

Wydawnictwo
Uniwersytetu
Śląskiego



Katowice 2009

Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie

Książka stanowi próbę przybliżenia najnowszych badań poświęconych zagadnieniom przestrzeni. Zamieszczone w niej teksty zostały przedstawione na ogólnopolskiej konferencji naukowej *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, zorganizowanej przez Zakład Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego, która odbyła się 26–27 października 2006 roku w Katowicach. Choć obejmuje szeroki przekrój zjawisk, nie zmierza — i nie mogła zmierzać — do całościowej i spójnej prezentacji problematyki, wobec której staje uważny obserwator (a cóż dopiero krytyk i badacz) tego, co dzieje się obecnie w teatrze czy szerzej — sztukach widowiskowych.

Na umykającą „całość” składają się propozycje syntez i interpretacje, ale również — jak to zwykle bywa — rodzące się przy tej okazji pytania, do jakich skłaniają dzisiejsze eksperymenty teatralne, pytania, które nie tylko z perspektywy współczesnego nam czasu wymagałyby dalszej dyskusji. Obok ujęć teoretycznych oraz prezentujących szczególnie charakterystyczne dziś tendencje dramatopisarskie, inscenizacyjne i plastyczne w zakresie kształtowania przestrzeni, znalazły się analizy czy to twórczości poszczególnych artystów, czy wybranych dramatów lub spektakli.

Ze Słowa wstępnego

**Przestrzenie
we współczesnym
teatrze i dramacie**



NR 2639

Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie

pod redakcją

Violetty Sajkiewicz i Ewy Wąchockiej

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2009

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Tadeusz Miczka

Recenzent
Dobrochna Ratajczakowa

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu —
w wersji internetowej:
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Słowo wstępne (<i>Ewa Wąchocka</i>)	9
---	---

Część pierwsza Tradycja i współczesność

<i>Anna Krajewska</i>	
Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku	15
<i>Ewa Wąchocka</i>	
Przestrzeń wewnętrzna w dramacie XX wieku	26
<i>Szymon Danowski</i>	
Przestrzeń teatru w dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza	43
<i>Eleonora Udalska</i>	
Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza	55
<i>Dorota Fox</i>	
Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza <i>Lato w Nohant</i> i w jej scenicznych realizacjach	68
<i>Joanna Michalczyk</i>	
Karpowiczowskie transfiguracje przestrzeni	80
<i>Irena Górka</i>	
Przestrzeń teatru metacodziennego Helmuta Kajzara	95
<i>Beata Popczyk-Szczęśna</i>	
Zamknięci i wyobcowani. Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym	108

Część druga

Przestrzeń dramatyczna a przestrzeń teatralna

<i>Marta Karasińska</i>	
Pod namalowanym niebem. Miasto, czyli pisanie teatru	123
<i>Piotr Dobrowolski</i>	
Przekupnie w świątyni. Przestrzeń handlu i wymiany ukazana na teatralnej scenie	135
<i>Dorota Jarząbek</i>	
Droga do domu. Dwa warianty przestrzeni w najmłodszym polskim dramacie	152
<i>Dominika Łarionow</i>	
„Pułapka na iluzję”, czyli po co w teatrze były, są oraz będą drzwi?	164
<i>Ewa Szkudlarek</i>	
Nocne ćmy, czyli człowiek w szklanym budynku	175
<i>Katarzyna Wielechowska</i>	
„Słowa są tylko nawiasami ciszy”. <i>Sztuka hiszpańska</i> Yasminy Rezy	187
<i>Anna Tytkowska</i>	
Piaskownica. Przestrzeń wciąż obecna w dramacie	205
<i>Jerzy Limon</i>	
Sztuka z teatrem w tle (<i>Fanta\$y</i> Jana Klaty)	216
<i>Małgorzata Jarmułowicz</i>	
Przestrzenie zła w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego	231
<i>Agnieszka Turek-Niewiadomska</i>	
Karnawalizacja przestrzeni w <i>Śnie nocy letniej</i> Mai Kleczewskiej w Starym Teatrze w Krakowie	242
<i>Mirosława Kozłowska</i>	
Przestrzeń lokalna — przestrzeń uniwersalna. Dyskurs etnocentryczny w teatrze po 1989 roku (na przykładzie wybranych realizacji teatrów polskich i litewskich)	254

Część trzecia

Wielość przestrzeni współczesnego teatru

<i>Artur Duda</i>	
Eksperymenty z przestrzenią w teatrze realności	273
<i>Agnieszka Jelewska-Michaś</i>	
Czasoprzestrzeń teatru Roberta Wilsona	285

<i>Dorota Buchwald</i>	
Teatr to jedność świata, czyli gdzie przebiega granica znanego i nieznanego w scenografii Jerzego Juka-Kowarskiego	301
<i>Ewa Dąbek-Derda</i>	
Ku nieskończoności. Uprzestrzennione twarze z projektów Jerzego Juka-Kowarskiego	310
<i>Violetta Sajkiewicz</i>	
Projekcje i symulacje we współczesnym teatrze polskim. Od heterotopii do rzeczywistości <i>quasi-wirtualnej</i>	319
<i>Piotr Olkusz</i>	
Jeszcze teatr, czy już kino? Jeszcze kino, czy już teatr? O przestrzeniach wideo w spektaklach Heinera Goebbelsa, Roberta Lepage'a, José Montalvo . . .	333
<i>Monika Błaszczak</i>	
Przestrzenie lustrzano-ekranowe współczesnego dramatu i teatru	343
<i>Alina Sordyl</i>	
Konwencje teatralne w przestrzeni ekranowej. Przypadek teatru telewizji .	355
<i>Monika Miczka-Pajestka</i>	
Konstruowanie miejsca w przestrzeni wirtualnej. Poszukiwanie punktu wyjścia w teatrze ponowoczesnym	367
<i>Jan Ciechowicz</i>	
Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po roku 1989 (na wybranych przykładach).	378
<i>Joanna Ostrowska</i>	
Czy możliwy jest jeszcze uliczny teatr alternatywny?	391
<i>Grażyna Niewiadomska</i>	
W przestrzeni teatru-wystawy. Komunikat	402
Indeks osobowy (oprac. Szymon Kostek, Anna Wróblowska).	411

Słowo wstępne

„Weźmy dowolną pustą przestrzeń i nazwijmy ją »nagą sceną«. Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek i niechaj obserwuje go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru” — pisał Peter Brook w 1968 roku¹, rozważając warunki odnowienia teatru, a jednocześnie przywołując pamięć jego archaicznych początków. Dziś, na początku XXI wieku, nieczęsto mamy okazję myśleć o tego rodzaju ascezie. Dyskusję o przestrzeni teatralnej prowokuje nade wszystko współczesna zróżnicowana praktyka artystyczna odznaczająca się niekonwencjonalnymi poszukiwaniami, mocno, choć nieraz w niebezpośredni lub dekonstrukcyjny sposób, powiązana jednak przecież z tradycją. Teatr, u swego zarania działający pod gołym niebem, w XX wieku odkrywa na nowo plener, chętnie wchodzi też w „dawne” lub nietypowe obszary i architekturę miejskiej przestrzeni. Tradycyjny budynek teatralny, który przez kilka stuleci był uświęconą siedzibą teatralnych przedstawień, ze sztywnym podziałem na scenę i widownię, raz po raz porzuca się teraz dla wnętrza/miejsc nieteatralnych albo reorganizuje jego zwykłą strukturę, adaptując — jako miejsce gry i miejsce spotkania — dowolnie wybraną część, nieoficjalne czy ukryte pomieszczenia, rekwizytornie, magazyny. Teatr, który intensyfikuje przeżycie i czasu, i przestrzeni, znacznie rozszerza w ten sposób swoje możliwości jako sztuki sensualnej, zanurzonej w materii otaczającej rzeczywistości.

Wśród tych rozmaitych praktyk animacyjnych niebagatelne — i chyba wciąż decydujące — znaczenie mają przeobrażenia, jakie zachodzą w obrębie samej przestrzeni scenicznej, w jej konstrukcji i estetyce. Przemiany,

¹ P. Brook: *Pusta przestrzeń*. Przeł. W. Kalinowski. Warszawa 1977, s. 25.

które charakteryzuje rekompozycja relacji przestrzennych, multiplikacja, wyrafinowana gra iluzją, będące rezultatem innowacyjnych rozwiązań plastycznych, zwłaszcza zaś wykorzystania nowych mediów elektronicznych. Teatralna scena chce dziś przyciągać widza różnorodnością wizualnych form, modyfikuje swoje funkcje i znaczenie jako miejsce reprezentacji, co ma bezpośredni związek z ustępowaniem dominującego przez kilka dziesięcioleci modelu inscenizacji dramatu. Zmiany i nie mniej znaczące zróżnicowanie obserwuje się również w pisanych dla teatru tekstach. Z jednej strony, na uwagę zasługuje problem postrzegania relacji międzyludzkich i wnętrza człowieka, ekspansja środowisk społecznych do tej pory w dramacie nieobecnych i nowego bohatera, z drugiej – sposoby budowania przestrzeni dramatycznej, zależne zarówno od językowej narracji, jak i od środków i technik, jakie proponuje współczesny teatr.

Książka stanowi próbę przybliżenia najnowszych badań poświęconych tym zagadnieniom. Zamieszczone w niej teksty zostały przedstawione na ogólnopolskiej konferencji naukowej *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, zorganizowanej przez Zakład Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego, która odbyła się 26 – 27 października 2006 roku w Katowicach. Choć obejmuje szeroki przekrój zjawisk, nie zmierza – i nie mogła zmierzać – do całościowej i spójnej prezentacji problematyki, wobec której staje uważny obserwator (a cóż dopiero krytyk i badacz) tego, co dzieje się obecnie w teatrze czy szerzej – sztukach widowiskowych.

Na umykającą „całość” składają się propozycje syntez i interpretacje, ale również – jak to zwykle bywa – rodzące się przy tej okazji pytania, do jakich skłaniają dzisiejsze eksperymenty teatralne, pytania, które nie tylko z perspektywy współczesnego nam czasu wymagałyby dalszej dyskusji. Obok ujęć teoretycznych oraz prezentujących szczególnie charakterystyczne dziś tendencje dramatopisarskie, inscenizacyjne i plastyczne w zakresie kształtowania przestrzeni, znalazły się analizy czy to twórczości poszczególnych artystów, czy wybranych dramatów lub spektakli. Nie we wszystkich zamieszczonych tu tekstach przestrzeń jest głównym kryterium analizy. Ze względu na specyficzną naturę kategorii zarazem zrelatywizowanej i relatywizującej inne elementy w strukturze dzieła wpisuje się w szerszy kontekst interpretacyjny – poetyki autorskiej bądź indywidualnego stylu twórcy określonego przez właściwe mu środki teatralnego wyrazu. Pragnąc odczytać utwór czy całość dorobku, autorzy traktują kategorie przestrzenne jako swoisty punkt wyjścia do uchwycenia i opisanego struktury.

Książka dzieli się na trzy części podejmujące zagadnienie przestrzeni – kolejno – w dramacie (dawniejszym i nowym), inscenizacji teatralnej i scenografii oraz w przedstawieniach i projektach wykorzystujących nowe media czy też realizowanych w miejscach pozateatralnych. Kształt tomu określa więc, z jednej strony, specyfika opisywanych zjawisk, z drugiej – przy-

jęte przez autorów zasady selekcji materiału oraz metodologie badawcze. Warto zresztą zaznaczyć, że kwestie metodologiczne to jeden ze stale przewijających się wątków konferencji, a w części wystąpień także odrębny przedmiot refleksji, nie mniej istotny niż ich aspekt poznawczy i interpretacyjne ustalenia. Przestrzeń kreowaną w teatrze/dramacie można rozpatrywać z wielu różnych perspektyw (estetycznej, kulturoznawczej, antropologicznej, socjologicznej etc.), ale jednocześnie ewidentna jest świadomość, że dawno przestały wystarczać tradycyjne narzędzia analizy. Nie tylko w sytuacji, gdy pierwszeństwo zyskują media elektroniczne, rzeczywistość wirtualna i nowe techniki reprezentacji; również w przypadku projektów, które – przynajmniej pod względem użytych środków – wydają się bardziej „konwencjonalne”. Dlatego namysł nad konstrukcją, semantyką, aksjologią przestrzeni – „starej” czy nowej, fizycznej czy symbolicznej, obiektywnej czy subiektywnej – nie może nie korelować z poszukiwaniem odpowiednich form dyskursu. Wielość stosowanych perspektyw i języków opisu oraz przywołanych tradycji myślenia wskazuje na różnorodne i dalekie od wyczerpania możliwości problematyzacji zagadnienia przestrzenności, a zarazem decyduje o otwartym i niekonkluzywnym charakterze całości. Zebrane wypowiedzi łączy wszakże przekonanie o pierwszorzędym znaczeniu doświadczenia i inscenizacji przestrzeni we współczesnym teatrze i dramacie, będzie przeto rzeczą może najpożyteczniejszą, jeżeli staną się one inspiracją do dalszych badań.

Ewa Wąchocka

Część pierwsza

Tradycja i współczesność

Anna Krajewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku

Od przestrzeni mimetycznej do przestrzeni performatywnej

Sytuacja dramatu dziś jest wewnętrznie sprzeczna; z jednej strony, utrwała się powszechne przekonanie (między innymi za sprawą książki Hansa-Thiesa Lehmana *Teatr postdramatyczny*), że oto wkroczyliśmy w epokę teatru postdramatycznego i sam dramat przestaje być potrzebny, z drugiej strony – obserwować można niebywały wpływ dramatu na kształt różnych dyskursów współczesnej humanistyki, np. literaturoznawstwa, estetyki literackiej, antropologii i socjologii literatury (tu z kolei w popularnym zasięgu głównie za sprawą książki Ervinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*).

Pierwsza sytuacja pociąga za sobą fakt zastępowania dramatu przez performance. Tendencję tę wspomaga też odczucie nieobecności dramatu jako rozpoznawalnej formy genologicznej (na naszych oczach gatunki ulegają zناعني lub podlegają procesowi indywidualizacji) oraz brak polskich wybitnych tekstów dramatycznych. Drugi krąg spostrzeżeń dotyczy powrotu dramatu jako matrycy teoriopoznawczej i artystycznej określającej wymiar współczesnej kultury. Zatem zamieraniu dramatu jako formy literackiej towarzyszy wspaniały powrót jego reguł, które służą dyskursom współczesnej humanistyki. Od przeorientowania naszego myślenia z narracyjnego na dramatyczne zaczyna się w sztuce i nauce ponowoczesność.

Konsekwencją przyjęcia pierwszej perspektywy jest zacieranie się granic między lekturą literacką a lekturą teatralną, a nawet granic między samym

dramatem a teatrem. W drugim ujęciu w lekturach literaturoznawczych wyraziście dramatyczną linię wyznacza tradycja Michaiła Bachtina (cudze-go słowa, dialogiczności, polifonii i karnawalizacji) oraz Jacques'a Derridy (dekonstrukcji jako działania, inscenizacji tekstualnej, sceno-grafii).

Obszar pierwszy rodzi performance, pole drugie owocuje zwrotem performatywnym. W przestrzeni myśli o dramacie spotykają się refleksje wychodzące od strony teatru (Richard Schechner, Thomas Richards, Erika Fischer-Lichte), z myślą literaturoznawczą prezentującą także zwrot performatywny w literaturze i sztuce (Joseph Hillis Miller, Jacques Derrida, Derek Attridge), estetyczną (Rüdiger Bubner, Paul de Man, Gianni Vattimo), antropologiczną (Clifford Geertz). Przywołane nazwiska można uzupełnić szeregiem innych, myślenie dramatyczne określa dyskursy wielu dyscyplin, owocuje zarówno perspektywą historyczną, jak i współczesną.

Przeorientowanie pojęć literaturoznawczych pod kątem dramatu otworzyło wizję dramatycznej teorii literatury. Paradoksalnie poprzez te dramatycznie zinterpretowane pojęcia (np. dramatyczne ujęcie kategorii *mimesis*, opis literackości jako zdarzenia, dostrzeżenie w interpretacji podstaw agonu, rozumienie gatunku na sposób performatywny itd. itp.) inaczej można odczytywać także samą istotę dramatu.

Dziwić się zatem nie należy, że w epoce schyłku klasycznie rozumianego dramatu (z podziałem na akty i sceny, z rolami wyznaczonymi dla mówiących bohaterów, z wyodrębnioną jednoznacznie przestrzenią sceniczną itp.) zainteresowanie wzbudza **dramatyczna teoria**¹. Nie chodzi dziś tylko o poetykę, teorię czy nawet metodologię dramatu, ale właśnie o dramatoznawstwo jako nową dyscyplinę, starającą się objąć i opisać te tendencje w humanistyce, które dramatyczność uczyniły swoją podstawą.

Przyglądając się rozwojowi dwudziestowiecznej myśli o problemach teatru i dramatu, wymienić można, w moim odczuciu, trzy główne, bardzo ważne etapy. Powstanie i rozwój **teatrologii**, wyrastającej przede wszystkim z pytania: jak opisać ulotną sztukę teatru, mając na uwadze wypracowaną przez Wielką Reformę jej autonomię, które jednak zagubiło po drodze dramat? Nowym etapem było zatem po wielu latach porzucenie sporów o ważność teatralnej teorii dramatu i pokazanie sposobu odczytania dramatu jako tekstu literackiego zawierającego dyspozycję teatralną. To skrzyżowanie przy badaniu dramatu kryteriów literackich z kryteriami teatralnymi przygarniało dramat, z takiego myślenia rodziła się **dramatologia**, która próbuje dziś rozszerzać swoje kręgi, mówiąc o rozmaitych kontekstach dramatu. Dramat jest tu ośrodkiem, magnesem przyciągającym do swego opisu rozmaite narzędzia wypracowane przez różne dyscypliny. Dramat odro-

¹ O dramatycznej teorii pisałam także w artykule: *Doświadczenie dramatyczne a estetyka performatywna*. „Ruch Literacki” 2006, nr 6.

dził się i znalazł swe miejsce w nowocześnie rozumianej teatrologii. Jest jednak jeszcze i etap trzeci, który charakteryzuje powstająca na naszych oczach dyscyplina, na określenie której zaproponowałam nazwę **dramatyczna teoria**. Zainteresowanie dramatem przychodzi z zewnątrz. Literaturoznawstwo, estetyka, antropologia literacka potrzebują dramatu. Odwraca się kierunek oddziaływania — to dramat promieniuje swym światłem, stanowiąc dla innych dyskursów, np. literaturoznawczego, estetycznego, antropologicznego, filozoficznego, kulturoznawczego, nowy, ważny układ odniesienia. Niemalą rolę odegrał tu zwrot performatywny w literaturoznawstwie, dzięki któremu do języka różnych teorii literatury weszły pojęcia związane z dramatem (zdarzenia, inscenizacji, agonu, sporu, dialogu, parabazy, sceny itp.). Zatem jeśli na gruncie teatrologii mówienie o performance dotyczy przede wszystkim relacji teatru i rytuału, happeningu itp., pozostajemy wciąż na gruncie teatru. Jeśli spojrzymy od strony dramatologii, analizować będziemy dramat w kategoriach występowania w nim wypowiedzi performatywnych, opisywać nowe układy relacji odbiorczych, obserwować przekształcenia ku innym koncepcjom literackości i teatralności. Jeśli natomiast przyjmiemy punkt widzenia dramatycznej teorii, zobaczymy dyskurs literaturoznawczy jako akt performatywny w znaczeniu, jakie nadawali mu np. Paul de Man, Jacques Derrida, Derek Attridge. Dramat stał się zatem „sługą trzech panów” (literatury, teatru i... literaturoznawstwa).

* * *

Narracyjne ujęcia przestrzeni w dramacie wiążą się z opowiadaniem historii, a zatem jedynie typ dramatu, który operuje dialogiem jako podstawowym środkiem retorycznym (de Mana retoryka jako zespół tropów i jako perswazja), mógł linearnie budować, rozwijać przestrzeń (dzięki takim figurom/ zabiegom jak: poseł, mówienie na stronie, powiernik). Przejście dialogu w głos niweluje narracyjne myślenie i powoływanie przestrzeni. Druga tendencja prowadzi do interioryzacji dramatu. Z rozmaicie rozwijaną formułą dramaturgii subiektywnej związana jest silnie odczuwana niepewność ontologiczna.

Przestrzeń performatywna — w moim odczuciu — zdominowała dramat współczesny zwłaszcza w jego nurcie, który można by nazwać dramatem niekartezjańskim. Zaczęło się wszystko, jak się wydaje, w teatrze absurdu, gdy Kartezjańskie „myślę, więc jestem”, stawiające znak równości między istnieniem a myślą, zastąpiło przeświadczenie Berkeleya „istnieć, to znaczy być postrzeganym”, akcentujące zmienny punkt odniesienia związany ze wzrokiem. Pewność ustąpiła miejsca ontologicznej niepewności. Rzeczywistość, o której istnieniu Kartezjusz był przekonany, nagle rozmyła swe kontury. Subiektywizacja dramatu odsyłała ku przestrzeniom wewnętrznym

(Eugène Ionesco, Tadeusz Różewicz, Michał Walczak), zabieg teatru w teatrze jako relacji podlegającej oglądowi pokazywał teatralność jako kategorię związaną z pozorem istnienia (Samuel Beckett, Tom Stoppard), rozdźwięk między słowem, opowiadaniem a działaniem scenicznym, akcją (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Witkacy, Harold Pinter), wskazywał na performatywny charakter wypowiedzi w dramacie. Dialog, który utracił moc retoryczną i perswazyjną, przekształcił się w zbiór performatywów, o których intencji (jak rzecz nazwał Austin) można mówić w kategorii **niefortunności** lub wręcz **nieszczeroci**. „Chodźmy. Stoją”. Ta, bodaj najsłynniejsza, najczęściej cytowana wypowiedź Becketta z *Czekając na Godot*, pokazała rozejście się mowy i jej mocy sprawczej. To, co mówimy, istnieje w wymiarze języka, w porządku opowieści. To, co się wydarza, ma znaczenie samo w sobie, jest tak samo ważne jak akt mowy. Mowa i działanie na równi stają się rzeczami. Przyglądają się sobie, badając wzajemne związki, pozostając na terenie wyznaczonym przez scenę, stojąc na krawędzi znoszącej opozycję zewnątrz/wnętrze oraz przekreślającej funkcję referencji. Znika odniesienie do rzeczywistości realnej, a zatem i do realnej przestrzeni. Wszystko rozgrywa się na scenie. Można by żartem powiedzieć – innego końca świata nie będzie. Relacja teatralna zastąpiła kontakt rzeczywisty.

W tej sytuacji wszelkie interpretacje przestrzeni w znaczeniu Łotmanowskim upadają. Gdzie jest góra, gdzie dół, co znaczy strona króla, królowej itp. Świat rozgrywający się performatywnie znosi ustalanie wszelkich ram, on stale wydarza się lub, powiedzmy inaczej, ma zdolność stałego produkowania nowych modalności, ciągów powtórzeń i nawrotów, prób, wersji, serii, propozycji itp. Można by zacytować Luigię Pirandella – jest tak, jak się państwu zdaje.

Postępując się słowami Derridy z *Prawdy w malarstwie*, powiedzmy, że dyskurs performatywny jest aktem, który wytwarza prawdę, której wcześniej w dziele nie było, nakierowuje ku zewnątrz, ale wraca do wnętrza, przekształcając je². Obserwujemy sam proces naszych obserwacji, opisujemy nasze opisy zdarzeń, rzeczywistość jest wytwarzana, konstruowana, podczas gdy my nie mamy do niej dostępu inaczej jak przez akt kreacji.

Podobnie jest z przestrzenią, której linearne opisy nie nadążały za ustaleniami nauki, nie przystawały do jej obrazów (Heisenberg, Einstein). Opis przestrzeni musiał ulec zmianie. Żyjemy bowiem na sposób dramatyczny. Linia zawraca, powtarzając labirynt, wikła się bez końca, projektując kłaczę, rozwijając rozwidlającą się tysiącem ścieżek – sieć. Nie sposób pojąć i ogarnąć całości.

² Por. T. Załuski: *Performatywność dyskursu o sztuce*. „Artium Quaestiones” 2002, T. 13, s. 286, 287.

W dramacie przestrzeń bywa opowiadana. Opowiadać można, by **uwie-ryztelnić** albo **podważyć** istnienie świata, realnej rzeczywistości. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z opowiadaniem prostym, Arystotelesowskim *genus enarrativum*. Aby przywołać przestrzeń, wprowadzamy do dramatu elementy narracji. Do klasyki należą opisy bitew dane jako wiadomości przynoszone przez posła. Świat gdzieś jest, roztacza swe obszary, rozciąga przestrzeń. Świat jest gdzieś za kulisami, w przestrzeni za teatrem. Mamy oto do czynienia — posługując się określeniami Gillesa Deleuze'a — z teatrem przedstawienia. Scena wskazuje na świat. Przestrzeń daną poprzez słowa wypełniamy na zasadzie Ingardenowskich miejsc niedookreślenia. Przestrzeń powstaje jako odwołanie mimetyczne. Odnosimy się zarówno do świata, jak i akceptujemy słowne jego obrazy poprzez naszą świadomość konwencji literackich. (Przywołuję tu koncepcje *mimesis* idące od linii Platona po wskazania Arystotelesa). Skrajną postacią powołującą przestrzeń okazuje się tu milczenie. Będzie to milczenie jako tragedia języka widziane poprzez Wielką improwizację Konrada z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza oraz milczenie Wiarusa z *Warszawianki* Wyspiańskiego, który zamiast słowa wnosi na scenę rekwizyt, rzecz pozostającą w metonimicznym związku z przywoływaną przestrzenią. Wartość milczenia jako przeniesienia tego, co zewnętrzne do wnętrza (od momentu wejścia Wiarusa akcja toczy się wyłącznie w ramach spojrzenia) oraz wyprowadzania uczuć i myśli bezsłownej z małej, zamkniętej przestrzeni pokoju poprzez muzykę w świat. Nowatorstwo Wyspiańskiego, polegające na wprowadzeniu na scenę postaci Wiarusa, nie tylko tkwi w milczeniu bohatera, ale w pozycji zajmowanej przez niego w przestrzeni, którą można by nazwać obszarem parergonu. Wiarus należy do „krajobrazu” bitwy, którą opuszcza po to, by w krwi na wstążce wnieść jej realne pole w przestrzeń salonu. Opowiedzieć prawdę o przestrzeni walki można w *Warszawiance* (przy całym jej prekursorstwie) jedynie na sposób linearny. Wiarus pokonuje drogę, której w dramacie przedstawić nie można bezpośrednio. Wyspiański o tym wie, stąd jego pomysły, by wyprowadzić teatr z przestrzeni scenicznej w rzeczywistość. Z labiryntu teatru Wyspiańskiego jest jeszcze wyjście w świat. W teatrze Becketta już takiej szansy nie będzie.

W linii dramatu prowadzącej od Augusta Strindberga opowiada się, by podważyć świat. Koronnym argumentem byłby na tej drodze *Ślub* Witolda Gombrowicza. Zmiany ram, ale także zmiany ujęć, warianty obrazów stale na nowo, stale inaczej kadrują rzeczywistość. Przestrzeń subiektywna staje się obszarem lęku i drżenia jako odbłasku tragedii. *Ślub* można by zinterpretować w świetle refleksji Derridy *Darować śmierć*, odczytującego parados Abrahama z *Bojaźni i drżenia* Sorena Kierkegaarda, z wykorzystaniem kategorii drżenia jako przejścia między katartycznym **lękiem i trwogą** a egzystencjalnymi **bojaźnią i drżeniem**. Rozchwiana pewność w odniesie-

niu do kategorii teoriopoznawczych przybiera specyficzny kształt w komediach zagrożenia, jak nazwano dramaty Harolda Pintera.

Znakomitym przykładem do analizy przestrzeni okazuje się *Kolekcja* Harolda Pintera. Czym jest przestrzeń pomyślana jako obszar zdrady? Sztuka Pintera zda się mówić performatywnie: obiecuję, że powiem Wam prawdę o zdradzie. Czyja opowieść jest prawdziwa? Czy Stelli (Bill wbrew jej oporowi wdarł się do jej hotelowego pokoju i zmusił ją do zdrady), czy któraś z wersji Billa (pierwsza, że do niczego nie doszło, druga, że Stella jednak go sprowokowała, ale tylko całowali się przez kilka minut), czy wersja Harry'ego (że Stella przyznała się, że wszystko to wymyśliła), czy w końcu trzecia wersja Billa (że tylko opowiadali sobie o tym, co by zrobili, gdyby poszli do jej pokoju). Równocześnie scena namiętności, która ogarnia Stellę prowokującą Harry'ego, pokazuje w działaniu bezsłowne czynienie zdrady (rodzi się jednak pytanie o charakter oszustwa, jaka to bowiem zdrada, gdy opór Harry'ego wynika z jego homoseksualizmu, a może jednak z chęci wypróbowania dochowania wierności Jamesowi przez Stellę).

Przestrzeń rozwija się w tym dramacie nie metonimicznie i nie linearnie. Opowiadanie nawiązuje tu do *genus dramaticum (mixtum)*, jest głosem sugerującym właściwie tylko hipotetyczną wersję zdarzeń. Wersja nie przynależy osobie, która, jak Bill, podaje parę wariantów wydarzeń. Wersja ukrywa się nawet w wieloznaczności czy homonimii słowa. Słynny już dialog Billa z Jamesem, który pyta potencjalnego kochanka żony, czy podczas jego telefonu siedział na łóżku Stelli. Bill go poprawia „Not sitting. Lying”. Leżenie i kłamstwo stoją teraz jedno przeciw drugiemu. Teatr traci funkcję referencji. Staje się już tylko teatrem powtórzenia. Pojęcie *mimesis* wydaje się trudne do zastosowania, trudne, czy niemożliwe tylko w interpretacji klasycznej. Rozumiane współcześnie *mimesis* jako zawieszenie „między udawaniem a referencją”³, kształtowane na sposób dramatyczny, daje się jednak – paradoksalnie – i tu zastosować. W znaczeniu aspektu niestabilności znaczeń, gry. Udawanie polegające na tym, „że podmiot symuluje jakieś działanie, bawi się, gra, wytwarzając w tej grze coś, czego przedtem nie było: pozór, *simulacrum*, byt, któremu nie odpowiada nic realnego, mimo iż można sądzić, że jest on do czegoś podobny”, zostaje zestawione z referencją rozumianą tak, że „dzieło sztuki naśladuje, odtwarza, reprodukuje coś, co od niego jest inne, co posiada niezależny status egzystencjalny”. Odbiorca zostaje wprawiony w stan wahania między udawaniem a referencją, wie, „że ma do czynienia z rzeczywistością wytworzoną, pozorną, nową, sztuczną – daje się porwać owemu pozorowi i chcąc nie chcąc odnosi go do rzeczywistości bliskiej sobie”⁴.

³ Z. Mitosek: *Mimesis – między udawaniem a referencją*. „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1.

⁴ Ibidem, s. 26.

Zofia Mitosek pokazuje, że niepewność i procesualność stanowią centra semantyczne, wokół których skupia się najnowsze myślenie teoretycznoliterackie.

W przypadku Wiarusa przestrzeń zatem jest realna dzięki naszemu postępowaniu mimetycznemu. Wiarus zaświadcza, że oto mamy niemą relację z pola bitwy. Dlaczego mu wierzymy? Bo wnosi rekwizyt – skrwawioną wstążkę, bo znamy konwencję *angelos/exangelos*, bo wiemy, że nie da się, czy zgoła nie powinno, zarówno ze względu na ograniczoną przestrzeń sceniczną, jak i okrucieństwo nieznośne dla widza, przedstawić na scenie samej bitwy. Po tej stronie jest jasność i pewność – świat istnieje. Inaczej mówiąc, świat zostaje ontologicznie rozstrzygnięty wcześniej, przed wejściem Wiarusa na scenę dramatu.

Milczenie Wiarusa jest milczeniem wobec świata. Milczenie w dramacie Pintera jest milczeniem wobec faktu wytwarzania świata. Droga Wiarusa to droga przemierzana w wyobrażonej drodze linii, dukcie opowieści, trakcie psychologii. Droga bohaterów Pintera nie jest ich wspólną ścieżką. To droga po błędnym kole. To błądzenie w gęstwinie kłacza, nawigowanie w sieci. Droga Wiarusa ma początek i koniec. Droga u Pintera nie kończy się nigdy. Powieść zamyka, dramat otwiera. Co to znaczy mówić świat? Opisywać (Wiarus) czy działać słowami (Pinter)? Dyskurs prezentowany w sztuce Pintera ma performatywny charakter. W tym sensie on sam obserwuje przede wszystkim siebie samego. Nie jest jednak autotematyczny, on siebie rozgrywa, dyskurs Pintera nie istnieje poza teatrem.

Potencjalnie można by powiedzieć, że gdybyśmy przyjęli milczenie Wiarusa, „oto powiem wam prawdę o bitwie”, za wypowiedź performatywną, uznać też musielibyśmy ją za **niefortunną** (w znaczeniu Austina) – okoliczności sprawiły, że bitwa się nie odbyła, a także związaną z założeniem **nieszczerości** (Austin) – Wiarus chciał nas oszukać – a wtedy sprowadzamy *Warszawiankę* do absurdu. Inaczej jest w sztukach Pintera, w których gra nie toczy się o prawdę w znaczeniu etycznym, lecz toczy się o epistemologię.

Narracja w klasycznym dramacie stosowana rzadko (retardacja, ekspozycja, monolog) jest podporządkowana jednej ramie modalnej – dramatu jako wypowiedzi.

Współczesny teatr – jak pisze Patrice Pavis – upodobał sobie szczególnie (nie tylko w przypadku adaptacji prozy czy innych wypowiedzi niedramatycznych) grę wielością narracji, często przeplatających się lub wtopionych w siebie nawzajem [...] „Każda narracja, odwołująca się do innych, zanurzonych w nią samą, stała się na tyle zrelatywizowana, że grozi to jej unicestwieniem, a teatr jawi się jako konstrukcja pozbawiona odniesień, jako gra luster odwołująca się jedynie do swych własnych mechanizmów opowiadania tak, jakby rzeczywistość, którą przedstawia, była tylko – podobnie jak on sam – fikcyjna i zrelatywizowana”. Narracja, stosowana w dramaturgii dawnej jedynie z konieczności,

stała się we współczesnym teatrze jednym z licznych dzisiaj eksperymentów narracyjnych i środkiem pisania na scenie nowej „wielkiej powieści świata”⁵.

Hasło Pavisa zawiera wiele ciekawych, dziś już powszechnie znanych informacji. Wydaje mi się jednak, że można na proces stosowania narracyjnych ujęć przestrzeni w dramacie współczesnym popatrzeć nieco inaczej. W rozumowaniu Pavisa zakłada się rozpiętość między realistycznym odniesieniem do rzeczywistości a fikcją całkowitą, skrajną teatralizacją rozumianą tu jako sztuczność, niekiedy waloryzowaną pejoratywnie, jak w młodopolszczyźnie. Ta rozpiętość jest podyktowana stale obecną w naszym myśleniu świadomością opozycji binarnych. W przypadku Pintera zastosowanie binarności (lub nawet jej postaci, jaką jest sprzeczność) przekreśliłoby sens jego dramaturgii. Opozycja prawdy i fikcji zostaje zawieszona. Budowana pieczołowicie wielowariantowa fikcja jest jedyną prawdą. Zmiana w interpretacji pojęcia *mimesis* pozwala zrozumieć jej dramatyczny charakter. Jedyłą rzeczywistością jest niepewność jej istnienia. Wykładnikiem takiego myślenia w kategoriach **nierozstrzygalności** jest między innymi przestrzeń. Nie mamy w dramacie żadnej sugestii potwierdzenia jej istnienia. Nie będzie rekwizytu przyniesionego z projektowanej przestrzeni, nie uzyska ona potwierdzenia w oczach partnerów dialogu, nie zdobędziemy wiedzy o konwencji jej kreowania. Wpadamy w siatkę modalności dramatycznej. Każde opowiadanie w dramacie Pintera służy prezentowaniu jednej z potencjalności. Przestrzeń rozwija się performatywnie. Aktor, a raczej performer, rozgrywa swoją kwestię. Tradycyjne rozdzielenie w dramacie mówienia i działania zostaje zawieszone. Jest tak jak u Derridy, przytaczającego opowiedzianą przez Mallarmégo historię mima, odtwarzającego na scenie śmierć Kolombiny *Pierrot zabójcą swojej żony*.

Współczesny dyskurs dramatyczny uzyskuje performatywny charakter (oczywiście tu w znaczeniu Derridy, nie Austina, który nie uwzględnił między innymi wypowiedzi aktorów w sztuce, czy w ogóle mowy w literaturze, sztuce). Dyskurs o sztuce nie pozostaje na zewnątrz sztuki, lecz ją tworzy.

Inny status otrzymuje relacja zniesienia opozycji wewnątrz/zewnątrz. W przypadku *Warszawianki* ważne jest **tu** (w salonie), bo **tam** (na polu bitwy) wszystko się już rozegrało. Milczenie Wiarusa ma za podstawę wymiar retoryczny. To, co rozegrało się **tam**, poza sceną, poza zasięgiem naszych oczu, wpływa na **tu** i **teraz** (po przegranej świat nigdy już nie będzie ten sam).

⁵ P. Pavis: *Gry narracyjne*. W: Idem: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 335.

Gdyby do sztuki Pintera przyłożyć tradycyjnie rozumiane pytanie, gdzie toczy się akcja, powiemy odwrotnie — przestrzeń, którą widzimy na scenie (pokoje), nie jest ważna, ważne jest **tam** (zdarzenia rozgrywają się w hallu, w pokoju, w windzie, ale też w przestrzeni opowieści, która wszystkim tym miejscom zaprzecza (nie spotkali się w ogóle, pierwsza kwestia)). To, co rozgrywa się **tu** (kłamstwo, zdrada), określa **tam**. Wnętrze nie oddziela się od zewnątrz, nie może być czytane linearnie, narracyjnie. Musi istnieć łącznie jak klącze, płatać się jak sieć.

Wracając zatem do Pavisa — gry narracyjne, opowiadania wtapiające się w siebie, pozbawione modalności, nie są w istocie gramami narracyjnymi, linearnymi, ale uzyskują modalność dramatyczną dyskursu o modalności. Pozbawienie modalności jest dramatyczne (tu świat rozgrywa się już nie tylko w opowiadaniach postaci, lecz dalej po Pinterze jako głosy czy jeden głos dyskursu stwarzającego dramat).

Pozbawienie modalności w sztuce jest dramatyczne (i w znaczeniu — dramaturgiczne, i w znaczeniu dynamiki, losu). Rozgrywa się zatem nie „wielka powieść świata”, ale „wielki dramat świata”, każdorazowo ustalającego na scenie swój status ontologiczny.

Przestrzeń w dramacie, przestrzeń dramatu

Dramat najnowszy rozwinął się w wielu kierunkach. Został stworzony silny związek między kreowaną przestrzenią a modelem samej formy dramatu.

Ważna tendencja wiedzie ku wyprowadzeniu spektaklu z teatru w przestrzeń realną, często wprost w miasto. Od dramatu Tymoteusza Karpowicza, w którym pasażer podróżuje taksówką przez Warszawę (jeszcze stale w ramach słów dramatu i tradycyjnej sceny), po akcję rozgrywaną w realnym autobusie, w samochodach, pociągu. Uwolnienie słowa od ram dramatu i przestrzeni od rampy sceny wydawało się interesujące. Wskazanie na słowo jako na osobny byt, rzecz w realnej przestrzeni, przynosiło tylko pozornie wrażenie braku reżyserii. Manipulacja realnością — oto problem wielkich złudzeń współczesności (od *cinéma vérité* po *reality show*). Dramat jako żywy obraz w tym kontekście wyznacza ciągłość zmagania i historii (od barokowych żywych obrazów po kreacje rzeczywistości przez dramatyczny obraz realności).

Złamanie linearności przekazu na temat przestrzeni prowadziło także w dwóch przeciwstawnych kierunkach — ku geometryzacji (np. Beckett) lub ku odbiciu (np. lustra u Lupy czy folie u Mądzika) oraz pośrednio ku

przestrzeni poszerzonej i pogłębionej przez obraz wideo, telewizyjny lub filmowy.

Ze względu na ciekawe rozbicie przestrzeni narracyjnej na uwagę zasługuje *Piaskownica* Walczaka. Z pozoru istnieje realnie w odniesieniu do autentycznego krajobrazu – plaży właśnie, po to, by mogły dokonywać się w naturalny sposób opowieści. Jednak w istocie przestrzeń plaży rozwija się nie wzdłuż brzegu i wzdłuż opowieści, lecz idzie w głąb świadomości i czasu. Przestrzeni dziecka i jego zabawy nie można potraktować jako drogi ku dojrzewaniu, lecz wręcz przeciwnie – przestrzeń rozwija się od dorosłości w dzieciństwo. *Piaskownica* Walczaka zasługuje na porównanie z *Radosnymi dniami* Becketta. Motyw piasku i piachu to częsty wyznacznik przestrzeni, tragicznie rozgałęzionej, osypującej się, zmiennej, niszczącej nasze przyzwyczajenia w doznawaniu czasu i naszego w nim uwiązania. *Piaskownica* jest także przestrzenią naszych dramatycznych dyskursów w świecie kultury, które rozwijają się w symulacje tragiczne, tak samo nieprawdziwe, złudne i niejednorodne, jak pokazywane humorystycznie twarze kampu, dystansu wobec tandety udającej piękno. W *Piaskownicy* bohaterowie podejmują zabawę, która okazuje się także grą. Rozgrywanie życia uzyskuje ramę przestrzeni performerów (już nawet nie aktorów, ale performerów właśnie), którzy eksperymentując sobą i sztuką, równocześnie uniemożliwiają rozdzielenie przestrzeni reprezentacji od przestrzeni performatywnej.

Anna Krajewska

Narrative and dramatic perspectives of space in the 20th century drama

S u m m a r y

The starting point for this article constitutes the conviction about an internally contradictory situation of the contemporary drama. On the one hand, the assumption that we have entered the postdramatic era is confirmed, on the other, one can observe a huge influence drama exerts on the shape of the discourses of the contemporary humanistic studies. The former implies the fact of replacing drama with performance. The latter point of view concerns the return of drama as a theoretical – cognitive and artistic matrix defining the actual cultural dimension. The reorientation of literary notions in terms of drama opened a vision of a dramatic theory of literature, and created a chance to make drama studies.

The article analyses the space phenomena, from mimetic to performative ones. The narrative perspectives of space in drama relate to telling a story, so it is only the drama type that uses a dialogue as a basic rhetorical means, that could build and develop the space in a linear way (an envoy, talking on the side, a confidant). The transition of a dia-

logue into voice, nivells narrative thinking and designating the space. The other tendency consists in drama interiorization and ontological uncertainty resulting from it.

In order to catch a transition from a narrative to dramatic perspective of space, two examples are presented, i.e. *Warszawianka* [*Varsovian Anthem*] by Wyspiański and *Kolekcja* [*Collection*] by Pinter. A dramatic interpretation of the notion of mimesis was used, as well as the categories of undecisiveness were employed and the phenomenon in question was put within the frame of performative aesthetics.

Anna Krajewska

Narrative und dramatische Darstellung des Raumes im Drama des 20.Jhs

Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt für den vorliegenden Artikel ist die Überzeugung von zwiespältiger Situation des heutigen Dramas. Einerseits ist man davon überzeugt, dass eine postdramatische Epoche in Gang gebracht worden ist, andererseits beobachtet man einen großen Einfluss des Dramas auf die im Rahmen der gegenwärtigen Humanistik geführte Diskussion. Ein Anzeichen für die postdramatische Epoche ist Performance, durch die das traditionelle Drama immer häufiger ersetzt wird. Von der ständigen Bedeutungszunahme des Dramas zeugt, dass es wieder als eine erkenntnistheoretische und künstlerische Matrize gilt, die die Dimension von der heutigen Kultur bestimmt. Da die literaturwissenschaftlichen Begriffe auf das Drama gerichtet worden sind, konnte die Literaturtheorie auf dramatische Art und Weise wahrgenommen werden, was die Entstehung der Dramenwissenschaft möglich machte.

Die Verfasserin analysiert verschiedene, mit dem mimetischen bis zum performativen Raum verbundenen Phänomene. Narrative Auffassung des Raumes in einem Drama ist mit Geschichteerzählung eng verbunden, so dass lediglich ein solches Drama, das mit dem Dialog als dem wichtigsten rhetorischen Mittel ausgerüstet wurde, war im Stande, den Raum linear zu bauen und zu entwickeln (Abgeordneter, halblaut sprechen, Vertrauter). Der Übergang vom Dialog zur Stimme verursacht, dass narratives Denken und die Erschaffung des Raumes nicht in Frage kommen. Die andere Tendenz ist die Aneignung des Dramas und die daraus resultierende ontologische Unsicherheit.

Der Übergang von narrativer bis zur dramatischen Auffassung des Raumes wird am Beispiel der Werke *Warszawianka* [*Warschauer Lied*] von Wyspiański und *Kolekcja* [*Die Sammlung*] von Pinter veranschaulicht. Die Verfasserin hat den Begriff *Mimesis* auf dramatische Weise interpretiert, die Kategorien der Unlösbarkeit angewandt und das Ganze in den Rahmen der performativen Ästhetik gefasst.

Ewa Wąchocka

Uniwersytet Śląski
Katowice

Przestrzeń wewnętrzna w dramacie XX wieku

Określenie „przestrzeń wewnętrzna” nie ma ścisłej definicji ani jasno ustalonego zakresu znaczeniowego — może się odnosić zarówno do postaci teatralnej, twórców przedstawienia, jak i do widza¹. Choć intuicyjnie wiemy, co się za nim kryje, to szczególnie w odniesieniu do postaci jest pojęciem dość abstrakcyjnym i nieostrym. Mniej precyzyjnym niż „przestrzeń interpersonalna” czy „przestrzeń społeczna”, które także są domeną doświadczenia, emocji, świadomości, lecz dają się uchwycić w bardziej lub mniej uzgodnionych bądź zinstytucjonalizowanych formach. Przestrzeń wewnętrzna bohatera dramatu może się ujawnić nie inaczej jak tylko przez zapośredniczenie: słów i obrazów.

Zgodnie z tradycją podtrzymywaną przez klasyczne poetyki, dramat ze swej natury zorientowany jest raczej na przedstawienie międzyludzkich relacji i konfliktów, aniżeli na zgłębianie wnętrza jednostki. Przeczy temu jednak znamieny dla dramaturgii europejskiej proces polegający na przechyleniu, a następnie odwróceniu tych proporcji, proces, którego początki niektórzy badacze — jak na przykład Lionel Abel — widzą już u schyłku renesansu². Poręczeniem stał się — jak wiadomo — Kartezjański dualizm, wedle którego życie człowieka rozgrywa się równolegle na scenach dwóch teatrów — na scenie tego świata, którą człowiek stara się ogarnąć swoimi zmysłami, i na scenie wewnętrznej, do której tylko on sam ma dostęp. Zdarczenia zachodzące na scenie wewnętrznej mogą być przy tym niezależne od tego, co dzieje się na scenie zewnętrznej. Lecz nie odwrotnie, wszystko bo-

¹ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 406–407.

² L. Abel: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York 1963.

wiem, co spotyka nas w świecie, zostaje jednocześnie w taki czy inny sposób powtórzone w teatrze wewnętrznym.

Strukturę i złożone mechanizmy rządzące „sceną wewnętrzną” rozważano gruntownie w ujęciach proponowanych przez psychoanalizę, fenomenologię, filozofię podmiotu³. W perspektywie dramatycznej i teatralnej również istotna wydaje się analiza sposobu, w jaki niewidzialna subiektywna przestrzeń ukazana zostaje w miejscu scenicznym – widzialnym i w miarę konkretnym. Wybór miejsca czy miejsc, w których dokonuje się eksterioryzacja jednostkowego wnętrza, to bowiem namacalny (i wiele mówiący) wyraz konceptualizacji podmiotu. Kwestia nie tylko wyzyskania teatralnych konwencji, ale również zasadniczego podejścia do teatru jako instrumentu samopoznania.

Zgodnie z przyjętym powszechnie rozróżnieniem, miejsce jest pojęciem wskazującym jego osobowy, personalny charakter, inaczej niż przestrzeń, która istnieje obiektywnie i niezależnie od ludzkiego doświadczenia. Miejsce, a więc to, co ujednostkowione i namacalne – jak pisze Yi-Fu Tuan – powstaje w miarę poznawania i nadawania wartości przestrzeni, staje się zatem „konkretyzacją wartości, choć nie jest wartościową rzeczą”⁴. Zamknięta i uciłowieczona przestrzeń staje się miejscem. Józef Tischner – przywołując słowa Rainera M. Rilkego: „Gdzie ty jesteś, powstaje miejsce” – nazywa je „owocem gospodarowania”⁵. Można oczywiście mieć wątpliwości, czy przedstawienie życia duchowego na teatralnej scenie istotnie łączy się – w sensie topograficznym – z tym, co oswojone i obdarzone wartością. Należałoby pewnie raczej powiedzieć, że wiąże przeżycie swojskości oraz przeciwne mu doznanie obcości, stanowiące zasadnicze cechy przestrzeni życia⁶. Niewątpliwie jednak przestrzeń wewnętrzna ze względu na to, że ma trudno rozpoznawalne, właściwie nieuchwytnie granice, aby móc się uobecnić, potrzebuje jakiegoś miejsca, funkcjonującego na zasadzie *pars pro toto*. Materialność miejsca – co mocno podkreśla William W. Demastes w swojej książce *Staging Consciousness* – jest obiektywizacją, koniecznym przedłużeniem „materialnych” aspektów samego umysłu i ducha. „Umysł może się sobie objawić tylko jako świadomość czegoś”; samoświadomość nie poprzedza świadomości rzeczy, dlatego nie jest możli-

³ C. Taylor: *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [i inni]. Warszawa 2001; P. Ricoeur: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. Chęłstowski. Warszawa 2003; A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.

⁴ Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 24.

⁵ J. Tischner: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Kraków 1998, s. 222.

⁶ H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006, s. 256.

we rozumienie własnego istnienia bez uchwycenia istnienia otaczającego świata⁷.

Nie jest przypadkiem, że na scenie pudełkowej (zresztą także na elżbietańskiej czy hiszpańskiej złotego wieku) wyrażenie doświadczenia wewnętrznego zależało w decydującej mierze od ujęcia językowego, od siły obrazowania metafor i metonimii, wspomaganych przez odpowiednie wyobrażenia wizualne, narzucające temu doświadczeniu mniej lub bardziej „realny” kształt. Zasadnicza zmiana, jaką przynosi dramat subiektywny, wiąże się z dramatyzacją i inscenizacją głębszych obszarów „ja”, z uprzedmiotowieniem bądź personifikacją rządzących życiem jednostki sił, z uprzestrzennieniem właśnie. Zmiana ta nie spowoduje wszakże odrzucenia samego scenicznego pudełka. Funkcjonalność tego tradycyjnego rozwiązania w analizie przeżyć i intymnych doznań postaci u progu XX wieku z powodzeniem wykorzystują jeszcze twórcy, których właściwie wszystko dzieli – Paul Claudel i Antoni Czechow. Egzotyczna lub historyczna sceneria u Claudela służy jako bezkresne, kosmiczne tło dla pulsujących w słowie wielkich namiętności i religijnych wtajemniczeń. Zaś zamknięte w realistycznych dekoracjach postacie Czechowa podążają śladem swych wspomnień, nadziei i życiowych porażek: snują dramat wyobcowania, rozpisany w monologach i kryptomonologach, ukryty w milczeniu.

Otworzyć scenicznego pudełka na przestrzeń wewnętrzną nie próbuje też Witkacy. W gruncie rzeczy przejmując i na swój artystyczny sposób przerabiając ów stary model, nadając mu już wymiar świadomego siebie teatru. W jego sztukach nie potrzeba odrębnego, specjalnie nacechowanego miejsca jako projekcji dręczących postacie dylematów, tyleż prywatnych, co nieprywatnych. Konwencjonalne pomieszczenia, nierzadko mieszczański salon lub malarsko skomponowana „otwarta okolica” – terytorium autonomiczne, odgródzone od „świata” – wyraźnie zdradzające swój teatralny status, wystarczą do tego, aby owładnięte teatrem życia postacie mogły odsłaniać przed widzami tragedię metafizycznego niespełnienia. Nie samopoznanie ani wędrówka w głąb siebie stanowią bowiem cel ich usiłowań, lecz dążenie do jak najintensywniejszego zaznaczenia własnego istnienia w tym nierzeczywistym, podtrzymywanym mocą ich kreacji świecie. Również dążenie do poszerzenia granic osobowości, które ma się dokonać w osobliwych eksperymentach i przygodach. Dlatego każde, nawet „zwyczajne” otoczenie może być zaanektowane przez zaborcze „ja”, przez fantazje wyobraźni i intelektu. W pogoni za nieziszczalnym spełnieniem Witkacowskie postacie szukają okazji do manifestacji wypełniających je pragnień i niepokojów, a nie ich zrozumienia czy objaśnienia, w istocie – do odegrania samych siebie w obecności innych. „Jak pomyślę, co będzie ze mną dziś w nocy, niedobrze mi się robi. Jakaś nuda i męka, kolista,

⁷ W.W. Demastes: *Staging Consciousness. Theater and the Materialization of Mind*. Michigan 2002, s. 59.

nieograniczona, a skończona i zamknięta w sobie na wieki. I nie będę miał komu o tym opowiedzieć. Przecież w tym jest cały urok życia!” – mówi Edgar w *Kurce wodnej*⁸. W rezultacie, swoje duchowe rozterki usiłuje wyrazić poprzez spektakularne działania – najpierw zabójstwo kochanki, następnie fizyczne tortury, którym dobrowolnie się poddaje. A Leon w ostatnim akcie *Matki*, dla wzmocnienia wyrzutów sumienia i żalu za zmarnowanym życiem, urządza maskaradę nad trupem – manekinem wypchanym słomą.

Tak więc scena pudełkowa, dzięki znacznym możliwościom przyswajania zmieniających się konwencji dramatycznych, jak również odpowiednich rozwiązań plastycznych, okazała się niezwykle użytecznym narzędziem w eksploracji ludzkich emocji i fantazmatów, wyobraźni i świadomości. W przestrzeni zobiektywizowanej pozwalała uchylać zasłonę pojedynczych subiektywnych światów.

Po krótkim okresie oddania perspektywicznej sceny we władanie malarzy penetrujących ideę przestrzennej nieskończoności – zauważa Krzysztof Pleśniarowicz – nowo odkryte magiczne pudełko zostało rychło jedynie poręczną maszyną do uprzestrzenniania literatury, tropiącej „nieskończone” w człowieku⁹.

Nic dziwnego, że formą, która stwarzała najlepszą sposobność wejrzenia do ludzkiego wnętrza, był przez wieki monolog, ufundowany na wierze w moc (poetyckiego zazwyczaj) słowa, zdolnego uobecniać niezmierzone przestrzenie zarówno w fizycznym, jak i metafizycznym sensie, a oznaką tego, co niemożliwe do wypowiedzenia – milczenie.

Tym poręcznym narzędziem tradycyjna scena, sukcesywnie modyfikowana w wyniku kolejnych rewolucji i przeobrażeń, pozostaje również wówczas, gdy prezentowany na scenie świat zaczyna być pokazywany z jednej podmiotowej perspektywy. Zarazem jednak w stopniu do tej pory nienotowanym odsłania pozor jednznaczności, do czego w XX wieku przyczynił się kryzys zasady iluzjonistycznej reprezentacji, pociągający za sobą wielość koncepcji *mimesis* we współczesnym teatrze. Zdaniem Maurice’a Valency’ego, stopniowa dominacja symbolizmu nad równoległym i racjonalnym nurtem realizmu doprowadzić miała w przeciągu minionego stulecia „do odrzucenia tradycyjnej doktryny *mimesis* i w efekcie do ostatecznego zniszczenia mitu uporządkowanego Kosmosu”¹⁰. Twierdzenia Derridy, że przestrzeń sceny to

⁸ S.I. Witkiewicz: *Dramaty*. Oprac. i wstępem poprzedził K. Puzyra. T. 2. Warszawa 1972, s. 13.

⁹ K. Pleśniarowicz: *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*. Kraków 1996, s. 19.

¹⁰ M. Valency: *The End of the World. An Introduction to Contemporary Drama*. New York 1983, s. 17.

„przestrzeń niezdecydowania” (ilustrująca jednocześnie naszą wiedzę i niewiedzę), uwikłania w „niemożność jednoznaczności”¹¹, znakomicie odnoszą się do twórczości dramatycznej wykorzystującej tę przestrzeń w celu ukazania daremnych prób jednostkowego poznania. Bo właśnie nieprzezroczystość świata, zmanifestowana dobitnie między innymi wraz z narodzinami dramaturgii subiektywnej, stanowi rodzaj filozoficznego zwornika wielu późniejszych – różnych – ujęć inscenizacji jaźni; punkt odniesienia odmienionych pisarskich poetyk. Doświadczenie obcości nieprzychylnego człowiekowi świata, jak również rozpad złudzenia mocnego – substancjalnego – podmiotu, wymuszający powracające w rozlicznych wariantach pytanie: kim jestem? Destabilizacja, płynność tej wewnętrznej przestrzeni jest więc z pewnością refleksem komplikującej się rzeczywistości, oglądanej przez zagubioną i samotną jednostkę. Lecz wiąże się również z zakwestionowaniem ugruntowanej od czasów renesansu i baroku samej zasady teatralnej reprezentacji, połączonej z logocentrycznym prymatem słowa i wiarą w racjonalny porządek rzeczy.

Zwrot ku podświadomości oraz – co za tym idzie – emancypacja rzeczywistości wewnętrznej na scenie sprawiają, że w dwudziestowiecznym dramacie rzeczywistość ta przyjmuje samodzielną postać przestrzeni zsubiektywizowanej. Obok przestrzeni alienacji czy osaczenia oraz przestrzeni modelowej, epicko-dydaktycznej, przestrzeń zsubiektywizowana stanowi odrębny, jeden z trzech podstawowych typów przestrzeni dramatycznej¹². Spośród wymienionych tu modeli jest bodaj najbardziej nieokreślona, nieograniczenie otwarta, ale zarazem mniej niż pozostałe wiarygodna i niejednolita. Najmocniej również domaga się dopełnienia i interioryzacji przez odbiorcę. Domaga? A może raczej zaprasza do snucia – jak na kanwie – własnego scenariusza wydarzeń. Rezygnując z jakiegokolwiek próby uniwersalizacji, stwarza bowiem możliwość odnalezienia stłumionej części naszej osobowości. Teatr w tym kształcie – zgodnie z celną obserwacją Freuda – dostarcza szczególnej przyjemności, jaką widz czerpie z możliwości wglądu z bezpiecznego dystansu w intymną sferę bohatera: odkrywa część swego „ja” w osobie kogoś innego.

Jak zatem wygląda miejsce, które w planie symbolicznym uobecnia wewnętrzny świat postaci i które jest jego sceniczną wizualizacją, zakreślając jednocześnie niezbędne granice tego świata? W dramacie XX wieku, podejmującym analizę procesów kształtujących i określających ludzką tożsamość, można wyróżnić cztery najważniejsze ujęcia: drogę, teatralną scenę, pokój

¹¹ E. i T. Sławkowie: *Teatr filozofii*. „Teatr” 1988, nr 1, s. 24.

¹² J. Błoński: *Dramat i przestrzeń*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978; K. Pleśniarowicz: *Przestrzenie deziluzji...*, s. 98.

i wewnątrz umysłu. Podział ten wskazuje tylko główne kierunki poszukiwania rozwiązań dramaturgicznych, a także technicznych i nietrudno pewnie byłoby go podważyć albo też — uzupełnić. Podobnie jak przestrzeń subiektywna i przestrzeń alienacji mogą niekiedy mieć pewne cechy wspólne, również „topograficzne” wyznaczniki tej pierwszej często występują w formach nieczystych bądź łączonych.

Dramat subiektywny wykształcił wyrazisty typ przestrzennej reprezentacji obserwującego siebie podmiotu, strukturę dynamiczną, jaką jest figura drogi. Strindberg, zapożyczając topos ludzkiej wędrówki przez życie, połączył jego religijny sens z głęboką analizą dezintegracji „ja”. W *Do Damaszku* peregrynacja przez kolejne miejsca-stacje oddaje ruch poszukującej — siebie i Boga — samoprzedstawiającej się świadomości; a ponieważ same podstawy egzystencji (dom, rodzina, kariera) załamały się, droga staje się podążaniem za nieuchwytnym sobą samym. Otwarta przestrzeń poznania rozpościera się pomiędzy niebem, przeciwko któremu Nieznajomy bluźni, a ziemią, którą w udręce przemierza. Z kolei świadomość nie jest tylko świadomością bycia siebie samego, lecz wykracza ku światu, jest świadomością istnienia świata, w którym się żyje. Jak bowiem przekonuje Józef Tischner, dramat człowieka jest zawsze „dramatem z innymi”. Człowiek poza tym, że musi być bytem-dla-siebie, musi także konstytuować siebie poprzez inny byt-dla-siebie, wchodząc w rozmaite relacje, takie na przykład jak bycie „dzięki” innemu lub innym, „na przekór”, „wbrew”, „przeciw”, „wraz z” itd.¹³

Dlatego Nieznajomy w poszukiwaniu jakiejś trwałej części swej istoty, owej jaźni głębszej, o której mówi Thomas Merton, podświadomie odbija się, czy też rozpoznaje w innych. Jego towarzyszką, Pani, stanowi tyleż dopełniającą, co przeciwstawną stronę jego natury, Żebrak przypomina jego samego, natomiast Cezar i Lekarz, przywołując wspomnienie spotkanych niegdyś osób, wydają się żywym potwierdzeniem bolesnych doświadczeń. Dotkliwie odczuwa on to natręctwo uwewnętrznienia, ale nie jest zdolny do transformowania obcości w swojskość. Również dwuznaczność miejsc, w których przychodzi mu zmierzyć się z replikami swej pamięci, ewokuje czas psychiczny, by tym mocniej unaocznić wspólnotę teraźniejszości i przeszłości w ludzkiej świadomości. Istnienie człowieka „dla” lub „wobec” innych ma określoną przeszłość i przyszłość. „Wspominana, uwewnętrzniona przeszłość występuje w refleksji jako obca teraźniejszość: obcy, których spotyka Nieznajomy, są sygnałami jego własnej przeszłości”¹⁴.

Dramat subiektywny z właściwą sobie logiką i całym repertuarem dostępnych mu środków podkreśla, występujące już u romantyków, zniesienie

¹³ J. Tischner: *Spór o istnienie człowieka*. Kraków 1998, s. 219 i nast.

¹⁴ P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Przeł. E. Misiólek. Warszawa 1976, s. 45.

granicy między podmiotem i światem. Co ciekawe jednak, już niemieccy ekspresjoniści, wprost nawiązujący do techniki Strindberga, będą znajdować również inne niż motyw drogi sposoby kształtowania dramatycznej przestrzeni dla wyrażenia procesów rozgrywających się w podświadomości jednostki i jej zmagania ze społeczeństwem. Wprawdzie w dramacie Reinharda Sorgego *Der Bettler* [Żebrak] akcja oglądana oczami tytułowego bohatera swobodnie przenosi się z miejsca w miejsce, pozbawiona dodatkowo linearnej, przyczynowo-skutkowej struktury przez kapryśny styl prowadzenia narracji. Zaś Georg Kaiser w *Od poranka do północy* rozpisuje jeden dzień z życia człowieka na siedem epizodów, czyli „stacji” wzorowanych na obrazach drogi krzyżowej. Ale w *Masse-Mensch* Ernsta Tollera scena wewnętrzna wyizolowanej jednostki ukazuje na przemian groteskowe obrazy rzeczywistości i obrazy snu, zlewające się razem w jeden odrealniony pejzaż, silnie naznaczony teatralną sztucznością. Bodaj najskrzejszą likwidację granicy między wnętrzem i tym, co zewnętrzne, można dostrzec w *Ludziach* Hasenclevera, sztuce opowiadającej o wędrowce bohatera, Aleksandra, przez świat. Ów wywołany w korowodzie sennych majaków świat — jak wcześniej w *Termopilach polskich* Tadeusza Micińskiego — okazuje się faktycznie umiejscowiony w głowie bohatera, który powraca z grobu po swojej śmierci. Przekreślając granicę, ekspresjoniści mogą odsłaniać w ten sposób z gruntu opozycyjny charakter relacji podmiotowo-przedmiotowej. Radykalne przeciwstawienie człowieka obcemu, wielkomiejskiemu najczęściej otoczeniu, ściślej zaś: wrogiej rzeczywistości społecznej pociąga przy tym za sobą dwie znamienne konsekwencje. Z jednej strony, prowadzi do całkowitego zatarcia rudymen tarnej odrębności reprezentowanego na scenie „świata”, wyłaniającego się — szczególnie w *Ludziach* — jako fantom, pozór zawisły jedynie od postrzegającego podmiotu; zatarcia będącego skutkiem mediatyzacji przez niewiele różniące się między sobą centralne postacie. Co jednak może istotniejsze, z drugiej strony, kreowane w tych odrealnionych wizjach subiektywne przestrzenie gubią nieraz rysy podmiotowej odmienności i autonomii, stają się, paradoksalnie, dziwnie do siebie podobne.

Figura drogi jako konwencja przedstawieniowa jednostkowego losu okazała się natomiast poręcznym środkiem także w ramach innych estetyk i w innych ujęciach problematyki psychologiczno-społecznej, pozwalając przy tym uniknąć niebezpieczeństwa solipsyzmu. Droga to nie tylko ruch w czasie i przestrzeni, ale również kręte ścieżki, jakie można przemierzać w pamięci, bez konieczności lub potrzeby fizycznego przemieszczania się. Ten wywrócony na drugą stronę wariant motywu łatwo odnaleźć choćby w *Śmierci komiwojażera* i *Nie do obrony*, sztukach łączących dyskretny oniryzm z poetyką realizmu. Zarówno w utworze Millera, jak i Osborne’a, przedmiotem subiektywnego doświadczenia jest nie tyle ponura i dokuczliwa teraźniejszość, ile powtórnie przeżywana przeszłość, przywołana w se-

kwencjach retrospektywnych obrazów. Albo raczej to katastrofalna sytuacja „ja” „tu i teraz” zmusza do mozolnej rekonstrukcji „tam i wtedy”. Żeby zrozumieć? Zobaczyć własny błąd? Zapewne. Ale czy nie dlatego również, ażeby poprzez bolesne spojrzenie wstecz może zakosztować oczyszczenia?

Stary Loman osaczony w swoim domu, przez którego ściany może swobodnie przechodzić, odbywa imaginacyjną podróż w czasie, by dokonać gorzkiego obrachunku z samym sobą, poznać przyczyny swojej klęski. Dom jest zarezerwowany dla ponurego i beznadziejnego „teraz”, gdzie płynnie codzienne życie rodziny, niewielki pas przed budynkiem to przestrzeń wspomnienia wypełniona majakami Lomana. Tu wraca do zdarzeń sprzed lat, ozywają cienie młodej wtedy żony, synów, szefa, byłej kochanki, a także zmarłego brata. Podobne rozliczenie próbuje przeprowadzić Bill Maitland, rekonstruujący z determinacją jeden dzień ze swego biurowego życia. Osborne, inaczej niż Miller, z góry narzucił ten tryb ostrej osobistej konfrontacji czy wręcz wiwisekcji, wpisując akcję sztuki w czytelną ramę kompozycyjną. Po wygłoszeniu przed składem sędziowskim chaotycznego, usianego frazesami oświadczenia, Bill, tak jak i pozostałe postacie, przechodzi na drugą stronę sceny, do kancelarii, gdzie usiłuje zachować pozory normalnej aktywności, w rzeczywistości zaś popada w coraz większą fizyczną i duchową destrukcję. Niby na potwierdzenie sennego koszmaru, od którego rozpoczyna się dramat, zdaje się więc jednocześnie oskarżonym, oskarżycielem oraz obrońcą stającym przed sądem we własnej sprawie. Poszczególne epizody układają się w wizerunek rozchwianej, fałszywej samowiedzy bohatera, niezdolnego do trzeźwej oceny siebie i sytuacji, niczym kolejne zapisy dowodów winy. Dominacja perspektywy *ego* jest tym bardziej uderzająca, że kłopoty małżeńskie swoich klientek (granych przez tę samą aktorkę) Maitland traktuje tak, jak gdyby odnosiły się do jego własnego życia. I on, i Loman, podobnie jak wcześniej Nieznajomy z *Do Damaszk*, za pragnienie, mękę samopoznania płacą wyobcowaniem, ale ich alienacja bierze się wyłącznie z zaburzenia międzyludzkich relacji: Loman chwilami mówi do siebie, a Maitland prowadzi „głuche” rozmowy przez telefon. W rezultacie odtworzenie życiowej drogi, podążanie wstecz, po własnych śladach nie przynosi postaciom ekspiacji, choć niewątpliwie może wywołać katartyczne przeżycie u widzów. Oznacza jedynie demaskację złudzeń rodzących się w zetknięciu zmistyfikowanego obrazu „ja” z groźną i niezrozumiałą zewnętrzną rzeczywistością.

Inaczej dzieje się wówczas, kiedy miejscem, które odsłania akty świadomości podmiotu, staje się po prostu teatralna scena. Złożona relacja między ja i nie-ja rozgrywa się tu nie tylko jako konflikt ze światem zewnętrznym, z innymi, ale, co ważne, nieraz w większym jeszcze stopniu zostaje ujawniona w samym podmiocie. Struktura „teatru w teatrze” — bo o tę formę w tym wypadku przede wszystkim chodzi — daje niejako bezpośredni wgląd

w scenę mentalną dzięki „przeniesieniu” jej czy też wyobrażeniu na scenie teatralnej. Przedstawienie to mogłoby być idealną ilustracją Kartezjańskiej koncepcji, gdyby nie fakt, że współczesny dramat stawia pod znakiem zapytania przypisane tej koncepcji niepowątpiewalne *cogito*. Od czasu Freuda, w którego dziele doszedł do głosu kryzys filozofii podmiotu — tego podmiotu, który sam pojawia się od razu przed sobą jako świadomość — podważone zostały tego rodzaju pewniki. Świadomość zatem staje się problemem i zadaniem, a nie czymś danym bezpośrednio. Prawdziwe *cogito* musi być zdobyte w walce z maskującymi je fałszywymi *cogito*. „W miejscu bycia-świadomym pojawia się stanie-się-świadomym”¹⁵.

Zestawienie *theatrum mentis* i teatru-medium uruchamia ciąg wzajemnych upodobnień, pozwalając tym wyraźniej wydobyć na światło ukryte mechanizmy ludzkich działań i zachowań. Zdaniem Manfreda Schmelinga, stała ekspansja form autotematycznych w dwudziestowiecznej dramaturgii wiąże się z dwoma zjawiskami; po pierwsze, wynika ze sprzeciwu wobec mieszczańskiego teatru realistycznego, a po drugie — jest wyrazem dążenia do przekazania w teatrze alienacji społecznej związanej z wizją świata zrelatywizowanego i zdeintegrowanego¹⁶. W konsekwencji — jak sądzi Anthony S. Abbott — jednym z kluczowych tematów we współczesnym dramacie wydaje się relacja między realnością a iluzją. Napięcia i konflikty między tym, co stanowi treść ludzkiej egzystencji, a grą, maską i fałszem, które umożliwiają człowiekowi funkcjonowanie w świecie¹⁷. Z tego względu teatralna scena, również ta wpisana w metaforę snu, to zatem nie tylko model, odwzorowanie wewnętrznej przestrzeni, ale także dogodny instrument autoanalizy — poszukiwania jakiejś głębszej jednostkowej racji.

Tym magicznym miejscem jest dla Konrada z *Wyzwolenia*, który w teatrze i poprzez teatr chciałby określić swoją tożsamość artysty, a zarazem skryształizować poglądy. Dialogi z Maskami w II akcie dramatu można widzieć jako teatralną realizację rozpisanego na głosy monologu wewnętrznego bohatera; wyprowadzoną z didaskalicznego zapisu „on jeden sceną duszy włada” i odsyłającą do dramatu subiektywnego konstrukcję akcji jako drogi dochodzenia do prawdy o sobie. Albo też jako kontynuację zaaranżowanej w widowisku *Polska współczesna* dyskusji. Akt II ukazuje jednak proces wyświadczenia się z presji i nacisków społecznych, ale i od własnych wyobrażeń, krępujących jednostkowy imperatyw sprostania swemu przeznaczeniu i zadaniu względem sztuki. Od zmistyfikowanych pojęć, które mogą być tyleż odzwierciedleniem racji innych ludzi, co uwewnętrznionym obrazem

¹⁵ P. Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i posłowie S. Cichowicz. Warszawa 1975, s. 185.

¹⁶ Zob. S. Świontek: *Dialog — dramat — metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999, s. 137.

¹⁷ A.S. Abbott: *The Vital Lie. Reality and Illusion in Modern Drama*. Alabama 1989.

tychże racji, jaki odciska się w świadomości człowieka, zniekształcając jego widzenie rzeczywistości.

Również Henryk w Gombrowiczowskim *Ślubie* próbuje odnaleźć siebie w teatralnym akcie samoustanowienia. Scena projektowana przez sen staje się symbolicznym miejscem, odwzorowującym wysiłek umysłu poszukującego tożsamości: Henryk rodzi się i dojrzuje w toku eksploracji swojej jaźni, więc stale znajduje się niejako w środku siebie i na zewnątrz, jest jednocześnie obserwowanym podmiotem i przedmiotem własnej obserwacji. Nieprzypadkowo oba dramaty odwołują się do figury teatru w teatrze, która od dawna bywała wyrazem ontologicznej nieostrości, podwójności, epistemologicznego relatywizmu, równie zresztą jak obiektywizacją perypetii i udręk świadomości, choć zdublowanie scenicznych planów w każdej ze sztuk ma inną naturę i odmienne konsekwencje. Zmienna przestrzeń wydarzeń w *Ślubie*, wzorem dramaturgii subiektywnej, staje się miejscem inscenizacji „ja” bohatera, w *Wyzwoleniu* tymczasem do końca nie przestaje być teatralną sceną.

Gra złudzenia i realności, fałszu i prawdy, z natury rzeczy zawarta w formach autotematycznych, odkrywa dramat egzystencji uwikłanej w korowód ról, masek i cudzych odbić, tłumiących czy zniekształcających podmiotowe poczucie własnej istoty. W *Paternoster* Helmuta Kajzara nawet wiejski dom — niczym archetyp pojawiający się w śnie bohatera — nabiera znamion teatralnej inscenizacji. Kajzar nie osadził wprawdzie tej fantazmatycznej projekcji wprost w teatrze, dość jednak, że wprowadził jaskrawo stylizowane akcenty — przede wszystkim gra Gwiazdy, ale także groteskowość póz, gestów i teatralizujących zabiegów — które tłumaczą się fantastyką snu. To kreacyjne działanie sceny wewnętrznej nie pokazuje typowego dla dramaturgii subiektywnej rozszczepienia „ja” na inne postacie, wprost przeciwnie — oznacza dystans. Wyraża niemożność identyfikacji z żadnym ze śnionych przez podmiot światów, brak poczucia przynależności zarówno do zanurzonego w tradycji ojcowskiego domu, do którego powraca jak syn marnotrawny, jak i do współczesnego wielkomiejskiego „targowiska próżności”, które porzucił. Ale choć obca i groteskowa, teatralna transfiguracja pamięci i podświadomości kryje zarazem wysiłek samookreślenia. Również bowiem bohater *Paternoster*, tak jak jego poprzednicy, chciałby w ten sposób dowiedzieć się, kim właściwie jest. „Inszenizując” własne wykorzenienie i nieokreśloność, czeka, aż teatr niczym lustro odeśle mu jego prawdziwe oblicze.

W przeciwieństwie do zwierciadlanego i/lub dystansującego efektu sceny przestrzeń pokoju może sprawiać wrażenie, że projekcja wnętrza jest tu czymś samoistnym i oddzielnym. Opiera się ona na opozycji zamknięcia i otwarcia, zmianie perspektywy dalekiej na perspektywę bliską, wynikającą z oswojenia miejsca, eksterioryzacji przeciwstawia się więc tu raczej inte-

rioryzacja, ruchowi — bezruch. To poczucie zadomowienia dopiero uwypatnia — przez kontrast — niepokojący charakter, obsesyjność czy destrukcyjną moc nawiedzających mieszkańca pokoju upiórów. Prywatne *refugium*, w którym można się schronić, odgrodzić od chaosu otaczającej rzeczywistości, staje się widownią dręczących wydarzeń. Pokój jest niejako odwróconym wariantem drogi. Wędrując przez świat, bohater odnajduje ślady siebie w innych ludziach, na których rzutuje swoje lęki i urazy. W wypadku pokoju przeciwnie — to świat „przychodzi” do bohatera, wypełnia i zawłaszcza intymny skrawek przestrzeni, który staje się przedłużeniem jego umysłu. Nie szuka on, ani tym bardziej nie rozpoznaje siebie w innych, ponieważ inni, choć są nieodzowną częścią jego dramatu, istnieją wystarczająco niezależnie od centralnego podmiotu, by mógł widzieć w nich jedynie wytwór swojej wyobraźni. Paradoksalną cechą scenicznego pokoju jest właśnie niemożność odseparowania się od zewnętrżności, gdyż albo — jak w Różewiczowskiej *Kartotece* — wkracza ona i rozrasta się w jego obrębie, albo — jak w *Podróży do wnętrza pokoju* Michała Walczaka — zostaje psychicznie zresorbowana i w ten sposób „unieważniona” przez wnętrze. Szczególną formą samouobecnienia podmiotu okazuje się również koegzystencja czasów — dawnego i obecnego — w tak rozdwojonym miejscu, co sugestywnie pokazuje na przykład Jon Fosse w *Letnim dniu*.

W *Kartotece* autorska wizja sceniczna, łącząca przestrzeń jednocześnie zamkniętą (pokój Bohatera) i otwartą (przechodząca przez ten pokój ulica), wiąże płynnie porządek biografii z ekspansywną teraźniejszością. W takim układzie przestrzennym możliwa jest obecność osób współtworzących świat Bohatera, jak też pozornie przypadkowych, choć dla niego wszyscy są właściwie przechodniami. Niejednoznaczna kompozycja miejsca pełni przede wszystkim funkcję wizualnej metafory, jest znakomitą konkretyzacją stanu ducha Bohatera. Wyrazem prostej, jakiejś ostatecznej prawdy o sobie są jego własne słowa. Na pytanie Sekretarki, co jest „w środku”, tam, gdzie „doszedł do siebie”, pada odpowiedź: „Nic. Wszystko jest na zewnątrz. A tam są jakieś twarze, drzewa, obłoki, umarli... ale to wszystko tylko przepływa przeze mnie”¹⁸. Zamiast ponawianych jeszcze na początku stulecia wysiłków, ażeby dotrzeć do głębszych pokładów „ja”, pozostał tylko strumień doznań i odprysków świata. Bohater *Kartoteki*, w którym Różewicz chciał pomieścić sumę doświadczeń ponadindywidualnych człowieka drugiej połowy XX wieku, ma realne powody, by wątpić w sens metafizycznych usankcjonowań ludzkiej osobowości. I nie szuka już nawet swojej jedynej i niepowtarzalnej istoty.

Ponowoczesną wersję rozproszenia spoistego podmiotu prezentuje *Podróż do wnętrza pokoju* Walczaka, sztuka, która opiera się na niemal identycz-

¹⁸ T. Różewicz: *Kartoteka*. W: Idem: *Teatr*. T. 1. Kraków 1988, s. 102.

nym jak u Różewicza rozwiązaniu przestrzennym. Samo nazwisko głównej postaci — Skóra, mówi o zintensyfikowanej — czysto mentalnie — relacji z rzeczywistością i (nad)wrażliwości, choć wycofanie się w siebie wynika tutaj nie z nadmiaru doświadczeń, lecz z niedojrzałości. Jest to kondycja człowieka, którą charakteryzuje utrata wewnętrznej spójni przy jednoczesnym przeniesieniu punktu ciężkości, tkwiącego dawniej w jednostce, w świat zewnętrzny. Walczak wszakże mocno rozbudowuje metateatralny kontekst, którego znakiem w *Kartotece* był Chór Starców, i to narzuca jego sztuce odmienny trop interpretacyjny, jak też szyderczy ton. Inwazja innych ludzi w intymną przestrzeń ma oczywiste znamiona gry, której Skóra także się poddaje, co więcej — całość jest ujęta w wyrazisty sceniczny cudzysłów. W tej perspektywie podróż do wnętrza zdaje się ucieczką przed sobą, a więc przed życiem, balansując stale pomiędzy pustką i autokreacją.

Droga, scena i pokój związane mniej lub bardziej z tradycją dramatu jako sztuki interakcyjnej, międzyludzkiej, wykorzystują formy reprezentacji figuratywnej i obrazowej. Wśród tych sposobów uprzestrzenniania subiektywnej rzeczywistości przedstawienie polegające na wprowadzeniu do wnętrza umysłu dalece odchodzi od zasad klasycznego dramatu. Jest z pewnością najbardziej integralne i konsekwentne. Naturalnie, każda ze wskazanych tu możliwości penetracji indywidualnej świadomości wiąże się z substytucją, modelowaniem jej teatralnego wyobrażenia, pozwalającego na uchylenie dostępu do ukrytych obszarów cudzej jaźni. W tym jednak przypadku umysł pokazywany jest — by tak rzec — od środka, od spodu, jest — jak by powiedział Derrida — „czystą” obecnością, a przestrzeń dramatyczna staje się najpełniej przestrzenią wewnętrzną, stwarzając widzowi szczególną możliwość przedłużenia jego „ja”.

Wizja redukcji podmiotu do samoistnych, nagich procesów umysłowych systematycznie powraca w późnych sztukach Becketta, którego wręcz można uznać za wynalazcę tej formy. W utworach tych nie ma rozwoju w języku ani rozwoju w czasie, co idzie w parze ze ścieśnioną scenografią, podkreślającą wrażenie uwięzienia w klatce. Sam akt mówienia, obudowany milczeniem i ciszą, tworzy obraz człowieka nie tylko obcego w świecie, lecz także pochwyczonego w pułapkę piekła samego siebie. W *Nie ja* usta, z których wydobywają się słowa, stanowią metonimiczny ekwiwalent „działania” w powiązaniu dźwięku z wizualnym znakiem. Z boku stoi wprawdzie Słuchacz nieokreślonej płci, który słucha mówiących ust i czterokrotnie wykonuje „gest przestrogi, a zarazem bezradnego współczucia”, ale można w nim właściwie widzieć niemego przedstawiciela widowni. We *Wtedy gdy* pokazana zostaje tylko twarz postaci określonej przez autora jako Słuchający. Z trzech dających się wyraźnie odróżnić źródeł z obu stron sceny oraz ponad zawieszoną głową słyhać trzy głosy, z których każdy jest własnym głosem Słuchającego. Świat został gruntownie oczyszczony, sprowadzony

do najistotniejszych czynników, które składają się na jaźń i świadomość. W *Krokach* poruszająca się miarowo po wąskim pasie z przodu sceny Kobieta (May) od czasu do czasu mówi do swej niewidocznej Matki i w końcu wygłasza długi monolog wprost do widowni. Głos Matki dochodzi z ciemności w głębi sceny. Akcja *Kroków* wyraźnie dzieli się na trzy części, rozgraniczone dwiema długimi pauzami, które upływają w całkowitej ciemności. Pierwszą część wypełnia dialog między May i jej niewidoczną Matką, drugą – głos Matki przemawiający w czasie, gdy May chodzi tam i z powrotem po scenie. Kobieta, można sądzić, słyszy tu głos Matki wewnątrz siebie. W trzeciej części, stojąc twarzą do widowni, opowiada fragment zagadkowej historii, najprawdopodobniej o Matce i o sobie, posługując się narracją trzecioosobową i anagramem swojego imienia (Amy).

We wszystkich trzech monodramach przestrzeń mentalną wypełniają wspomnienia postaci z okresu, zanim doszły one do ostatecznego i końcowego stanu stagnacji. Uwięzione u schyłku życia w zaklętym kręgu retrospekcji, zarazem odsunięte już od życia, postacie te noszą w sobie niezatarte ślady swych życiowych doświadczeń, przetopionych w formie niewielkiej liczby obrazów – kluczy. Te doświadczenia właśnie usiłują wypowiedzieć. Pamięć je przechowała w postaci skondensowanych sformułowań, ale również oderwanych wyobrażeń, układających się w sztywno ustrukturalizowane wzory, a właściwie je zamroziła wskutek ciągłego, uporczywego powtarzania. Tak rozpisane monologi przedstawiają niezmiernie wysterylizowane obrazy egzystencji sprowadzonej do najistotniejszego elementu – do strumienia świadomości, który jak Kartezjańskie *cogito* jest dla jaźni jedynym dowodem własnego istnienia. Strumień ten tworzy w istocie sekwencja słów emitowana przez wewnętrzny głos, zacierający jednak lub wręcz unicestwiający podmiotową tożsamość. „Wszystko, co dotyczy życia lub śmierci, dzieje się w całości i działa wewnątrz nas”¹⁹ – pisze Aldous Huxley. I wszystko, co próbują, co mogą jeszcze robić postacie Becketta, to uporządkować obrazy pamięci. Przeszłość i to, jak człowiek się do niej odnosi, jak ją w sobie akumuluje i przyswaja, decyduje o tym, kim jest. Postacie te są więc zawieszone między słowem, wypowiedzeniem, które nada sens, przywróci kształt ich istnieniu, a milczeniem, które równa się niepamięci.

Słuchający we *Wtedy gdy* słyszy trzy głosy, trzy narracje, odsyłające do różnych okresów w jego życiu. Pierwsza przywołuje obraz wspomnienia związanego z podróżą w krainę dzieciństwa, do samotnej ruiny, gdzie jako dziecko szukał w kryjówce samotności. W wiele lat później odwiedził to miejsce ponownie, ale widać uderzony jego obcością, kłócącą się z tym, co

¹⁹ A. Huxley: *Filozofia wieczysta*. Przeł. J. Prokopiuk, K. Środa. Warszawa 1989, s. 183.

zachowała pamięć, prawie natychmiast uciekł z powrotem tam, skąd przybył. Drugi narrator opisuje całą serię różnych sposobów uciekania z ulicy w czasie deszczu. Trzeci przypomina chwilę miłosnego przeżycia, naznaczonego jednak jakąś niewytłumaczalną skazą, kiedy ciała nigdy się nie stykają, „razem na kamieniu, w słońcu...”. W *Ostatniej taśmie* ukazaniu minionych doświadczeń Krappa służy użycie magnetofonu, dzięki któremu systematycznie ponawia on konfrontację z własnym „ja” z dawniejszych czasów. Krapp rozmawia już tylko z własną pamięcią i choć robi to za pośrednictwem mechanicznego urządzenia, to w kolażu retrospektywnych migawek, przeplecionych teraźniejszym komentarzem, można odnaleźć jakąś ciągłość jego świadomości. We *Wtedy gdy* konstrukcyjnym zwornikiem całości również jest spotkanie z sobą samym we wspomnieniu, tyle tylko że dalece bardziej zdekomponowanym i kalekim, jak w rozbitym lustrze. Polifonia trzech głosów, podobnie jak w tamtym dramacie urywki przesuwanej do przodu i cofanej taśmy, imituje pracę pamięci z jej lukami i kompulsywną skłonnością do przywoływania pewnych utrwalonych obrazów. Wysiłek pamięci, jaki na dobrą sprawę ustanawia postacie Becketta, nie daje więc żadnej gwarancji podmiotowej integralności. Co bodaj najlepiej wyraża paradoksalne stwierdzenie bohatera jednego z jego opowiadań, ujmujące naturę ludzkiej świadomości: „Tam, gdzie jestem, nie ma nikogo tylko ja, którym nie jestem”.

Również dla twórców, którzy po Beckettzie sięgają po tę formę reprezentacji przestrzeni wewnętrznej, język pozostaje nieomylnym, szczególnie wymownym symptomem jej płynności i rozbicia. A dokładniej – język i działania w nim zapisane, gdyż mówienie/rozpamiętywanie zlewają się najczęściej w jeden nierozdzielny i nieskoordynowany proces. Skrajnym przykładem może być sztuka Sarah Kane *4.48 Psychosis*, złożona z fragmentów wspomnień, chaotycznych tekstów, rozmów, myśli i wrażeń, która w ten tekstualny sposób przedstawia wyizolowany umysł w walce z napierającym językiem. I tak jak *Nie ja czy +++ (Trzema krzyżykami)* Kajzara pokazuje klęskę jednostki niezdolnej odnaleźć własne „ja” w powodzi różnych, niepoddających się kontroli zapisów pamięci.

Niemożliwość samowyrażenia, a więc brak, iluzja tożsamości, wylania się teraz jako centralny problem, nawet gdy nie przybiera tak krańcowych objawów. Pani Ka ze sztuki Noëlle Renaude pod takim tytułem także nie może sobie poradzić z uporządkowaniem swoich doświadczeń za pośrednictwem wyobrażeń i operacji językowych. Krajobraz mentalny Pani Ka jest światem zdekoncentrowanym, rozbitym na wiele osobnych, nieprzystających do siebie części, które mnożą bez umiaru pojawiający się w jej wyobraźni rozliczni rozmówcy (ludzie, zwierzęta czy przedmioty) oraz miejsca. Efektem tego jest całkowite zatarcie fundamentalnej dla tożsamości podmiotu relacji między wewnątrz i zewnątrz – kobieta bowiem tyleż opowiada o swoich

doświadczeniach, co fantazjując, tworzy „światy możliwe”. Postawa duchowego *voyageura* powoduje ponadto przesunięcie z centrum świata, umieszczonego w samej jednostce i równoznacznego z dominującą perspektywą „ja”, dającą jasną, jakkolwiek ograniczoną, władzę sądzenia – na obrzeże świata. „Mając swoje lata nadal nie wiem co to znaczy znaleźć własne miejsce na ziemi.”²⁰ – wyznaje Pani Ka. Wędrowanie, powtórzone w myśli, nie jest dla niej „braniem w posiadanie” nowych treści i jakości miejsc, dlatego nie jest też zamieszkiwaniem w świecie²¹. Jak bowiem tłumaczy Heidegger, bezdomność człowieka nie polega na jego zagubieniu wśród bytów, lecz na ludzkiej niezdolności do myślącego rozumienia prawdy bycia. Nic dziwnego zatem, że podejmując kolejne próby złożenia w jakąś sensowną całość strzępów zapamiętanych sytuacji, emocji, obrazów, Pani Ka nie kieruje się żadnym szczególnym zamysłem, wiedzioną bardziej inscenizacyjnymi skłonnościami własnej wyobraźni.

Zapoczątkowane wraz z dramaturgią subiektywną otwarcie sceny na przestrzeń wewnętrzną okazało się jednym z czynników decydujących o przeobrażeniach teatralnej reprezentacji. Kryzys podmiotu, jakiego niezmordowanym świadkiem (i diagnostą) jest dwudziestowieczny dramat, rodzi zróżnicowane modele sceny mentalnej i dzięki temu uprawomocnia odmienne inscenizacje jaźni. Transpozycja tej przestrzeni, sposób jej ustrukturyzowania i wizualizacji, to – utrwalony w różnej formie – zapis decentralizacji podmiotowości. Wyraz rozpoznania przez jednostkę własnej tożsamości, jej relacji z innymi, również – za sprawą dystansującej autorefleksji – postrzegania siebie jako innego. O ile jednak konwencja przedstawienia drogi lub teatralnej sceny, naśladowując ruch poszukującej świadomości, odśladania miraż niepowtarzalnego „ja”, horyzont niemożliwej do odzyskania „całości” i sensu, o tyle dwie pozostałe realizacje przestrzenne, pokój i wewnątrz umysłu, wydobywają o wiele bardziej kontemplację stanu rozproszenia. Właśnie w kontynuacyjnych rozwinięciach i wielorakich przesunięciach, w rozwoju form usceniczniania przestrzeni „teatru wewnętrznego” – a nie w samym opisie procesu dezintegracji – kryje się, jak sądzę, poważny wciąż potencjał możliwości starej formuły *Ich-Drama*.

²⁰ N. Renaude: *Pani Ka*. W: *Językowe światy I. Antologia sztuk francuskich*. Kraków 2004, s. 269.

²¹ H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 41.

Ewa Wąchocka

Internal spaces in the 20th century drama

S u m m a r y

"An internal space", the notion having no concrete definition nor a clearly-established scope of meaning, can refer to both the authors of the performance, and the audience, however, it mainly concerns the theatrical figure. The article raises the issue of changing means of objectivization of this invisible subjective space on the stage – a visible and fairly concrete place – the 20th century drama brings. The choice of a place or places where the individual interior exteriorizes constitutes a tangible expression of the subject conceptualisation. The changes in question are observed within the scope of a traditional box stage, however, the moment the world presented there is shown from one subject perspective, the stage itself reveals the appearance of explicitness, the result of the crisis of the principle of illusionary representation in the 20th century.

The lack of transparency of the world, loudly manifested with the creation of the subjective drama, constitutes a kind of a philosophical keystone of many later – different – perspectives of the ego inscenization; the point of reference for different literary poetics. The experience of world strangeness, as well as the collapse of the strong illusion of the substantial subject, are the most significant factors in the search of identity describe in the drama. The fluency of this internal space is tightly related to the questioning of the principle of theatrical representation grounded from the period of Renaissance and Baroque, connected with a logocentric prime of word and faith in the rational order of things. The 20th century drama, taking on the analysis of processes shaping and defining human identity, relies on four perspectives: path, theatrical stage, room and the inside of the human mind. The article discusses the basic indicators and features of these four perspectives on the basis of the European and Polish drama works, among other things, by Strindberg, Arthur Miller, John Osborne, Helmut Kajzar, Michał Walczak, Samuel Beckett, Sarah Kane, and Noëlle Renaude.

Ewa Wąchocka

Innere Räume im Drama des 20.Jhs

Z u s a m m e n f a s s u n g

„Innerer Raum“, ein Begriff, der nie genau definiert wurde und keinen eindeutigen Bedeutungsrahmen hat, kann sich sowohl auf Aufführungsurheber, wie auch auf das Publikum beziehen, er ist jedoch vor allem mit Theaterfiguren verbunden. Im folgenden Artikel wird gezeigt, auf welche Weise der unsichtbare, subjektive Raum an einer sichtbaren, konkreten Stelle auf der Bühne im Drama des 20.Jhs objektiviert wurde. Bei der Wahl des Ortes oder der Orte, wo persönliches Innenleben zum Ausdruck gebracht wird, kommt es zur augenfälligen Konzeptualisierung des Subjektes. Die hier untersuchten Wandlungen treten im Bereich der traditionellen Schachtelbühne ein; wenn aber die hier kreierte Welt nur aus einer subjektiven Sicht dargestellt wird, scheint diese Bühne eindeutig

zu sein, und dazu hat im 20.Jh. die Krise des Prinzips von der illusionistischen Vertretung beigetragen.

Die Undurchsichtigkeit der Welt, die samt dem Beginn der subjektiven Dramaturgie klar bekundet wurde, ist sozusagen ein gewisser philosophischer Schlussstein von mehreren späteren Inszenierungen des Ichs; ein Bezugspunkt für unterschiedliche schriftstellerische Poetiken. Die Erfahrung von der Fremdheit der Welt und der Untergang von der Illusion eines starken, substantiellen Subjektes sind die wesentlichsten Faktoren der durch das Drama geschilderten Identitätssuche. Die Flüssigkeit des inneren Raumes ist auch damit verbunden, dass das seit Renaissance- und Barockzeit ausgeprägte, mit dem logozentrischen Primat von Wort und Vertrauen in rationelle Weltordnung einhergehende Prinzip der Theatervertretung in Frage gestellt wurde. Im Drama des 20.Jhs, das die, die menschliche Identität bildenden Prozesse zu analysieren versucht, lassen sich vier wichtigste Betrachtungsweisen unterscheiden: Weg, Theaterbühne, Zimmer und Innenleben. Sie werden von der Verfasserin am Beispiel der europäischen und polnischen Theaterwerke besprochen, u.a.: Strindberg, Arthur Miller, John Osborne, Helmut Kajzar, Michał Walczak, Samuel Beckett, Sarah Kane und Noëlle Renaude.

Szymon Danowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Przestrzeń teatru w dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza

Podobno podróżowanie jest wkraczaniem w inny wymiar — porzucaniem codzienności dla niecodzienności doświadczeń, przeżyć, poddawaniem się nieprzewidzianemu biegowi zdarzeń. W podróży można się poczuć wyrwanym z własnej, linearnej przestrzeni i własnego czasu, oraz wrzuconym w przestrzeń punktu, a także w czas zatrzymany. I kiedy podróż trwa, kiedy mimo nas się odbywa, każda czynność, którą wykonujemy, każde doświadczenie, które staje się naszym udziałem, nabierają zupełnie innego znaczenia — stają się ważne same w sobie. Poranek i przebudzenie się ze snu w podróży są zupełnie innym porankiem i przebudzeniem się od tych, które znamy z codzienności, tak samo jak poprzedzające je zmierzch i zaśnięcie, i tak jak wszelkie inne czynności, które w tym szczególnym czasie „celebruujemy”. Przeżywamy je nierzadko estetycznie, jako sytuacje i czynności przyjemne same w sobie; każda z osobna dla siebie najważniejsza, każda inna od pozostałych. Stają się one w przestrzeni podróży jakościami szczególnymi, czynnościami i zdarzeniami nietworzącymi fabuły, wydarzającymi się obok siebie, zupełnie inaczej niż w potocznym doświadczeniu, w którym są elementami trywialnymi, i których często sobie nie uświadamiamy. Dzięki nim właśnie podróż, jako stan oderwania, stawać się może definicją codzienności jako stanu przywiązania.

Zupełnie podobnie dzieje się z teatrem. Jest on również przestrzenią oderwania od codzienności, zjawiskiem estetycznym tym wyraźniejszym, gdy samo mówi o swojej istocie, gdy uruchamia płaszczyznę „meta”, gdy zaznacza własną odmienność i gdy podkreśla swoją specyficzną formę.

Kiedy na scenie dostrzega się proces kreowania w jego najdrobniejszych szczegółach, ma się poczucie współuczestniczenia w powstawaniu dzieła sztuki, współuczestniczenia będącego wynikiem estetycznego doświadczania poszczególnych zdarzeń, wyrwanych z przestrzeni codzienności i wrzucanych w przestrzeń zatrzymania.

W dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza świat w całości przesiąka teatrem. Jak zaznacza Anna Krajewska w kontekście literatury XX wieku, „Dramat wchłonął teatr jako temat i sposób swojej dekonstrukcji”¹. Ujmując świat przedstawiony dramatów autora *Szewców* jako pewien zamknięty mikrokosmos dziejących się wypadków, jako przestrzeń ciągłości, dostrzeżemy, że wkracza w nią od wielu stron rozbijająca spójność przestrzeni zatrzymania teatru, która próbuje wielokrotnie redefiniować jej poszczególne elementy, zaznaczać swoją obecność jako swoistego wykładnika znaczeń, zwracając jednocześnie uwagę na formę jako na istotę dzieła sztuki. Owo współprzenikanie się przestrzeni ciągłości świata przedstawionego i komentującej przestrzeni teatru staje się wypadkową zmiennego stosunku twórcy do dzieła – budowania i pokonywania dystansu, mnożenia różnorodnych planów „meta”, przywoływających skojarzenia z sytuacją próby teatralnej oraz paradoksalnej funkcji języka jako jednocześnie azylu i narzędzia alienacji postaci.

Twórca – dzieło

Dramaturgia XX wieku, w tym bardzo wyraźnie dramaturgia Witkiewicza, stawia przed odbiorcą istotny i zawikłany problem – zagadnienie stosunku autora do własnego dzieła. Przełom antypozytywistyczny zniósł co prawda odwieczny „kompleks” literatury, dla której realny twórca pozostawał głównym interpretantem i wyznacznikiem znaczeń, nie ustanowił jednak ostatecznie pozycji autorskiej. Gdy utrwalił się pogląd, iż to język jest prymarną instancją utworu literackiego, autor wkroczył do niego jako immanentna kategoria tekstowa. Stał się ześrodkowaniem dwóch światów, dwóch przestrzeni – zewnętrznej, rzeczywistej i wewnętrznej, fikcyjnej.

W dramatach autora *Matki* obraz twórcy jest zaznaczany przez różnorodne elementy, rozpisany na często bardzo wieloznaczne role. Nie pozostaje on w przestrzeni „okołosceniczej”, nieustannie wkracza w przestrzeń postaci, ingeruje w ich poczynania, wskazuje, jak postępować – zakłóca tym

¹ A. Krajewska: *Osoba w dramacie i dramacie osobny*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki. Warszawa 2000, s. 259.

samym swobodny bieg wydarzeń. Zrywa fabularność, podkreśla teatralność sytuacji, odgrywając jednocześnie swoją bardzo specyficzną rolę — bycia poza sceną i na scenie jednocześnie. I mimo że jest tylko jedną z wielu kategorii tekstowych, przez poruszanie się na wielu płaszczyznach buduje pewien globalny obraz „ja” autorskiego, które, z jednej strony, jest zapośredniczone w przestrzeni wobec dzieła zewnętrznej, z drugiej — zdecydowanie ingeruje w przestrzeń bytową person dramatu, stając się dla nich pierwszym reżyserem sztuki. Jako swoista postać — powtórzmy za Michałem Bachtinem — „realizuje się nie poprzez bezpośrednie [...] słowa, lecz za pomocą słów cudzych, odpowiednio skonstruowanych i rozlokowanych właśnie jako cudze”².

Podwójność wizerunku — realny i fikcyjny — w przypadku Witkacego pozostawała w zgodzie z wyznawaną przez niego filozofią dandysowską. Dwa oblicza były narzędziem zacierania granic i budowania niedopowiedzeń. Autor *Szewców* w zaskakujący nierzadko sposób z prozy życia tworzył sztukę życia — powoływał do istnienia kolejne swoje wcielenia, dążąc nieustannie do tego najdoskonalszego:

Jestem — to znaczy komentuję siebie jako kreację, której nigdy nie zdolałam zanalizować do końca. Pozostaje mi tylko eksperymentowanie z współautorem mego bytu: psychiką. Na nią czeka forma moich przemysłów, a kiedyś piękna śmierć. Chciałbym przypatrzeć się sobie w czasie trwania śmierci, kiedy dochodzi do pełnej swobody w interpretowaniu czystych przeżyć estetycznych, zlanych w jedno...! Wyobrażam sobie zanikanie proporcji mego ciała i pojawiające się spustoszenie w świadomości. To musi być bardzo pasjonujące. Może kiedyś będę w stanie, choć przez jedną minutę, naśladować dzieło śmierci³.

Takie, swoiście aktorskie rozgrywanie swojego życia, pozwalało budować Witkacemu wielowymiarowe dzieło fikcji, bardzo przecież specyficznej, bo zawieszonej w przestrzeni realności.

Schemat ten znalazł oczywiście swoje odzwierciedlenie w dramatach. Granie przez postaci wyznaczonych im ról powoduje, iż stają one na granicy własnej prawdy i udania. W efekcie — jak wskazuje Jan Błoński w szkicu „*Kurka wodna*”, czyli *kuchnia Czystej Formy* — każda z nich zamyka się w sztucznie wypreparowanych enklawach, podąża własną drogą w kierunku swojej tajemnicy, i z perspektywy każdej z nich świat, jaki ją otacza, ma całkiem różne oblicze⁴. Sytuacja taka buduje konstrukcję współwystępują-

² M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 285.

³ Cyt. za: I. Jakimowicz: *Witkacy — malarz*. Warszawa 1985, s. 10–11.

⁴ J. Błoński: *Witkacy na zawsze*. Kraków 2003, s. 303–329.

cych ze sobą monologujących głosów, które tworzą wielość przestrzenną wokół siebie. Ograniczony z pozoru świat przedstawiony zaczyna „pęcznieć” w swoich ramach – dochodzi do nakładania się i multiplikacji sensów. Każdy element, każda sytuacja, każde zdarzenie zaczyna znaczyć wielokrotnie. Można odnieść wrażenie, że przestrzeń powstała ze zmieszania dwóch substancji staje się ostatecznie kolejną, zupełnie nową.

Przeniesienie teatru życiowego do teatru-sztuki było dla Witkacego sposobem na odkrywanie siebie jako Istnienia Poszczególnego. Autor-aktor zamknął się tym samym w tekście. Wkroczył do niego w roli (nie)obecnego bohatera – mówiąc za Ryszardem Nyczem – „odtąd już nie całkiem fikcyjnej historii”⁵. Jednocześnie wprowadził w tekst dramatów ogromny bagaż autobiograficzny i autotematyczny. Oba chwytły pociągają za sobą integrację fikcji i realności, przemieszanie, zatarcie granicy, której tak naprawdę sam rzeczywisty autor może nie odnajdywać – przetransponowanie życiowego wymiaru obu kategorii dokonywane jest na rzecz sztuki.

Dwubiegunowość zawieszenia w świecie dramatycznym zaznacza się jednak szczególnie w przypadku autotematyzmu. Buduje on bowiem pewną autonomiczną rzeczywistość, która zapożyczając się w przestrzeni zewnętrznej wobec utworu, jednocześnie tworzy w nim pewien metatekstowy plan odniesienia. Jako sposób rozpatrywania sztuki w sztuce kreuje wewnętrzną zdolność namnażania kolejnych samodefiniujących się planów. Dialog dramatyczny dodatkowo tę zdolność potrafi uruchomić, chociażby w takiej wypowiedzi Bałandaszka w sztuce *Oni*:

BAŁANDASZEK Wiem, wiem! Tyle razy już mówiliśmy o tym. Czysta Forma w teatrze! Nowa błaga nienasyconych oberwańców, zdemokratyzowanej, spodłalej sztuki. Nigdy tego naprawdę nie będzie i musi się to skończyć upadkiem zupełnym⁶.

Same rozważania o sztuce nie są być może niczym szczególnym, jednak ich rodzaj – na pewno! Temat, styl i nawet bagaż emocjonalny pozwalają odbiorcy skojarzyć wypowiedź postaci z wieloma wypowiedziami samego Witkacego. Z kolei deformacja wywodów oraz wielość intertekstualnych i intratekstualnych nawiązań (budujących swoistość i tożsamość witkiewiczowskiej sceny) może prowadzić do nierzadko mylnych odczytań, będących efektem przemieszania rzeczywistych sądów samego autora *Matki*, także innych przywoływanych autorów z sędziami i opiniami z przestrzeni fikcji. Niektóre z tych ostatnich funkcjonują w dramatach w swoistej „idiomatycz-

⁵ R. Nycz: *Tropy „ja”*. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22.

⁶ S.I. Witkiewicz: *Oni*. W: Idem: *Dramaty*. Oprac. J. Degler. T. 1. Warszawa 1996–2004, s. 408.

nej” formie, taki też charakter nadając pewnym towarzyszącym im sytuacjom bądź też samym przestrzeniom, których znaczenie nie wynika z samej ich konstrukcji bądź dialektyki elementów współwystępujących w świecie przedstawionym, lecz zapożycza się w przestrzeni zewnętrznej wobec dzieła, oczekując od odbiorcy określonej wiedzy uprzedniej.

Ostatecznie tego typu strategię twórcze odbierają postaciom dramatów jakiegokolwiek znamiona odpowiedzialności i autorstwa wypowiedzanych słów, które pozostają właściwie w zawieszeniu:

I BABA No dobrze, Wasza Jedyności, ale co to jest to t o, o to właśnie chodzi. Ja słyszałam już o tym, ale niedobrze rozumiem, chociaż znam dobrze teorię Einsteina.

WAHAZAR (*wycierając nadmiar piany z kaftana*) Tego, widzisz, moja stara, ja sam nie wiem. Tu ani mnie, ani tobie sam Einstein nie pomoże. Mógłbym wiedzieć to, ale nie chcę⁷.

Pozostaje jedynie poszukiwać czy domyślać się suflera, który z za sceny podrzuca kwestie do wypowiedzenia, który wkracza tym samym z własnej przestrzeni w inną przestrzeń, podważa zdolność samostawiania się przedstawianego świata, uwyrażniając jednocześnie teatralność sytuacji. Taka konstrukcja nabiera w efekcie znamion sztuczności, przenosząc utwór na płaszczyznę horyzontalną, gdzie autor, jako kategoria tekstowa, spotyka się z rzeczywistym odbiorcą, dzięki którego zabiegom interpretacyjnym w ogóle istnieje. Przestrzeń sceniczna spotyka się tutaj z przestrzenią widowni.

Witkacy, „w połączeniu strategii autobiograficznej z autotematyczną, w kreowaniu owej »aury d w u z n a c z n o ś c i, ja rzeczywisty, ja literacki, ekshibicjonizm, kamuflaż« [...]”⁸, odkrywał te miejsca w konstrukcji dzieła artystycznego, w których indywidualizm twórcy mógł się najpełniej objawić czytelnikowi. Rozpisując „siebie” na tematyczne wątki, poruszał się między biegunami identyfikacji i odróżnienia. Georges Gusdorf określa to zwięźle: „Autobiografia [...] wymaga, aby człowiek zachował dystans wobec siebie samego, aby odtworzyć się w swojej jedności i tożsamości na przestrzeni czasu”⁹. Można by dodać, że również na (w) przestrzeni tekstu.

⁷ S.I. Witkiewicz: *Gyubal Wahazar*. W: *Idem: Dramaty*. T. 2..., s. 218–219.

⁸ R. Nycz: *Tropy „ja”...*, s. 23.

⁹ G. Gusdorf: *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przeł. J. Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 267.

Przestrzeń „próby teatralnej”

Jurij Łotman scharakteryzował sztukę drugiej połowy XX wieku jako w znacznej mierze nastawioną na uświadomienie sobie swej własnej specyfiki: „Sztuka przedstawia sztukę, usiłując dotrzeć do granic własnych możliwości”¹⁰. W dramaturgii Witkacego sytuacja ta wiąże się z dwojakimi konsekwencjami. Z jednej strony, im silniejsza ingerencja planu „meta” w strukturę wypowiedzi, tym większa ich deformacja, splątanie, zaburzenie, zakłócenie porządku przyczynowo-skutkowego i zdolności samostawiania się dialogu. Z drugiej, materia życiowa, przechodząc przez kolejne etapy transformacji, staje się elementem świata artystycznego, który swoimi mechanizmami konstrukcyjnymi stara się odciąć od własnego źródła i zamknąć w autonomicznej przestrzeni. W efekcie świat fikcji traci swoją jednorodność na rzecz wypowiedzi metateatralnej, a samo dzieło, które zaczyna mówić o własnym fenomenie, nieuchronnie zdradza istnienie dodatkowego planu komunikacji – jako całość utkana z tej właśnie dialektyki podejmuje nadrzędny dialog z odbiorcą. Krzyżują się tutaj zatem wewnętrzne przestrzenie świata fikcji i planów „meta” oraz przestrzeń widowni i sceny.

Rzeczywistość sceniczna w utworach Witkacego często już na wstępie zostaje zakwestionowana, uwydatniając sztuczność przedstawienia:

ANETA No – wuju. Opowiedz, jak to było.

NIBEK (*wesoło*) A więc po prostu zrobimy normalną ekspozycję. Uważajmy to wszystko za dramat, za początek dramatu. (*pyka z fajki*) Świetny tytoń. A więc, po prostu, było tak: moja żona, a twoja ciotka, Anastazja, umarła...¹¹

Zburzenie iluzji zdaje się tutaj elementem koniecznym, jakby pierwszoplanowym, który dopiero uruchamia proces gry i bieg akcji, wprowadzając odbiorcę na inną płaszczyznę percepcji. Odtąd będzie on śledził przebieg zdarzeń na co najmniej dwóch planach jednocześnie, ze świadomością ich interpretatora i dysponenta sensu. Zarówno postaci, jak i odbiorca od samego początku wpadają w sytuację zawieszenia między dwiema przestrzeniami, dwoma światami – żaden z nich nie uzyska znamion konkretności. Z tego też względu kolejne poczynania *dramatis personae* często będą chwilowymi improwizacjami, luźnymi sytuacjami towarzyskimi, dostosowanymi, tak jak i otoczenie, do potrzeb chwili.

¹⁰ J. Łotman: *Semiotyka filmu*. Przeł. J. Faryno, T. Miczka. Warszawa 1983; cyt. za: S. Świontek: *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999, s. 84.

¹¹ S.I. Witkiewicz: *W małym dworku*. W: *Idem: Dramaty*. T. 2..., s. 7.

Burzenie świata iluzji wiąże się ze stopniowym przechodzeniem postaci z wewnętrznego planu fabuły dramatu na poziom kontaktu z odbiorcą. Bohaterowie pozostają na granicy świadomości i nieświadomości swojego podwójnego statusu, jednoczesnego bycia w przestrzeni komunikacji „do” i „dla” — jest to bezpośredni wynik stopnia ingerencji podmiotu twórczego w materię tekstu. Im jest ona silniejsza, tym postać wyraźniej „rozumie” zdublowanie własnej roli i tym wyraźniej uwidacznia się metateatralna kompozycja utworu.

W utworach Witkacego pojawia się grupa postaci, które cechuje szczególna nadświadomość, nieprzysługująca innym personom. W *Sonacie Belzebuba* Babcia przez kilka stron opowiada legendę, która z biegiem wypadków zaczyna się wypełniać. W *Bezimiennym dziele* Grifuellhes relacjonuje tylko sobie znane minione wydarzenia, przyjmując jakby rolę narratora, który przez swoje słowa wpływa na rozwój zdarzeń, a zewnętrznemu odbiorcy wskazuje rozbudowany kontekst sytuacji. Osoby te zyskują szczególne kompetencje, zajmując miejsce na granicy fikcji i rzeczywistości, na granicy dwóch przestrzeni, zwracając się ostatecznie w stronę widza.

W stronę widza kierowane są również wszelkie wypowiedzi, można by rzec, „na stronie” — w tekście zaznaczone chociażby jako wtęty w nawiasie, objaśniający sytuację lub wypowiadane słowa. Wyraźnie odnoszą się one do odbiorcy, który jest niejako wspierany w swojej interpretacji podpowiedziami postaci będących swego rodzaju reprezentantami twórcy, który za ich pośrednictwem wzmacnia płaszczyznę teatralnej komunikacji.

Po części w funkcji komentarza występują w utworach Witkacego monologi poszczególnych postaci, które nierzadko stają się wykładnią ich stanu wewnętrznego — bezpośrednim, choć nie zawsze uświadomionym, przekazem łączącym przestrzeń emocji bohaterów z przestrzenią emocjonalną odbiorcy, w którym ci pierwsi zdają się poszukiwać pomocy i reakcji z zewnątrz ich świata. W utworze *W małym dworku* Kuzyn odkrywa siebie i odsłania swoje słabości, wykrzykując w przyciemnionej, teatralnej widowni:

KUZYN [...] Ja — nędzny poeta i niedoszły student filozofii, w odwiecznym, czarnym garniturze. [...] Przecież nie boję się niczego. Mógłbym wyzwać wszystko przeciw sobie i jeśli tego nie robię, to dlaczego? Dlaczego tego nie robię?¹²

Powtarzając za Sławomirem Świontkiem, „nieświadoma istnienia »pod-słuchiawca« postać staje się »aktorem« wyposażonym przez autora w świadomość sytuacji teatralnej [...]”¹³. Ta z kolei, organizując dialog drama-

¹² Ibidem, s. 48–49.

¹³ S. Świontek: *Dialog — dramat — metateatr...*, s. 114.

tyczny, czasami niezauważalnie wręcz zaciera granicę między dyskursem fikcyjnym a „dyskursem rzeczywistym”. W tym ostatnim spotyka się z realnym odbiorcą. Postać pozostaje na granicy dwóch światów, a jej punktem zaczepienia jest „fizyczna” obecność na scenie.

Bohaterowie zawieszeni w przestrzeni „między” nieustannie przyjmują różnorodne role i wypadają z nich. Roztrząsając status innych postaci (np. rodzaj „scenicznej obecności” duchów i zjaw — widmo Matki z *W małym dworcu*), same przyznają się do swojego podwójnego statusu, a odbiorca uświadamia sobie podwójność kontaktu (wewnątrz sztuki i na linii aktor — widz). Takie przemieszczanie nieuchronnie wyznacza w dramacie figurę „teatru w teatrze”¹⁴. Płaszczyzny budowanej fikcji mogą się ujmować ramowo, mogą się wymieniać bądź istnieć jednocześnie. Zespala je obecność postaci, które w tak skonstruowanej rzeczywistości literackiej funkcjonują na kilku planach jednocześnie. Mogą wykonywać działania, które w zależności od ich rozmieszczenia w poszczególnych przestrzeniach współwystępujących światów i od przyjętej perspektywy oglądu, przyjmują odmienne znaczenia. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment wypowiedzi Leona z trzeciego, epilogowego aktu *Matki*, który jest doskonałym przykładem takiego ześrodkowania ról i skrzyżowania przestrzeni:

LEON (*do publiczności*) Sytuację obecną proszę uważać za oczywistą. Jest to coś bezpośredniego, jak na przykład kolor czerwony lub dźwięk A, mimo całej oczywiście komplikacji. Niektórzy mogą to uważać za błagę, za sen, za symbol, za diabli wiedzą co. Zostawiam im zupełną swobodę interpretacji [...]. „Palcem szkła nie przekroisz”, jak mówi stare rosyjskie przysłowie. [...] Nie mam pojęcia, co jest za tą portierą. Pokój ten, jak twierdzą — o, nie powiem nigdy kto — nie ma drzwi, ani okien. [...]

GŁOS Czy skończysz wreszcie?

LEON Skończyłem już¹⁵.

Można by rzec, że Leon, jako postać świata fikcji, wykonał krok napród, w stronę widza, i tym samym zdecydowanie wkroczył w inną przestrzeń, która wszystkie minione zdarzenia ujęła w naznaczony względnością nawias.

¹⁴ Ibidem, s. 131; sam termin wprowadził L. Abel w swojej pracy *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York 1963. Zob. też P. Pavis: *Metateatr*. W: Idem: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 287–289.

¹⁵ S.I. Witkiewicz: *Matka*. W: Idem: *Dramaty*. T. 3..., s. 221–223.

Język jako azyl i przestrzeń alienacji

Jak mogliśmy zauważyć, mnogość zabiegów metateatralnych w dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza rozbija zdolność dialogu do samodzielnej konstrukcji świata przedstawionego. Ciągła ingerencja z zewnątrz tego świata burzy porządek przyczynowo-skutkowy, a samym postaciom odbiera osobowość, czyniąc je personami zawieszonymi w swoistej przestrzeni niedookreślenia. Są one jednak dysponentami głosu – to przede wszystkim one posiadają zdolność mówienia, i to właśnie język powinien być ich bastionem nie do zdobycia. Powinien, ale jednak nie jest. Również na jego płaszczyźnie dochodzi do zupełnego zmieszania, do ciągłego wpadania i wypadania z obszarów znanych w obszary cudze, obce, groźne. Zaznacza się to bardzo wyraźnie w płaszczyźnie stylistycznej wszelkich wypowiedzi postaci, a forma językowa *Szewców*, stylowo chyba najbardziej zróżnicowana, sytuuje się na antypodach konstrukcyjnych możliwości. W dramacie tym bohaterowie naprzemiennie przerzucają się fragmentami filozoficznych dywagacji i wulgaryzmami, jednocześnie potwierdzając siebie bądź zaprzeczając sobie – ich rysunek charakterologiczny staje się niestałą wypadkową zmiennego dystansu między wypowiedzią i wypowiadającym. Ostatecznie upadają pod ciężarem ciągłej żonglerki słownej, kwestionując siebie jako postaci wiarygodne:

SAJETAN Nie wstydyj się, Jędreku! Nieprawda: materializm biologiczny autora tej sztuki mówi inaczej: jest to synteza poprawionego psychologizmu Corneliusa i poprawionej monadologii Leibniza. Przez miliardy lat łączyły się i różniczkowały komórki, aby takie ohydne ścierwo, jak ja, mogło o sobie powiedzieć właśnie „ja”! Ta metafizyczna książęca prostytutka – po co zdrabniać? – psiakrew, psia ją mać, tę sukę umitrzoną...¹⁶

Sajetan, jak i inni szewcy, zostaje wyrwany z własnej przestrzeni języka, z własnego świata, i wrzucony w przestrzeń językowego komentarza jako głosiciel autorskich teorii, w których zresztą stopniowo zaczyna się gubić. Poszukując punktu zaczepienia w przekleństwach, z wolna wycofuje się w znane sobie rejony, rejony własnego stylu i słownika. Co znamienne, są one dla niego, z jednej strony, azylem, z drugiej jednak – przestrzenią alienacji¹⁷, w której i tak pozostanie osaczony, podobnie jak wtedy, gdy głosił narzucane mu autorskie sądy. Warto powiedzieć, za Janem Błońskim, że

¹⁶ Idem: *Szewcy*. W: Idem: *Dramaty*. T. 3..., s. 315.

¹⁷ Termin użyty przez J. Błońskiego w artykule *Dramat i przestrzeń*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i oprac. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.

w przestrzeni alienacji postacie nie znalazły się w następstwie swoich działań, ale w następstwie działań mechanizmów, których przyczyna i znaczenie muszą pozostać niedocieczone, niezrozumiałe przynajmniej w dramatycznym uniwersum. Jest trochę tak, jakby postacie zostały wypchnięte z przestrzeni „zwyczajnej” w przestrzeń przedstawioną¹⁸.

Nietrudno zauważyć, że płaszczyzna językowej konstrukcji dramatu jest kolejnym polem, na którym dochodzi do ciągłych starć wewnętrznego świata dramatu z otaczającym światem teatru jako mechanizmu rządzącego, który rości sobie prawa do podważania przedstawianej rzeczywistości. Niezliczone metajęzykowe zabiegi, podrzucanie postaciom kwestii do wypowiedzenia, wreszcie przerywanie w pół słowa powodują, że bohaterowie podążają właśnie za językiem, poszukują w nim własnej istoty, co w ostateczności tylko ich jej pozbawia. Dlatego, absolutnie oddani językowemu wytwarzaniu, toną w jego rozwydrzonej formie.

Grzegorz Grochowski wskazuje z kolei na inny aspekt wkraczania w wewnętrzny świat utworu zewnętrznych mechanizmów twórczych. Ich przejawów szuka w nadwyżce sygnałów graficznych w tekście – wykrzykniki, nawiasy, cudzysłowy itp., których w wypowiedziach postaci Witkacego jest niezliczona ilość, są dla niego „niedyskreją ingerencji, partyturą zachowań gestualno-mimicznych”¹⁹. Na marginesie jednej historii zaczynają one opisywać inną – historię procesu twórczego – sygnując działania i wypowiedzi bohaterów znakami zewnętrznej przestrzeni, w której odbywał się, i być może nadal odbywa, akt teatralnej kreacji.

Wokół głównej sceny dramatu, na której postaci rozgrywają swoją walkę o Tajemnicę Istnienia, wyrasta niepostrzeżenie inna, mniejsza scena, na której rozgrywa swój spektakl sam podmiot twórczy. Tekst poboczny w utworach Witkacego nie jest tylko zbiorem technicznych wskazówek dla potencjalnego inscenizatora, jest przestrzenią, w której współbieżnie buduje się inny wymiar przedstawianego świata. Kiedy bohaterowie *W małym dworku* prowadzą rozmowę, z didaskaliów dowiadujemy się, że Widmo „łupnęło przez ten czas kieliszek wódki”²⁰. Ciągłe dopowiedzenia, komentarze i nierzadko uszczypliwości płynące z tekstu pobocznego dookreślają świat przedstawiony, często popychają akcję naprzód bądź ją wstrzymują, są linią intertekstualnych nawiązań. Jako przestrzeń zupełnie poboczna dzięki swoim epickim walorom wkracza ona w przestrzeń tekstu głównego – oba światy: autorski i bohaterów, zaczynają się przenikać, uzależniać i wspólnie budować jeden sceniczny obraz. Zresztą ingerencja autorska nie kończy się

¹⁸ J. Błoński: *Witkacy na zawsze...*, s. 132.

¹⁹ G. Grochowski: *Dziwactwa i dzieła. Inspiracje dandysowskie w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej...*, s. 145–146.

²⁰ S.I. Witkiewicz: *W małym dworku...*, s. 42.

na tym. W sztuce *Oni* już na samym początku dowiadujemy się, że różne postaci „trzymają w ręku rolę”, „przerzucają ją” bądź się „nerwowo w nią wczytują”. Jest to sposób na zaznaczenie sztuczności prezentowanego świata, a jednocześnie znak uzależnienia bohaterów od wskazań podmiotu twórczego. Gdy ich brakuje, postać staje na scenie, „nie wiedząc jakby, co zrobić dalej”. W *Szewcach* autor ostatecznie i zdecydowanie wkracza na główną scenę, najpierw „dyktując” wypowiedzi postaciom:

(*Prokurator zachnął się i zżymnął*).

SCURVY Zachnąłem się, zżymnąłem się i lepiej mi od razu jest [...] ²¹,

czy

SAJETAN (*opanowując się nadludzkim wysiłkiem i wstając z kolan*) A ja się nadludzkim zaiste wysiłkiem opanowuję [...] ²²,

na końcu przemawiając Głosem Straszliwym:

GŁOS STRASZLIWY Trzeba mieć duży takt,

By skończyć trzeci akt.

To nie złudzenie — to fakt ²³.

W tej perspektywie postaci występują już tylko jako rezonerzy — właściwie słowo w słowo przekazują autorskie wypowiedzi. Przenikanie i współuzależnienie kilku przestrzeni osiąga tutaj najwyższy poziom, zogniskowane w teatralności sytuacji, staje się jedynym wykładnikiem sensotwórczym.

²¹ Idem: *Szewcy...*, s. 343.

²² Ibidem, s. 335.

²³ Ibidem, s. 393.

Szymon Danowski

The space of theatre in dramas by Stanisław Ignacy Witkiewicz

S u m m a r y

Dramas by Stanisław Ignacy Witkiewicz strike the audience with a poliphony of space they have in them. On the level of work — the external world deal with the issue of the nature of an artistic work, an everlasting problem of microcosmos — macrocosmos.

They touch different form concepts in their construction – its multidimension, internal relations, originality, repetitions, rehearsal. In a horizontal perspective, they stand the border between the stage and the audience – move to the stopped space and time, incline to go on a trip with a text, touching its tiniest elements. The reader, viewer or researcher, in an invisible way, can become an actor of his/her own reception – stand as a figure on a partially real stage.

Szymon Danowski

Der Theaterraum in den Theaterstücken von Stanisław Ignacy Witkiewicz

Zusammenfassung

Die Theaterstücke von Stanisław Ignacy Witkiewicz beeindrucken die Zuschauer mit einer ganzen Raumpolyphonie. Auf der Ebene: das Werk – die Außenwelt wird es hier das Wesen des Kunstwerkes, das ewige Problem: Mikrokosmos – Makrokosmos ergründet. Strukturell gesehen berühren sie verschiedene, mit der Theaterform verbundene Themen – Mehrdimensionalität, innere Zusammenhänge, Originalität, Wiederholungen, Proben. Im horizontalen Blick schaffen sie die Grenze zwischen der Bühne und dem Publikum ab; sie verlegen die Zuschauer in den Raum und in die aufgehaltene Zeit, bewegen sie, sich auf die Reise mit dem Text und dessen kleinsten Elementen zu machen. Ein Leser, ein Zuschauer oder ein Forscher kann ganz unbemerkt, zum Schauspieler seiner eigenen Rezeption werden und eine Figur auf einer nicht ganz realen Bühne spielen.

Eleonora Udalska

Uniwersytet Śląski
Katowice

Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza

I

Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza, swego czasu wystawiane, budzące żywy oddźwięk w krytyce teatralnej i w środowiskach teatralnych, pozostają w cieniu jego prozy, poezji, dzienników i eseistyki. Można by rzec, że są niemal zapomniane. Od kilkunastu lat zainteresowanie całą twórczością autora *Lata w Nohant* wyraźnie osłabło, nic więc dziwnego, że dramaty nie są przedmiotem wnikliwych analiz ani nowych interpretacji scenicznych. Nie doczekały się realizacji postulaty Edwarda Krasińskiego wygłoszone na sesji w setną rocznicę urodzin pisarza, czyli w roku 1994, aby zebrać i opublikować wypowiedzi Iwaszkiewicza o teatrze w pismach rozproszonych: w zapiskach, listach, wspomnieniach i „rozmowach o książkach”, które odsłoniłyby zakres zainteresowań pisarza teatrem¹. Dostarczyłyby również źródeł do wyjaśnienia okoliczności powstawania kolejnych dramatów. Wzmianki, sugestie interpretacyjne wplecione w tok narracyjny nie tworzą spójnej całości. Są jednak niezbędnym, pierwszym przewodnikiem po mapie dążeń i twórczych projektów pisarza żywo uczestniczącego w premierach teatralnych od najwcześniejszych lat, współpracującego z Teatrem Studya Stanisła-

¹ E. Krasiński: *Iwaszkiewicz w teatrze (współpraca — przyjaźń — pasje)*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza — w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku*. [Red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska]. Podkowa Leśna 1994, s. 184. Tu szczegółowe omówienie kontaktów pisarza z teatrem i ludźmi sceny.

wy Wysockiej w Kijowie i przez prawie czterdzieści lat z Teatrem Polskim Arnolda Szyfmana w Warszawie.

Iwaszkiewicz sytuował dramaty na dalekim planie swego dorobku, uważając się przede wszystkim za liryka. 8 września 1959 roku w swym dzienniku zapisał:

To byłoby naprawdę zbyt jaskrawą złośliwością losu, aby z tego wszystkiego, co w takiej obfitości piszę, przeszedł do następnych pokoleń tylko mój teatr, „teatr Iwaszkiewicza”, jak pisze Jaszcz, którą to twórczość ja sam **na razie** [podkr. — E.U.] uważam za całkiem marginesową. Uważam się za liryka, inni uważają mnie za prozaika, a okażę się dramaturgiem².

Przekorne pisarskie zdziwienie i wartościowanie dorobku nie osłabiają zainteresowania jego dramataми, zwłaszcza że pisarz, wypowiadający się za pośrednictwem wielu form, w rzeczywistości zaczynał od pisanie scenek i obrazków dramatycznych. Te młodzieńcze doświadczenia dramatyczno-teatralne opisał we wspomnieniu o Stanisławie Wysockiej:

W bardzo wczesnej młodości niczym innym się nie zajmowałem, pisałem setki dramatów i urządziłem najrozmaitsze przedstawienia amatorskie. Pierwszy spektakl mojej sztuki odbył się w lipcu 1902 roku w pokoju mego domu w Kalniku [...]. Ale potem moje zainteresowania teatrem zbladły. Po prostu nie miałem pola do zajęcia się tymi sprawami [...]³.

Zbladły, lecz nie wygasły. Pulsowały zmiennym rytmem, wydając plony różnej wartości. W innym miejscu pisarz jednoznacznie stwierdzał:

Między 8. a 18. rokiem życia pisałem tylko dramaty [...], cały kufer tych utworów [...] zostawiłem w Kijowie, przenosząc się do Warszawy⁴.

Z tego obfitego dorobku niewiele sztuk ukazało się drukiem za życia pisarza. Andrzej Biernacki, sprawujący po śmierci Iwaszkiewicza pieczę nad archiwum w Stawisku, wydobywał z rękopisów dramaty dotąd niepublikowane oraz niewystawiane i ogłaszał na łamach „Dialogu”. Są to sztuki młodzieńcze: *Samobójstwo. Konwersacje o tragedii*, *Bal u księżnej Belwederskiej*, *Kardynałowie*⁵,

² J. Iwaszkiewicz: *Gdybym był szczęśliwy*. „Gazeta Wyborcza”, 11–12.09.2004.

³ Idem: *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. W: Idem: *Teatralia*. Warszawa 1983, s. 30.

⁴ *Wywiad z Jarosławem Iwaszkiewiczem*. Rozmawiał Z. Zapert. „Życie Warszawy” 1952, nr 177.

⁵ *Samobójstwo. Konwersacje o tragedii* (1912; druk „Dialog” 1994, nr 2); *Kardynałowie. Widowisko* (1918–1922; druk „Dialog” 1983, nr 9); *Bal u księżnej Belwederskiej. Widowisko* (1920; druk „Dialog” 1983, nr 11).

i sztuki napisane na zamówienie teatrów: *Kwidam*, moralitet, oparty na *Jedermannie* Hugona von Hofmannsthala, i innych autorów⁶ oraz komedia na wzór francuski pt. *Złodziej idealny*, z wielką rolą dla Marii Przybyłko-Potockiej, uznana przez pisarza za zaginioną, w rzeczywistości pozostająca w maszynopisie w zbiorach biblioteki Teatru Polskiego w Warszawie. Tam została odnaleziona przez Konstantego Puzynę i oddana do druku⁷. Proces poszukiwawczy przyniósł dalsze odkrycia — sztuki pisane w okresie wojny: *Egoistka* i *Pod Akacjami*⁸ oraz dokonaną dla Andrzeja Wajdy adaptację własnego opowiadania pt. *Noc czerwcową*, będącą ostatnim utworem dramatycznym Iwaszkiewicza⁹. Wydobyte z papierów sztuki wydatnie wzbogaciły dorobek dramatyczny pisarza. A nie był on wcale ubogi. Warto prześledzić rytm powrotów Iwaszkiewicza do sztuki dramatycznej. Pominę pomysły szkicowane, lecz nieurzeczywistnione, bądź wcielone w inne formy literackie, jak również kształtowane przez wiele lat libretto do *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego, szczegółowo omówione przez Małgorzatę Komorowską¹⁰ oraz wszystkie adaptacje utworów narracyjnych.

W okresie międzywojennym powstały i funkcjonowały w formie publikowanej oraz wystawionej trzy sztuki: *Kochankowie z Werony*. *Tragedia romantyczna*¹¹, *Lato w Nohant*. *Komedia w 3 aktach*¹² i *Maskarada*. *Melodramat w 4 aktach*¹³.

⁶ *Kwidam*. Podług staroangielskiego moralitetu, dramatu Hugona von Hofmannsthala i innych autorów, 1921 (druk w: J. Iwaszkiewicz: *Dramaty*. Warszawa 1958; tłumaczenie i adaptacja na zamówienie Ryszarda Ordyńskiego).

⁷ *Złodziej idealny*. *Komedia w 3 aktach* (1923–1924; druk i premiera 1980). Komedia pisana na prośbę Arnolda Szyfmana. Zob. J. Iwaszkiewicz: *Aleja Przyjaciół*. Warszawa 1984, s. 99.

⁸ *Egoistka*. Obrazek sceniczny w 1 akcie (1941; druk „Dialog” 1984, nr 2), *Pod Akacjami*. *Sztuka w 3 aktach* (1945; druk „Dialog” 1983, nr 4; prapremiera 8.01.1984. Bałtycki Teatr Dramatyczny. Mała Scena w Elblągu).

⁹ *Noc czerwcową*. Dramat przerobiony z opowiadania pod tym samym tytułem dla Andrzeja Wajdy, ukończony na parę miesięcy przed śmiercią pisarza (1979; druk „Dialog” 1980, nr 6 i w J. Iwaszkiewicz: *Dramaty*. T. 2. Warszawa 1984).

¹⁰ M. Komorowska: *Iwaszkiewicz. Szymanowski, „Król Roger”*. „Dialog” 1980, nr 6, s. 88–94.

¹¹ *Kochankowie z Werony*. *Tragedia w 3 aktach* (1927; druk „Skamander” 1928, R. 8, s. 4–20, 72–100) oraz wydana nakładem tegoż kwartalnika (Warszawa 1929; premiera: Teatr Nowy w Warszawie 28.03.1930).

¹² *Lato w Nohant*. *Komedia w 3 aktach*, 1936 (druk „Skamander” 1936, R. 10, s. 526–534; „Skamander” 1937, R. 11, s. 26–43, 104–121), prapremiera w Teatrze Małym w Warszawie 4.12.1936. Reż. E. Wierciński, scen. S. Śliwiński, kostiumy Z. Węgierkova. W roku 1937 *Lato w Nohant* wystawiły Teatr Miejski w Łodzi (1.04.), Teatr Miejski w Krakowie (9.06.) i Teatr Miejski w Wilnie (2.10.).

¹³ *Maskarada*. *Melodramat w 4 aktach*. Prapremiera 3.12.1938 w Teatrze Polskim w Warszawie. Reż. i insc. E. Wierciński, scen. S. Śliwiński, kostiumy Z. Węgierkova (druk — 1939).

Pierwsza sztuka szybko zeszła z afisza. Druga – pisana w Sandomierzu, „splatana – według Iwaszkiewicza – ze wspomnień lata w Tymoszówce”, „miłości do Chopina i reminiscencji francuskich sztuk XIX wieku [...]”¹⁴, ostateczny swój kształt formalny uzyskała pod wpływem uwag Arnolda Szyfmana i wykonawczyni roli George Sand – Marii Przybyłko-Potockiej¹⁵. Sztuka odniosła niebywały sukces. Iwaszkiewicz został wprowadzony do pierwszego rzędu dramaturgów współczesnych dwudziestolecia międzywojennego. Swoje miejsce umocnił następną sztuką pt. *Maskarada. Melodramat w 4 aktach*, opartą – podobnie jak *Lato w Nohant* – na wcześniej napisanym słuchowisku radiowym.

W okresie powojennym Iwaszkiewicza zainteresowania dramatem nie wygasły. Tworzył różne formy. W 1946 roku w Teatrze Ziemi Pomorskiej wystawiono (5 marca) *Starą cegielnię. Sztukę w 3 aktach*. Powtórzyły ją: Teatr Kameralny w Łodzi (16 kwietnia) i Teatr Miejski w Gdyni (8 czerwca). W 1947 roku komedię w jednym akcie pt. *Gospodarstwo* wystawiła Maryna Broniewska w Toruniu w Teatrze Ziemi Pomorskiej. Sztukę w obiegu czytelniczym udostępniono po dziesięciu latach¹⁶. W latach 1949–1951 powstawała sztuka w duchu realizmu socjalistycznego *Odbudowa Błędomierza* (gra na pt. *W Błędomierzu*. Prapremiera miała miejsce w Starym Teatrze w Krakowie 30 czerwca 1951 w reżyserii Ireny Babel)¹⁷. Następnie powrócił pisarz do motywu miłości, sztuki i losu wielkich twórców w *Weselu pana Balzaka. Komedia w 3 aktach*, opublikowanej w 1959 i wystawionej w tymże roku w Teatrze Kameralnym w Warszawie (9 lipca)¹⁸. Komedię tę autor uznał za najbardziej autobiograficzną, pisaną pod wpływem rozpaczy po śmierci przyjaciela. Rozważania nad pięknem, młodością i miłością wypełniły *Kosmogonię. Opowiadanie w 2 aktach*, utwór napisany w 1967 roku, opublikowany i wystawiony w tymże roku 7 czerwca w Teatrze Polskim w Warszawie przez Józefa Grudę. Z inicjatywy Ryszarda Ordyńskiego został wystawiony na deskach scenicznych Teatru „5” w Poznaniu 14 stycznia 1963 roku *Kwidam. Widowisko* w reżyserii S. Hebanowskiego. Zmierzyły się też z odbiorem widowni sztuki: *Złodziej idealny* i *Pod Akacjami*¹⁹. Utwory wystawia-

¹⁴ J. Iwaszkiewicz: *Arnold Szyfman*. W: Idem: *Aleja Przyjaciół...*, s. 101.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ *Gospodarstwo. Komedia w 1 akcie* (druk „Dialog” 1957, nr 6 oraz w: J. Iwaszkiewicz: *Dzieła*. T. 8: *Dramaty*. Warszawa 1958).

¹⁷ Sztukę wystawiły również w 1951 roku: Teatr Kameralny we Wrocławiu (7.07.) i Teatr Polski w Poznaniu (25.04.); druk – Warszawa 1951.

¹⁸ Tekst ukazał się drukiem w: „Dialog” 1959, nr 1.

¹⁹ *Złodziej idealny*. Teatr Wybrzeże, Gdańsk (11.10.1980). Reż. S. Hebanowski; *Pod Akacjami*, prapremiera 8.01.1984. Teatr Dramatyczny. Elbląg. Reż. A. May. W 1984 roku sztukę wystawiły również Bałtycki Teatr Dramatyczny (15.01.), Teatr Nowy. Mała Scena w Łodzi (18.11.). Reż. W. Pilarski.

ne w teatrach dramatycznych uzupełniają liczne adaptacje utworów narracyjnych dla Teatru Telewizji i filmu, które domagają się oddzielnego potraktowania.

Patrząc na drogę twórczą Iwaszkiewicza, można stwierdzić, że dramat nie był – jak twierdził autor – czymś „marginesowym” w jego twórczości. Należy mu się pogłębione studium. Niniejszy szkic – co zrozumiałe – nie jest pełną analizą wszystkich dramatów Iwaszkiewicza. Wydobywa jedynie zasadę konstrukcyjną przestrzeni we wczesnych utworach. Być może uda się znaleźć charakterystyczny rys dramaturgii autora *Lata w Nohant*, ten rys, który odsłania indywidualne i typowe motywy poetyki całej jego twórczości dramatycznej. Zwracamy szczególną uwagę na widowisko w trzech aktach pt. *Kardynałowie*, które wprowadza postać św. Sebastiana jako męczennika. Z nim wiąże pisarz autobiograficzny motyw miłości homoseksualnej. Obraz zasztyletowania Ptasznika przez kardynałów przypomina liczne malarskie ujęcia męczeństwa św. Sebastiana.

II

Do najwcześniejszych, uratowanych od zapomnienia sztuk – powtórzmy – należy *Samobójstwo*, napisane w 1912 roku w Byszewach, zapewne z myślą o wystawieniu w teatrze domowym, dedykowane Zosi Kurkiewiczównie, przyjaciółce dzielącej z początkującym pisarzem młodzieńcze fascynacje lekturami Nietzschego i Schopenhauera. Nieco późniejsze jest widowisko pt. *Kardynałowie. Sztuka w trzech aktach*, napisane – jak ustalono – między 1918 a jesienią 1922 roku, pod wyraźnym wpływem lektur utworów Oskara Wilde’a i żywego obcowania z malarstwem europejskim, oraz *Balu księżnej Belwederskiej* z roku 1920. *Kwidam* z roku 1921 i *Złodziej idealny*, komedia z lat 1923–1924, napisana na zamówienie Arnolda Szyfmana dla Teatru Polskiego w Warszawie, także zaliczane są do wczesnego okresu twórczości. Sztuki z lat 1912–1924 umożliwiają dostrzeżenie charakterystycznych elementów poetyki dramaturgii Iwaszkiewicza, żywo reagującego na nowe prądy estetyczne, na impulsy płynące z malarstwa i muzyki.

W *Samobójstwie* akcja rozgrywa się w przestrzeni wielkiego salonu z wejściami do przedpokoju i dalszych pokoi. Szereg okien i wielkie oszklone drzwi z widokiem na ogród otwierają perspektywę na rząd jakby idących w jedną stronę okrągłych drzew, ozłaczanych przez zachodzące słońce, w zimne i pochmurne przedwieczere. Snop światła wdziera się od czasu do czasu do salonu i rozprasza półmrok, wydobywając rysy postaci. Przestrzeń tak nakreślona obejmuje cały pejzaż dramatyczny. W niej poruszają się postaci, wcho-

dzą, wychodzą, stoją, milkną, mówią. Zmienia się pora: z wieczora chmurnego wyłania się noc, a następnie dżdżysty i ponury ranek, szyby okien mokre i ociekające, słysząc nieustanny szum deszczu i wody lejącej się z rynien. Obrazy przestrzeni oglądanej z wnętrza salonu stanowią kadr dla przestrzeni wewnętrznej postaci: samobójczej śmierci Stasia, będącej wynikiem lektur filozoficznych oraz wpływu radosnego zachowania młodzieży urządzającej *dance macabre* w rytm muzyki Saint-Saënsa w przyległym pokoju. W tej atmosferze tajemniczego nastroju ujawniają się relacje miłosne między postaciami. Półmrok, dżdżysty poranek, szarość deszczowa są odpowiednikami zmieniającego się napięcia dramatycznego, budowanego na kontrastach — bachiczna zabawa w pokoju, miłosne wyznania, milczące rozstanie. Za oknami widok niesionej trumny Stasia. Pod wpływem muzyki pojawia się przestrzeń wizyjna — ballada o mniszce i rycerzu. W tej młodzieńczej sztuce, mocno zakorzenionej w poetyce dramatów nastroju, pojawiają się motywy bardzo charakterystyczne dla twórczości Iwaszkiewicza: życie — śmierć, miłość męska — cierpienie, radość — żaloba. Muzyka rytmizuje formy słowne i dialogi. Stanowi trzeci plan przestrzenny sztuki, w którym stany psychiczne postaci objawiają się jedynie niedopowiedzeniem, pauzami milczenia, cichym jękiem lub westchnieniem ledwie słyszalnym.

Sztuka *Kardynałowie*, nieprzypadkowo nazwana widowiskiem o bogatej skali środków wizualnych, stanowi próbę zmierzenia się z przestrzenią konstruowaną malarsko. Gra czerwieni, fioletu i purpury kostiumów kardynałów, łamiące się linie schodów prowadzących na tajemniczą wieżę w zamku krakowskim, w poświęceniu nocy zmienny zarys kolumnady jako miejsca akcji dramatycznej tworzą plastyczną kompozycję przestrzenną. Bogacą ją elementy dźwiękowe: echo kroków po schodach, głos bębna, brzęk ozdób niewolnicy, odgłosy nawoływań pasterzy z pobliskich łąk. Węzeł dramatyczny kryje w sobie groźną tajemnicę. Łączy się ona z rozpustnym życiem kardynała Hieronima, jego praktykami z młodzieńcami. Praktykami, kończącymi się przygwałdzaniem młodocianych wybrańców sztyletem. Odrzucenie przez piękną czarną niewolnicę ubiegających się o jej względy kardynałów, a obdarzenie przez nią miłością młodziana w zielonym ubraniu, Ptasznika, pod którego postacią kryje się prawdopodobnie sam poeta, kumuluje cały potencjał dramatyczny i odsłania motywację zdarzeń. Potęguje się bowiem między kardynałami rywalizacja o uległość niewolnicy. Jest to swoista gra mająca tło seksualne, która w konsekwencji doprowadzi do mordu Ptasznika. Kim jest Ptasznik? Jego zielony strój symbolizuje niewinność, ale i śmierć. Jego pojawienie się na schodach oraz zupełny brak reakcji na wyznanie miłosne niewolnicy kieruje uwagę na brak zainteresowania Ptasznika kobietą. Ptasznik wnosi do akcji młodość i piękno cielesne. Wyzwała w kardynałach szarpiący erotyzm. Wzmaga się u poszczególnych kardynałów pożądanie pięknej niewolnicy. Scena zasztyletowania Ptasznika przez kardynałów przy-

pomina obraz męczeństwa św. Sebastiana, utrwalony w legendzie i sztuce. Święty Sebastian — jak wiadomo — stał się inspiracją wielu obrazów i rzeźb, wykonanych przez największych mistrzów różnych epok. W ostatnim czasie również nakręcono o nim filmy. O św. Sebastianie jako męczenniku mimo to jednak dotąd niewiele wiadomo. Z *Deposito martyrum* z 354 roku nieznanego autora oraz komentarza św. Ambrożego do *Psalmu 118* dowiadujemy się, że Sebastian urodził się w Narbone w Galii. Był dowódcą straży przybocznej cesarza Dioklecjana i potajemnie pomagał chrześcijanom. Kiedy w roku 286 odkryto, że jest chrześcijaninem, oddano go w ręce mauretańskich łuczników, którzy przywiązali go do słupa i przeszyli strzałami. Wtedy zaopiekowała się nim chrześcijanka Irena. Po powrocie do zdrowia Sebastian pojawił się ponownie na dworze Dioklecjana, czyniąc mu wyrzuty z powodu swoich cierpień. Rozwścieczony cesarz rozkazał załuc Sebastiana pałkami, a ciało wrzucić do kloaki. Wyłowiła je niewiasta Lucyna i pochowała z czią w miejscu, gdzie dzisiaj znajdują się Katakumby św. Sebastiana w Rzymie. Ta wersja zdarzeń nie jest sprawdzona i udokumentowana historycznie. W ciągu wieków była zmieniana, zwłaszcza w objaśnianiu przyczyny tak surowego wyroku Dioklecjana. Wprowadzano motyw erotyczny — Sebastian miał odmówić cesarzowi dzielenia łoża. Współcześnie św. Sebastian — męczennik, został przez homoseksualistów uznany za ich patrona. Dramat Iwaszkiewicza poetycko-liryczny z chórem śpiewających pacholąt w wieńcach na głowie i ze świecami w ręku oraz z kołysanką czarnej niewolnicy wieszczącej śmierć kardynała Krzysztofa nie opowiada zdarzeń, także z życia św. Sebastiana. Dialog nie ma napięć dramatycznych. Stwarza z pozoru jedynie pretekst do lirycznych tyrad na poły wróżebnych, na poły rytualnych. W kolejnych aktach daje się jednak wyczuć narastające napięcie dramatyczne wynikające z wzmagającego się pożądania seksualnego kardynałów pięknej niewolnicy. Pod pozorem potępienia przez nuncjusza papieskiego praktyk z chłopcami na krakowskim zamku, praktyk gorszących, sięgających strach w okolicy i burzących świętość Tronu Piotrowego w Rzymie następuje nieme przyzwolenie na zasztyletowanie Ptasznika. Po tym czynie Ptasznik ukazuje się z czterema sztyletami w piersi, z odsłoniętym, pięknym torsem, przysnurowany do kolumny. Jego krew spływa na kłęczącą przy nim kardynalską niewolnicę. Tak skonstruowany obraz ma wieloznaczny sens. Odsyła do wizerunku św. Sebastiana, stworzonego w malarstwie przede wszystkim renesansu, pokazywanego zawsze jako obnażonego młodzieńca przywiązanego do drzewa lub kolumny ze strzałami w ciele. W czasie pisania tego widowiska Iwaszkiewicza żywo zajmowały legendy i mity. Ogłoszony tom prozy poetyckiej pt. *Legendy i Demeter* (1921) jest dobitnym tego dowodem. Pisarz posłużył się postacią św. Sebastiana dla objaśnienia widzowi swej fascynacji pięknem homoseksualnej miłości. Rywalizacja między kardynałami o względy niewolnicy jest rodzajem maski dla ich właściwych

predylekcji. Ponury motyw mordu Ptasznika, o którym brak dokładniejszych informacji w sztuce, przysłoniły nakładające się plany przestrzenne z grą światłocienia i rytmem frazy poetyckiej. Kompozycja sceny sztyletowania Ptasznika przez kardynałów jest niemal wiernym przełożeniem słownym obrazów malarskich, przedstawiających męczeństwo św. Sebastiana. Inspiracja malarska wyraźnie służy wprowadzeniu autobiograficznego wątku. Wyakcentowana obojętność Ptasznika wobec miłości pięknej niewolnicy, przysłanej przez dożę weneckiego kardynałowi krakowskiemu o imieniu Krzysztof, gospodarzowi zamku, dziecinniemu starcowi podkreśla niemożność spełnienia miłosnych oczekiwań w relacji dwóch płci. Motyw ujęty malarsko poetycką metaforą akcentuje relacje: młodość – starość, miłość – cierpienie, życie – śmierć, pożądanie – niespełnienie. Kardynałowie ze sztyletami w ręku rzucają się na Ptasznika, tworzy się – według wyrażenia autora – „dziki kłęb”. Kiedy się rozstępują, widać Ptasznika z czterema sztyletami w piersi. Krew jego spływa na Murzynkę klęczącą u jego stóp. I to ona wówczas nazwie Ptasznika świętym Sebastianem. W kołysance, śpiewanej przez niewolnicę dla kardynała Krzysztofa, wieszczącej jego śmierć następuje zapowiedź dalszego toku akcji. Panujące praktyki i zbrodnie pozostaną w zamku. Nieporadny starzec kardynał Krzysztof, odczytujący z gwiazd bieg losów ludzkich i rozmarzony Ptasznik, obiekt uwielbienia oraz miłości odejdą w niebyt. Ptasznik pozostanie symbolem piękna i cierpienia, pożądania i niespełnienia. Sztuka *Kardynałowie* jako widowisko stanowi cenną partyturę teatralną dramatu poetyckiego, operującą różnymi środkami gry. Inspiracja malarska i muzyczna jest w nim ewidentna.

Podobne jak w *Kardynałach* zasady malarskie rządzą konstrukcją przestrzeni w *Balu u księżnej Belwederskiej*. Sztuka rozbija naturalne czy logiczne związki między postaciami i przedmiotami, łamie ciągłość fabularną w imię jednego celu: stworzenia swoistego pastiszu sztucznych arystokratycznych zachowań i celebrowanych hiperbolicznie wyolbrzymionych rytuałów. Autor posługuje się tak jak w poprzedniej sztuce Wilde’owską „konstrukcją kolorów, plam, linii”²⁰. Wprowadza tajemniczego Włóczęgę, nucącego na ulicy liryczne, nieco absurdałne pieśni dla księżniczki. Pantomimiczne sceny (jak w futurystycznym teatryku Filippa Marinettiego) rytmizuje gra światła i ciemności. Stany milczenia, niemego patrzenia na ulicę, zastyganie w tańcu sprawiają, że ta niedokończona sztuka sytuje wczesną twórczość dramatyczną Iwaszkiewicza w kręgu najżywszych wówczas tendencji dramaturgii, eksperymentującej w formie, dalekiej od poetyki naturalizmu, bliższej zaś doświadczeniom artystycznym ekspresjonistów i futurystów. W pewnym sensie zamyka ten etap pracy Iwaszkiewicza nad dramatem *Zło-*

²⁰ Zob. J. Iwaszkiewicz: *Oskar Wilde i moderne idee w jego dziełach*. „Dialog” 1983, nr 9, s. 85.

dziej idealny, wydobyty również z rękopisów. Sztuka, określona przez pisarza jako komedia, realizuje z pozoru schemat komedii salonowej. Konstanty Puzyna we *Wstępie* do publikowanej wersji sztuki uważa ją za poetycką komedię bulwarową²¹. Małgorzata Szpakowska – za pastisz²². Miejszem akcji jest pokój z oknem wychodzącym wprost na ogródek, pokój mający charakter półsalonu, półgabinetu. Zmienia się w nim nastrój w zależności od dogasającego wieczoru i światła lamp. Dialog między poetyzującą Laryssą a jej kochankami, układany na zasadzie licznych paradoksów i pełnych humoru ripost, pod warstwą potoczności kryje poważne rozważania o naturze poezji, o słowie i jego niemożności wyrażenia uczuć miłości oraz wolności człowieka, nazwania prawdy i więzi życia ze śmiercią. W sztuce pojawiają się motywy, które wypełniały ówczesną poezję i prozę Iwaszkiewicza. Komediowy węzeł dramatyczny – kradzież miłosnych listów przez przybyłego do pokoju Złodzieja (w rzeczywistości Poety), listów nie własnych, lecz przepisywanych z podręczników i książek – służy objaśnieniu istoty poezji w dwóch wymiarach: jako źródła prawdy najczystszej, bo poczętej z głębi ludzkiego istnienia, oraz prawdy nazwanej słowem. W tym drugim wymiarze liryka staje się martwą konwencją. Gra między pragnieniem miłości, wolności i prawdy a ich formułą słowną rodzi komizm. W świecie przedstawionym rządzi materia tłumiąca sferę ducha, która nie może się wyrazić w słowie. Każda próba uchwycenia istoty miłości, wolności, prawdy zamienia się w stereotyp słowny, martwą formułę, banał. Jedynie milczenie i muzyka w dramacie otwierają drogę do zgłębienia ludzkiej egzystencji i tworów wyobraźni.

Tak więc *Złodziej idealny* obejrzany jedynie w perspektywie konstrukcji przestrzeni akcji może być uznany za utwór oparty na dziewiętnastowiecznym schemacie komedii salonowej. Schemat ten rozbija przestrzeń szerszą: przestrzeń współczesnego świata i współczesnej sztuki z Nietzscheańską wyższością życia nad sztuką. *Złodziej idealny* wpisuje się w Iwaszkiewiczowskie poszukiwanie formy widowiska komediowego, opartego na pastiszu, wyrastającego z nakładających się tendencji modernistycznych i realistycznych. Wyraziło się to przejęciem Wilde'owskiego konceptualizmu w przedstawianiu przestrzeni dramatycznej oraz Wagnerowskiej i Schopenhauerowskiej muzycznej zasady świata, ale uwidocznili również w grze stereotypami wytworzonymi przez teatr (stereotypowe postaci kochanków, subretka i dama myśląca o mieszkaniu z łazienką).

Nie sposób nie poczynić choćby kilku uwag o autorskiej konstrukcji przestrzeni w staroangielskim moralitecie *Kwidam*. Sama forma moralitetu na-

²¹ K. Puzyna: [Wstęp do komedii Jarosława Iwaszkiewicza *Złodziej idealny*]. „Dialog” 1980, nr 4.

²² M. Szpakowska: Zdradliwy „Złodziej” Iwaszkiewicza. „Dialog” 1980, nr 6, s. 84–87.

rzuciła różne plany przestrzeni. Zapowiadane przez Prologusa widowisko mogłoby mieć wymiar ludowej szopki, w rzeczywistości staje się widowiskiem świata pojmowanego jako wielki jarmark, jako olbrzymia karuzela, której kołem kręci śmierć. Przestrzenie zmieniają się w drodze człowieka do wieczności. Topos drogi i mit dionizyjski wyznaczają konstrukcję bohatera moralitetu i konstrukcję zmiennych planów postrzeganej i doświadczanej przestrzeni. Akcja toczy się na ziemi, w czeluściach grobu, w niebie. Obrazuje chrześcijańskie pojmowanie życia jako wędrówki do wieczności²³. Bóg wyobrażony jako sprawiedliwy Sędzia jest groźny i niedostępny. Miłosierdzie i wiara stanowią siłę w przemianie człowieka. Otwierają perspektywę odkupienia. Tak więc mit dionizyjski — wykreowany w przestrzeni uczty — łączy się z mitem odkupienia człowieka przez mękę Chrystusa. Przestrzeń w *Kwidamie* ma więc kilka wymiarów: jest przestrzenią rozgrywającej się akcji, przestrzenią dwóch łączących się z sobą mitów, leżących u podstaw pojmowania życia i wieczności oraz świata jako niekończącej się drogi. Jest też przestrzenią moralitetowego widowiska, w którym Iwaszkiewicz i jemu współcześni poszukiwali źródeł odrodzenia dramatu, a także teatru polskiego w powojennej rzeczywistości²⁴. Podobne tendencje miały zasięg ogólnoeuropejski.

Iwaszkiewicz swymi sztukami: *Złodziejem idealnym* i *Kwidamem* wpisał się w rytm żywych dążeń do odnalezienia nowych form dramatycznych przez wykorzystanie pastiszu jako środka ekspresji i aktualizację średnio-wiecznego moralitetu.

III

Wczesne sztuki Iwaszkiewicza w swej warstwie myślowej wcielają idee zbliżone do poznańskiej grupy Zdrój i warszawskiej — Skamander. Są pisane pod wpływem fascynacji pisarza dramaturgią Oscara Wilde’a, Stanisława Wyspiańskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, by przywołać jedynie twórców wielokrotnie przez Iwaszkiewicza wymienianych. Wprawdzie ani grupa Zdrój, ani Skamander nie sformułowały — w przeciwieństwie do futurystów — własnej, jednoznacznej teorii dramatu, jednak swoje artystyczne preferencje ujawniły publikacjami dramatów na łamach czasopism.

²³ Zob. E. Łoch: *Z genezy i struktury „Kwidama”*. W: Eadem: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 140–150.

²⁴ Zob. J. Popiel: *Średniowieczne formy w polskim dramacie międzywojennym*. „Dialog” 1984, nr 7, s. 136–144.

Zdrojowcy ogłosili tłumaczone przez Iwaszkiewicza dramaty Paula Claudela (*Zakładnik* i *Zwiastowanie*)²⁵ zgodne z ich zainteresowaniem dramatem poetyckim i fantastyczno-mistycznym, przyswoili również najważniejsze dramaty włoskich futurystów²⁶, udostępnił także łamy „Zdroju” dla *Pragmatyków* Stanisława Ignacego Witkiewicza²⁷. Skamandryci, zgodnie ze swym ogólnym programem, opowiadali się za rozwojem teatru poetyckiego, narodowego, opartego na modelu dramatu romantycznego, i Wyspiańskiego, gardzili tanią rozrywką i płaskim patriotyzmem, wielbili codzienność podniesioną do rangi sztuki, postulowali wielokrotnie potrzebę weryfikacji „zwieźrzałych” gatunków dramatycznych.

Jedno godne jest szczególnego podkreślenia. Iwaszkiewicz – wbrew temu, co się powszechnie sądzi, wywodząc jego twórczość dramatyczną z lektur, w zależności od tłumaczeń sztuk obcych (Szekspir, Claudel, Ibsen) – już w pierwszych swych próbach dramatycznych miał pełną świadomość odrębności tej formy od form lirycznych i prozatorskich. Bliska mu była poetyka dramatu groteskowo-lirycznego, komedii romantycznej, ale i pantomim futurystycznych oraz poetyka ekspresjonistycznego widowiska karnawałowego i średniowiecznego moralitetu.

W materii dramatycznej sprawdzał różne konwencje, żonglował nimi, dewaluował ich wartość, szukając wyrazu dla swych pojęć o sztuce, życiu. Przywiązywał do konstrukcji przestrzeni w dramacie wielką wagę. Dawał dokładne opisy miejsca gry: szczegółowe opisy wnętrza, w oświetleniu i o zmroku, półcieni zapadającego wieczora i jasności dnia, mebli jako rekwizytów, zmieniających się ich kształtów w porach dnia i nocy, okien rozszerzających perspektywę na ogród bądź ogródek, drzewa czy ulicę miasta. Ważną rolę odgrywają światło różnicujące przestrzeń, ale także kostium postaci i odgłosy natury (deszcz, wiatr). Można zobaczyć z różnych stron oglądane przestrzenie domu, zawsze z licznymi drzwiami ułożonymi koncentrycznie. Organizacja planów przestrzennych odznacza się klarownością i precyzyjną konstrukcją. Stwarza pozór jedności czasu zdarzeń z czasem scenicznym. Widz zostaje wprowadzony do wnętrza przestrzeni akcji niemal dosłownie. Wokół przestrzeni salonu, gabinetu, sypialni zwykle istnieją sąsiednie przestrzenie mające swój udział w akcji. Motyw domu, pokoju, ogrodu może być kluczem do interpretacji poszczególnych dramatów. Z moty-

²⁵ P. Claudel: *Zakładnik*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. „Zdrój” 1920, T. 12, z. 1–6; P. Claudel: *Zwiastowanie*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. „Zdrój” 1920, T. 13, z. 2–5.

²⁶ B. Corra, E. Settimelli: *Ku zwycięstwu*. Przeł. J. De Witt. „Zdrój” 1919, T. 9, z. 5; U. Boccioni: *Geniusz i kultura*. Przeł. J. De Witt. „Zdrój” 1919, T. 10, z. 1–2; P. Buzzi: *Paralelepiped*. Przeł. J. De Witt. „Zdrój” 1919, T. 10, z. 1–2; T. Marinetti: *Teatrzyk miłości*. Przeł. J. De Witt. „Zdrój” 1919, T. 9, z. 5.

²⁷ S.I. Witkiewicz: *Pragmatycy*. „Zdrój” 1920, T. 12, z. 3 i tamże komentarz redakcji.

wem domu, pokoju, ogrodu łączy się motyw pór, dnia i nocy, pogody i deszczu, śniegu i wiatru wraz z licznymi odgłosami natury. Taka konstrukcja przestrzeni skłania do nazwania jej przestrzenią realistyczną. Na niej budowana jest zwykle przestrzeń w wymiarze subiektywnym – przestrzeń ludzka, bezprzyczynowa, często niespójna, „wyosobniona”. Ważną rolę odgrywają pamięć i świadomość postaci wpłątanych w opozycje życia i śmierci, piękna i brzydoty, młodości i starości, dobra i zła w człowieku, w naturze, w historii.

Można by więc wykreślić następującą mapę Iwaszkiewiczowskiej przestrzeni: od malarskich kształtów linii, plam barwnych oraz karnawałowych igrzysk dionizyjskich i średniowiecznych wędrówek w poszukiwaniu Boga oraz rytmicznych scen niemych, przez komediową konwencję salonu, pokoju, gabinetu z oknami na ogrody (ukraińskie i mazowieckie) po noc czerwową, skupiającą jak w soczewce tragiczne losy powstańczej generacji oraz poranki i zmierzchy okupacji niemieckiej z problemami bohaterstwa, poświęcenia i daremnych ofiar. Przestrzenie tak konkretne stwarzają pole do poetyckich rozważań nad pięknem, sztuką, życiem, śmiercią i miłością²⁸. Wielonurtowe konstrukcje akcji wypunktowują kontrasty między trwaniem a przemijaniem, młodością i starością, ciszą i hałasem, milczeniem i dialogiem. Materia dialogu: słowa, niedopowiedzenia, emocjonalne napięcie sytuacji nie są tylko środkami przekazu myśli, są związane integralnie z rytmem natury i jej zmiennością. Barwy dnia i nocy tworzą sytuacje zdarzeniowe, uczuciowe i myślowe, w których ukryty jest Iwaszkiewicz poeta-kreator własnego świata wartości, zachwyty, pasji i obsesji.

²⁸ Zob. A. Krajewska: *Tanatos i komedia*. W: Eadem: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*. Poznań 2004, s. 84–101.

Eleonora Udalska

Space plans in the early dramas by Jarosław Iwaszkiewicz

Summary

The analysis of space concerns the early dramas by Iwaszkiewicz. These involve: *Samobójstwo* [Suicide] (1912), *Bal u księżnej Belwederskiej* [A ball at a belvedere princess] (1920), *Kardynałowie* [Cardinals] (1918–1922), *Kwidam* (1921) and *Złodziej idealny* [An ideal thief] (1923–1924). The early dramas by Iwaszkiewicz, in their thought layer, incorporate the ideas close to the ones realized by the Poznań group Zdrój and the Warsaw Skamander. They are written under the influence of the author's fascination with playwright by Oscar

Wilde, Stanisław Wyspiański and Stanisław Ignacy Witkiewicz. He is familiar with the poetics of a grotesque and literary drama, a serious romantic comedy, but also futuristic pantomimes and the poetics of a carnival show. In a dramatic perspective, Iwaszkiewicz when constructing the space, tests various conventions, derives from experiences of the avant-garde trends at that time (futurism, expressionism), as well as from painting and music. The space always makes him the place for considerations on beauty, art, life, death and love. The periods of days and nights constitute eventful, emotional and romantic situations in which the author-creator of his own world of values, admiration, passions and obsessions hides.

Eleonora Udalska

Die Raumpläne in frühen Dramen von Jarosław Iwaszkiewicz

Zusammenfassung

Die vorliegende Raumanalyse betrifft folgende Dramen von Jarosław Iwaszkiewicz: *Samobójstwo* [Der Selbstmord] (1912), *Bal u księżnej Belwederskiej* [Der Ball bei der Fürstin von Belvedere] (1920), *Kardynałowie* [Die Kardinalen] (1918–1922), *Kwidam* (1921) und *Złodziej idealny* [Ein idealer Dieb] (1923–1924). Diese Theaterstücke verwirklichen die Ideen, die der Posener Dichtergruppe „Zdrój“ (dt.: Quelle) und der Warschauer Dichtergruppe Skamander nahe standen. Jarosław Iwaszkiewicz war von den Theaterwerken von Oskar Wilde, Stanisław Wyspiański und Stanisław Ignacy Witkiewicz entzückt. Es waren ihm vertraut: die Poetik des grotesk-lyrischen Dramas, der ernstesten romantischen Komödie, aber auch der futuristischen Pantomime, wie auch die Poetik eines Faschingsshows. Bei Erschaffung eines bestimmten Raumes experimentiert Iwaszkiewicz mit verschiedenen Konventionen, schöpft aus Erfahrungen der damaligen avantgardistischen Strömungen (Futurismus, Expressionismus) und aus damaliger Malerei und Musik. Der Raum bewegt ihn immer, über Schönheit, Kunst, Leben, Tod und Liebe nachzudenken. Das Wetter am Tag und Nacht erschafft verschiedene Situationen, Stimmungen unter denen der Dichter – Schöpfer sein eigenes Wertesystem, seine Begeisterungen, Leidenschaften und Obsessionen zu verstecken versucht.

Dorota Fox

Uniwersytet Śląski
Katowice

Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza *Lato w Nohant* i w jej scenicznych realizacjach

W jednym z udzielonych wywiadów Jarosław Iwaszkiewicz przyznał się do swojej fascynacji malarstwem.

Kształciłem się na muzyka, a zostałem pisarzem. Zawsze jednak muzyka jest moją tęsknotą, tak jak i malarstwo. Nie mam talentu plastycznego, umiejętności rysowania, malowania, ale zawsze odczuwam tęsknotę, by stworzyć obraz, żeby być malarzem, żeby narysować czyjś portret. [...] O tym nigdy nie mówię i nikt o tym nie mówi, ale tęsknota owa wyraża się niewątpliwie w moim pisaniu. [...] To jest graficzne, ja to układam jak obraz, jak szkic...¹

Poszukiwanie pejzażu w dramatach Iwaszkiewicza jest zatem zadaniem w pewnym sensie uzasadnionym, aczkolwiek osobliwym. Jakież to żywe obrazy mógł konstruować w materii dramatu? Obrazy ujęte w ramę sceniczną, przestrzenne szkice, które wypełniały się prawdziwym życiem aktorów odgrywających postaci już na scenie, które nasycaly się barwą kostiumu, dekoracji – stawały się sztuką wizualno-akustyczną, żyły krótkotrwałym błyskiem w trakcie spektaklu. Za każdym razem inne, inaczej konstruowane przez interpretatorów: reżysera, scenografa i twórcę kostiumów.

¹ A. Gronczewski: *Interpretacja jako rozmowa. O godności i powołaniu artysty*. W: *Idem: Inicjały i testamenty*. Warszawa 1984, s. 249.

Przestrzeń teatralna w mniejszym lub większym stopniu respektuje projekt autorski wpisany w dzieło dramatyczne czy to wprost, w formie didaskaliów, czy też implicite – w konstrukcje dialogowe. Temat niniejszego szkicu anonduje więc dwie perspektywy badawcze: pierwsza – zorientowana jest na konkretną realizację teatralną dookreślającą poprzez scenografię i kostiumy (wynik współpracy reżysera i scenografa) miejsce zdarzeń i sytuacji; druga – wiąże się z lekturą twórczości Iwaszkiewicza pod kątem przestrzeni, w jakiej lokował autor akcje swoich dramatów i nie tylko dramatów. Warto dodać, że realizacji scenicznych doczekały się również utwory prozatorskie zarówno „małe”, jak np. opowiadania: *Młyn nad Lutnią*, *Matka Joanna od Aniołów*, *Stara cegielnia*, jak i „duże”, np. wielotomowa powieść: *Sława i chwała* – emitowana w Teatrze Telewizji w 4 odsłonach. Znanie są również widowiska teatralne, do których scenariusz utkany został z bogatej spuścizny lirycznej pisarza, np. spektakle: *Lato 1932*, *Mapa pogody*, *Stronami deszcze*, *stronami pogoda...* Przyglądając się teatralnej recepcji utworów Iwaszkiewicza, można wysnuć interesujące wnioski. Spośród czternastu utworów dramatycznych (rozmaitych gatunkowo: „utwór dramatyczny”, „widowisko”, „komedia”, „tragedia romantyczna”, „melodramat”, „obrazek sceniczny”, „sztuka”, „opowiadanie w 3 aktach”) tylko trzy nie zostały wystawione w teatrze. Do tej grupy należą utwory wczesne, przechowywane w rękopisach, które ukazały się drukiem już po śmierci autora. Chciałoby się powiedzieć, że szkoda, bowiem organizacja przestrzeni w tych pierwszych próbach dramatycznych jest niezwykle interesująca². Najczęściej grywano w teatrach *Lato w Nohant* (trzydzieści dwie premiery); siedmiu premier doczekała się *Kosmogonia*, sześciu – *Maskarada*, pięciu – *Kochankowie z Werony* i *Odbudowa Błędomierza*, czterech – *Pod Akacjami*, trzech – *Wesele pana Balzaca*, tylko jednej – *Gospodarstwo* i *Złodziej idealny*. W przeglądzie tym nie zostały ujęte premiery Teatru Telewizji, w ramach którego przygotowano aż dwadzieścia pięć oryginalnych widowisk (również adaptacji prozy i poezji Iwaszkiewicza).

Szczególnie ciekawe wydają się te dramaty, które tematyzują w formule tytułowej właśnie przestrzeń kojarzoną z pejzażem. Należą do nich: *Lato w Nohant*, *Noc czerwcową* i sztuka *Pod Akacjami*. Pierwszy z wymienionych

² W *Samobójstwie* – podobnie jak *Lecie w Nohant* – Iwaszkiewicz konstruuje przestrzeń w dwu zasadniczych planach: planie salonu ujętego ażurowo przez szereg okien i wielkie oszklone drzwi do ogrodu i równoległym planie pejzażu, uobecnionego w duchu impresjonistycznej poetyki. W *Kardynałach* dostrzec można wpływ poetyki ekspresjonistycznej, wpływ Oscara Wilde’a, w dramacie tym, na co zwrócił także uwagę Andrzej Biernacki, „treść jest tylko pretekstem do mówienia miarowych pięknych słów i do konstruowania, przystosowywania rozbieżnych pojęć i dawania z nich dekoracji, do gry barw, cienia i monumentalnych elementów architektonicznych”. (I d e m: *Iwaszkiewicz w kręgu Wilde’a*. „Dialog” 1983, nr 9, s. 88–90).

dramatów, również ze względu na poświadczony w bogatej, ba, najbogatszej, recepcji teatralnej potencjał scenicznej realizacji, wart jest dokładniejszej analizy.

Wbrew znanej już tradycji teatru romantycznego, który w teatrach *pittoresque* praktykował widowiska optyczne epatujące widza „widowiskami natury”, nie natura jest u Iwaszkiewicza głównym bohaterem. Pejzaż stanowi „spektakularne” tło dla bohaterów, niezwykle wyraziste w swej dramatycznej funkcji, dziwnie splecione z przebiegiem akcji; pejzaż — kontrapunkt skupiający czasem uwagę odbiorcy na sobie, otwierający mikrokosmos teatralny wypełniony działającymi postaciami na przestrzeń od działań tych niezależną. Współgra on z „podskórnym” biegiem akcji zogniskowanej na pracy Chopina nad *Sonatą h-moll*, jej zasadniczym akordem, pozwalającym spleść w trudzie i twórczej męce uprzednio zgrywane pasaże. Akt twórczy dokonujący się jakby na peryferiach sceny, w sąsiednim, niewidocznym pokoju, na marginesie zwyczajnego rytmu codzienności, wieńczy scena finałowa, w której to, co zwykle, małostkowe, trywialne i tymczasowe, kołowrót ludzkich spraw, zatrzymuje się, zastyga w dźwiękach romantycznej muzyki, spektaklu, którego twórcą nie jest natura, lecz genialny kompozytor. Temporalność zaznaczona w naturze, upływający czas rozstrzygnięć w życiu bohaterów, w scenie finału ulega zawieszeniu, jest to bowiem moment pełnej intensyfikacji prawdziwej sztuki, zastygłe w dźwiękach muzyki czyste trwanie, ekran odbijający wiele wyobrażeń, wiele pejzaży mentalnych.

Po prapremierze *Lata w Nohant* w Teatrze Małym w Warszawie w roku 1936 Tadeusz Żeleński-Boy pisał w recenzji o zmyśle scenicznym Iwaszkiewicza, który, zdaniem recenzenta, „objawił się w wyborze momentu, w umiejętności podmalowania tła”³. Połączenie sztuki malarskiego pejzażu z inną sztuką — z muzyką, ma swoje źródło w teatralnych fascynacjach Iwaszkiewicza, między innymi teatrem Paula Claudela, którego, jak przypomina Irena Sławińska, żywo zajmowała rola muzyki w teatrze, „muzyki w akcie narodzin [...], gdy wytryska z gwałtownego i głębokiego uczucia”. Jej rolę w teatrze Claudel określał terminami: „tło”, „tkanina”, „nić przewodnia”⁴. Muzyka tak właśnie realizowana spleta się w dramacie Iwaszkiewicza z konkretnymi przestrzeniami: zewnętrzną — plenerową, pejzażem Nohant i wewnętrzną — salonową, domem letniskowym Sand, tworząc kolażowe tło dla perypetii.

Główne miejsce akcji projektuje Iwaszkiewicz zgodnie ze wzorcem dramaturgii dziewiętnastowiecznej, która zwłaszcza w wysokiej komedii miesz-

³ T. Żeleński-Boy: *Ariel i pularda*. W: Idem: *Pisma*. T. 27: *Murzyn zrobił... Wrażeń teatralnych seria siedemnasta*. Red. H. Markiewicz, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1970, s. 14.

⁴ Zob. I. Sławińska: *Claudel — homme de théâtre*. W: Idem: *Moja gorzka europejska ojczyzna*. Warszawa 1988, s. 119–121.

czańskiej wytworzyła konwencję tzw. przestrzeni salonu, zdegradowanej, kojarzonej ze sztucznością, umożliwiającej reprezentację, tzw. szerokiego świata, salonu artystycznego, światowej pseudosocjety, kompromitowanej przez obłudę i pozorantwo. Iwaszkiewicz wyposażył salon w typowe atrybuty: stolik do gry, zrobiony przez rodzimego stolarza, meble w stylu Ludwika XIV, kominek, biurko do „pracy twórczej” oraz w nieobecny aż do ostatniego aktu – fortepian. To przesunięcie w obrębie konwencji przestrzennej właściwej dla komedii salonowej jest znaczące. Z tej standardowej przestrzeni zniknął element, który został usunięty w tzw. przestrzeń zakulisową, otwarty na nowe znaczenie, przemianowany ze swej funkcji charakterystycznej w rekwizyt; został też w ten sposób uchroniony przed profanacją, nadana mu została ranga symbolu.

Salon w Nohant nie jest przestrzenią całkiem zamkniętą, prowadzą z niego drzwi *porte-fenêtre* do ogrodu pełnego „wysokich drzew”: lip, kasztanów i kwitnących róż, ogrodu – w pierwszych scenach sztuki rozświetlonego słońcem letniego południa, w akcie II – buchającego upałem, nabrzmiałego burzą, zwiastowaną przez pomruki grzmotów, w kolejnych scenach spowitego gwałtownym deszczem, który uderza o szyby. W ostatnim akcie ogród ten zastyga w półmroku, usuwa się na plan dalszy, oddając pole innej, nowej przestrzeni zorganizowanej wokół fortepianu. W scenie tej nawet salon zyskuje nowe znaczenie, przemienia się spontanicznie, zupełnie nieoczekiwanie w przestrzeń rozświetloną jedynie blaskiem świecy postawionej na instrumencie, staje się kameralną salą koncertową, teatrem w teatrze, z paradoksem obecności i nieobecności, świątynią piękna. Chopin przy fortepianie z zamkniętymi oczami gra aż do opuszczenia kurtyny, Chopin, w jakże innej niż w poprzednich scenach roli. Wcześniej nie brał bezpośredniego udziału w akcji, przemykał się chyłkiem wśród konwersujących, poszukując kałamarza, rozmawiał z Wodzińskim, wspominając swoją przeszłość, dawną miłość, zapamiętaną Warszawę. Początkowo niemal nieobecny na scenie. W miarę rozwoju akcji zostaje wciągnięty w wir towarzyskiego życia salonu, stając się głównym tematem rozmów, a także mimowolnym sprawcą rodzinnych niesnasek i osobistych dramatów matki i córki. Wreszcie ujawnia swą nieokiełznaną naturę, tocząc ostateczną batalię z Sand w obronie swej niezależności. Indywidualizm Chopina zostaje zdyskredytowany małostkowością działań podejmowanych przez artystę w związku z decyzją opuszczenia Nohant. Zabiegi o sakwojaż, ubrania, pudełka, czynią go śmiesznym, choć można w tych zachowaniach dostrzec naturalny dla podróżnika instynkt, który podpowiada, by intensyfikować swój kontakt z rzeczami, gdyż to one niczym kotwica osadzają człowieka w rzeczywistości, w świecie.

Te role w finałowej scenie ulegają zawieszeniu, Chopin staje się widzialnym, wyrazistym medium dla sztuki, nabiera rysów zastygłej, ale zdynami-

zowanej, żywej maski – persony. Swą kompozycją, sztuką wznosi się nad niepowtarzalny czas historyczny i cykliczny, powtarzalny czas natury (obydwa reprezentowane w akcji dramatu), fundując sobie bycie w Wiecznym Teraz. Przenosząc tok rozumowania Ryszarda Przybylskiego, można by w obrazie finałowym sztuki Iwaszkiewicza dostrzec w grze Chopina zarówno symboliczny gest kapłana, który swą muzyką objawia wiedzę o dramacie człowieka, jak również gest aktora, który swą kompozycją objawia dystans człowieka wobec własnego dramatu⁵.

Można tę scenę rozszyfrować jako „żywy”, nieustannie ponawiany w spektaklach, a zaprojektowany w osobliwej materii dramatu, pomnik Chopina. Jakże różny od tego, jaki w sztuce projektuje sobie Wodziński i obśmiewa Chopin: „W jakimś kącie ogrodu piękny pomnik Chopina.../ [...] Wyobrażam sobie, jakie czupiradło postawią... z brązu..., Chopin z brązu..., No, nie?...”⁶. Potraktować tę kwestię należy jako *porte-parole* autora, który zdaje się komentować dzieło wieloletniej pracy rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego – prawdziwy pomnik Chopina odsłonięty został w Warszawie 14 listopada 1926. Współczesny Iwaszkiewiczowi krytyk określił ten pomnik, tuż po jego odsłonięciu, jeszcze dosadniej, widząc w nim „rodzaj secesyjnej popielniczki powiększonej do potwornych rozmiarów”⁷. Zgodnie z tendencją skamandrytów do odbrązawiania, jednakowoż w zgodzie z powołaniem, by podkreślać rangę i dokonania polskiej sztuki, Iwaszkiewicz tworzy w materii dramatu szczególnie „pomnik” Chopina. W swej strategii odchodzi jednak od Horacjańskiej formuły *Exegi monumentum*, bliższa jest mu bowiem inna prawda, zawierająca się w słowach: *Ars longa, vita brevis*. Odsłania się w tym Iwaszkiewicz esteta, poniekąd i klasycysta⁸.

Wydaje się, że *Lato w Nohant* jest dramatem ufundowanym na modernistycznym estetyzmie, zarówno na jego światopoglądowych podstawach, jak i w zakresie wypracowanych na jego gruncie technikach, umożliwiających spiętrzenie piękna, jego zwielokrotnienie, odbicie piękna w innym pięknie, słowem – spotęgowanie przeżycia estetycznego. Nie bez znaczenia jest fascynacja Iwaszkiewicza Witkacym (przypomnijmy choćby Teatr

⁵ R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 44–53.

⁶ J. Iwaszkiewicz: *Lato w Nohant*. W: *Idem: Dramaty*. T. 1. Warszawa 1980, s. 168.

⁷ Pomnik Chopina od początku budził wiele kontrowersji. Inne głosy publicystów były nie mniej krytyczne. Twierdzono, że „łączy wszystkie wady impresjonizmu ze wszystkimi pomyłkami symbolicznej stylizacji”. I. Erenburg nazwał Chopina z pomnika w Łazienkach „kretynem pod drzewem i zielonym paskudztwem”. Cyt. za: H. Kotkowska-Bareja: *Pomnik Chopina*. Warszawa 1970, s. 34.

⁸ Potwierdzeniem dla tej konstatacji mogą być fragmenty dziennika Iwaszkiewicza, w których poeta odsłonił jedną z zasadniczych przesłanek *Lata w Nohant*. Pisał w nim, iż dramat ten „jest próbą gloryfikacji prawdziwej wielkiej sztuki polskiej i polskiej kultury, Kultury Chopina”. (Zob. J. Iwaszkiewicz: *Gdybym był szczęśliwy*. „Gazeta Wyborcza”, 11–12.09.2004, s. 20).

Elsynor, gdzie za sprawą Iwaszkiewicza odbyła się prapremiera *Pragmatyków*), który w swej idei czystej formy postuluje nowe techniki dramatyczne. Ma rację Marta Fik, że mimo tych fascynacji Iwaszkiewiczowi bliższy był tradycyjny teatr, który narzucał pewne ograniczenia, ale także inspirował do ciekawych rozwiązań⁹. Iwaszkiewicz jest nowatorem ze względu na zainicjowaną w *Lecie w Nohant* grę konwencjami, nowatorskie ich przetworzenie, na co zwracały już uwagę Anna Krajewska i Marta Karasińska¹⁰, ale jest też jeszcze mocno w tych konwencjach zakorzeniony, jest wręcz nimi zafascynowany¹¹.

Mocny związek z estetyzmem zdradza obecna w dramacie tendencja do łączenia kilku różnych dziedzin sztuki (nie tylko w planie treści, ale także w planie wyrażania) i kumulowania (właściwemu sztuce teatru) środków przedstawiających oraz uobecniających nastroj (muzycznych, słownych, obrazowych, aktorskich etc.). Ciężenie w stronę estetyzmu potwierdzają wszelkie -izmy: **symbolizm**, widoczny między innymi w ujęciu okna, burzy jako ekwiwalentu dramatycznej akcji i fortepianu (można by tu dostrzec odwrócenie figury instrumentu, który w Norwidowskim wierszu sięga bruku), **naturalizm** uwidaczniający się w konstrukcji akcji, sytuacji scenicznych, dialogu, a także **impresjonizm** zaznaczony dzięki technice przedstawiania pejzażowego tła splecionego z muzyczną osnową.

Niezwykłe interesująca jest w tym dramacie gra wszystkimi planami przestrzeni, które objęte jednym łukiem prosceniowym mogą stać się trzema różnymi obrazami, mniej lub bardziej eksponowanymi w spektaklu. W I akcie istnieją jakby równoległe, rzecz by można: na zasadzie dopełnienia, współgzystowania: Chopin ćwiczy w niewidocznej części domu (uobecnionej dźwiękami), między ogrodem a salonem nieustannie przemierzają się bohaterowie, przy czym ogród, z jednej strony, jest sferą wolności — tu łagodzi się waśnie, tu nabiera sił do pracy twórczej, z drugiej — poprzez figurę *pars pro toto*, otwiera perspektywę na świat, krajobraz obcy, w którym wszakże można doszukać się śladów innego — rodzimego. Przecież, jak

⁹ M. Fik: *Parę uwag o dramaturgii Iwaszkiewicza*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z Konferencji Naukowej, 20–22.02.1994 roku*. [Red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska]. Podkowa Leśna 1994, s. 172.

¹⁰ Zob. A. Krajewska: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonalisci i nowatorzy*. Wrocław 1989, s. 59–72; M. Karasińska: *Jarosław Iwaszkiewicz. Lato w Nohant. Czechow w Nohant*. W: *Dramat polski. Interpretacje*. Cz. 2: *Po roku 1918*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 2001, s. 121–133.

¹¹ Na fascynację modernizmem zwraca także uwagę E. Tyszecka-Grygorowicz, interpretatorka *Kosmogonii*, ostatniej ze sztuk Iwaszkiewicza. W dramacie tym, jak twierdzi badaczka, dokonuje się ostateczne rozstrzygnięcie problemów epoki modernizmu, które zdominowały niemal całą twórczość Iwaszkiewicza. (Zob. Eadem: *Próba interpretacji „Kosmogonii”*. W: *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1987, s. 396).

powiada do Wodzińskiego George Sand, „te wąwozy, te rozpadliny, te równiny pól. Czy to panu nie przypomina polskich stepów?”¹². W tej przestrzeni zachodzą zmiany, zanosi się na burzę, podobnie jak w salonie sukcesywnie wzrasta atmosfera napięcia, nabrzmiewają konflikty między postaciami. Przy zamkniętych oknach, w odizolowanym w ten sposób salonie gęstnieje atmosfera, naturalną i w pełni zrozumiałą również na poziomie proksemicznych uwarunkowań staje się decyzja większości bohaterów o wyjeździe, ucieczce w inną przestrzeń. Po kłótniach, niefortunnej kolacji z pularą w roli głównej, w gorączce pakowania Chopin zawraca z drogi, siada w półmrocznym salonie do przyniesionego tu instrumentu i swą muzyką gromadzi wokół siebie grono słuchaczy, którzy jak zahipnotyzowani słuchają dźwięków sonaty.

Chopin gra w zapamiętaniu „środkową część larga, od taktu dwudziestego dziewiątego aż do końca”¹³. Oto jak opisuje Iwaszkiewicz komponowaną przez Chopina w Nohant *Sonatę h-moll*:

Sonata h-moll roztacza się jak wielki, zielony, romantyczny pejzaż. W głębi szare skały, wodospady, z bliska szmaragdowe, grynszpanowe łąki i licheny, wielkie przejrzyste ważki — i ta pogoda środkowej części Larga, na którą może się zdobyć już tylko stroskane i wychłodzone serce. A potem finał jak ballada: chmury nad skałami i łąkami — i ostatni, tryumfalny okrzyk wynurzającej się z tych chmur Walkirii¹⁴.

Uderza w tej interpretacji i opisie utworu muzycznego język Iwaszkiewicza i szczególny rodzaj wrażliwości. Sonata zostaje przedstawiona jak impresjonistyczny pejzaż mentalny. Świadczy o tym perspektywa wydobywana światłem rozłożonym na przedmiotach oraz kolorem, barwną plamą odpowiadającą kształtom przedmiotów (szare skały w głębi, z bliska — szmaragdowe łąki). Pojawiają się tu i inne elementy typowe dla impresjonizmu związane z wodą i przejrzystością (jak np. chmury, wodospady, ważka z przezroczystymi skrzydłami), które rozszczepiając światło jak pryzmat, przykuwają oko jego rozbłyskiem. Te uprawomocnione w malarstwie impresjonistycznym elementy ruchu i lśnienia, jak to określał Władysław Strzemiński, zdradzają bliską Iwaszkiewiczowi, jak się wydaje, technikę i konwencję impresjonistyczną.

Czyż więc pisząc dramat, którego podskórnym nurtem jest tworzenie owej sonaty, Iwaszkiewicz tego mentalnego pejzażu nie przetransponował w „dekorację plastyczno-dźwiękową”? Czyż muzyka nieustannie pulsująca w dramacie nie została „wyposażona” zgodnie z poetyką wyobraźnią

¹² J. Iwaszkiewicz: *Lato w Nohant...*, s. 77.

¹³ Ibidem, s. 190.

¹⁴ J. Iwaszkiewicz, „Skamander” 1936, nr 77, s. 78–83.

w potencjał obrazowy, przedstawieniowy, a „pejzaż” i przestrzeń dramatyczna nie stały się ekwiwalentem muzyki?

Warto przywołać raz jeszcze cytowany uprzednio wywiad, w którym Iwaszkiewicz wyznaje:

Mówił kiedyś Żeromski, że u mnie pewne rzeczy wyglądają jak za delikatną mgiełką... To jest malarstwo impresjonistyczne. Moją ukochaną szkołą malarską jest impresjonizm. Monet jest dla mnie jednym z największych malarzy świata¹⁵.

Jak „maluje” obraz, konstruuje przestrzeń dramatu, literat? W dużej mierze zgodnie z praktyką poetów impresjonistów wprowadzających do swych tekstów muzykę zarówno jako temat, jak i zbieżne techniki oraz środki.

Nie ma chyba racji Marta Karasińska, gdy w swej interpretacji *Lata w Nohant* twierdzi, że trudno doszukać się bezpośredniego odwzorowania kompozycyjnych technik muzycznych, traktowanych jako wskazująca przez Iwaszkiewicza ukryta zasada konstrukcyjna utworu literackiego. Wszak do ostatniej sceny muzyka komponowana przez Chopina, nieustannie obecna, zauważana przez bohaterów, przypomina impresje muzyczne, rozproszone przez inne dźwięki, takie jak: gong, odgłosy burzy, rozmowy mieszkańców, zatraskiwane drzwi, odgłosy kroków na schodach — grane pasażer nie składają się w żadną całość, aż do finału. Według badaczki, Iwaszkiewicz, „splatając z pozoru w jedno równie bliską autorowi sztukę słowa i dźwięku, zdecydował się na zestawienie naturalistycznej poetyki tekstu z romantyczną muzyką”¹⁶. Otóż, moim zdaniem, nie tylko to zestawienie jest prawomocne, zważywszy na wyobrażnię poetycką dramaturga-poety. Wydaje się warte podkreślenia wyzyskanie w tej grze napięć ważnego elementu konstrukcji i obrazowania, a mianowicie wyzyskanie impresjonistycznej techniki współgrającej z wrażliwością Iwaszkiewicza, wrażliwością na muzykę, słowo, obraz i teatr. Pozwoli to wzbogacić o jeszcze jeden element świadomie prowadzoną przez Iwaszkiewicza grę konwencjami: naturalistyczną i romantyczną, jak widzi to interpretatorka.

Jednym z drugoplanowych bohaterów utworu jest Teodor Rousseau — malarz, który korzystając z gościny George Sand, maluje pejzaż nad stawem. Zgodnie z zasadą impresjonistów obraz ma utrwaląć moment przeżycia, jest jakby refleksem chwili, migotliwym, zmiennym i wrażeniowym. To interesujące, że romantyczny Chopin, który zachowuje się w trakcie pakowania jak pedantyczny mieszcuch, musi jak malarz impresjonista wyjść w plener, by doznać olśnienia. Po mozolnych i uciążliwych godzinach spę-

¹⁵ A. Gronczewski: *Interpretacja jako rozmowa...*, s. 249.

¹⁶ M. Karasińska: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 125.

dzonych w zamkniętym pokoiku przy fortepianie, w drodze do powozu, w plenerze właśnie, w otwartej przestrzeni znajduje tonację, która rozwinie się w kolejne takty *larga*, odkrywa zasadę scalającą uprzednie „impresję”.

Skoro można percypować muzykę jak obraz, to muzyka może ewokować obraz. Jej nieustanne tworzenie w trakcie akcji dramatu, tworzenie jakby na peryferiach, częściowe, ale nieustannie obecne, w finałowej scenie ulega kulminacji, osiągając pełnię w muzycznej formie sonaty. Słowo staje się obrazem, obraz — trwaniem w muzyce, która rozbrzmiewa w teatrze. Sztuka odbija sztukę. Artysta tropi w artyście swój los.

W dziejach scenicznych tego dramatu można wyróżnić kilka znaczących premier. Pierwsza przypada na rok 1936 i wiąże się z latami międzywojnia — jest to drugie po *Kochankach* z *Werony* przedstawienie debiutującego na scenicznych deskach Iwaszkiewicza. Teatr Mały w Warszawie wystawia *Lato w Nohant* w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, w dekoracjach Stanisława Śliwińskiego, w kostiumach projektowanych przez Zofię Węgierkową. Jest nie tylko frekwencyjnym sukcesem, zdobywa również uznanie krytyki¹⁷. Na kształt przestrzeni scenicznej ma wpływ architektura Teatru Małego ze sceną skrojoną na sztuki kameralne, nowe warianty tradycyjnej *pièce bien faite*. Okno sceniczne szczelnie wypełnia przestrzeń salonu w stylu epoki, zaprojektowanego przez scenografa-dekoratora, o którym Jan Lorentowicz pisał, iż swe pomysły wysnuwał z litery i ducha tekstu. Na jedynym zachowanym zdjęciu — eksponuje się raczej kostiumy niż dekoracje wnętrza — falujące suknie, wykonane z lekkiego, zwiewnego materiału utrzymanego w jasnej palecie barw. Takie szczegóły utrwalił również Julian Tuwim — widz, który w krótkim wierszu dedykowanym Ninie Andrycz, grającej Solange, dowcipnie wspominał i marzył: „Muślinową miałaś sukienkę / Zieloną / Dobrej nocy, śliczna panienko / Ach, żono”¹⁸.

Kolejne premiery odbywały się już po wojnie. Jedną z najbardziej interesujących realizacji był spektakl wystawiony w 1955 roku w krakowskim Starym Teatrze w reżyserii Romana Zawistowskiego i ze scenografią Tadeusza Kantora. W scenografii tego spektaklu uderza w konstrukcji przestrzeni scenicznej swoboda i świadome splątanie wielu konwencji oraz stylów dekoracji, nadające jej wyraźnie klasyczny charakter. Łuk prosceniowy kadruje obraz sceny z różnej utkany materii: z malarsko przedstawionych chmur

¹⁷ Bardzo wysoko ocenili sztukę, poza cytowanym już Żeleńskim-Boyem, również inni wybitni krytycy teatralni, jak np. K. Irzykowski i A. Grzymała-Siedlecki. Zob. K. Irzykowski: *J. Iwaszkiewicz: „Lato w Nohant”*. W: *Idem: Recenzje teatralne*. Wybór i wstęp J. Szpotański. Warszawa 1965, s. 498–502; A. Grzymała-Siedlecki: *Najlepszy utwór dramatyczny*. W: *Idem: Z teatrów warszawskich 1926–1939*. Warszawa 1972, s. 257.

¹⁸ Słowa Tuwima przywołane zostają w anonsie pt.: *„Lato w Nohant” w Warszawie*. „Teatr” 1963, nr 1, s. 24.

(dominanty impresjonistycznego pejzażu), tiulowych zasłon, opadających z nadszcienia nieregularnie, które niczym mgła przesłaniają obłoki, wywołując efekt zmienności, nieostrości chmurnego *theatrum* (zgodnie z impresjonistyczną techniką) oraz z bocznych draperii, upiętych w stylu biedermeierowskim, regularnie zamykających „wewnątrzsceniczną” ramą świat przedstawiony dramatu. W oknie scenicznym zaznaczone są w ten sposób dwie nakładające się przestrzenie: pleneru i wnętrza salonu, na tle czarnej przestrzeni kulisów — znaku tajemniczego makrokosmosu. Ta tendencja do podkreślania granic różnych, współistniejących przestrzeni jest utrzymana i powielona w materii architektonicznej, ujętej w kubistycznym uproszczeniu (drzwi umownie sprowadzone do prostokątnej framugi oraz zwieńczona łukiem, strzelista i monumentalna rama okna). Te zdawałoby się statyczne elementy wyraźnie rytmizują przestrzeń, organizując ją zarazem w asymetryczny porządek. Wreszcie meble, świat rzeczy, sprowadzony do minimum „garnitur” salonowego wnętrza, w scenie ostatniej jedynie sugerowany: kanapa i fotel w stylu empire oraz stojący na środku sceny fortepian. W tym centralnym punkcie krzyżują się wszystkie plany: wertykalny — pionowe linie wyznaczające kierunek otwarcia, ruch wznoszący i plan horyzontalny, poziome linie mebli, płyta instrumentu i widocznego łuku prosceniowego domykają strefę ludzkich perypetii, strefę spięć dramatycznych. W tej otwartej przestrzeni teatralnej *Lato w Nohant* odczytywane po wojnie jako sztuka psychologizująca¹⁹ jest dramatem, który nie tyle odmalowuje charaktery, ile konfrontuje różne postawy ludzi na granicy wielu antynomicznych światów: świata natury — tego, co w człowieku biologiczne, ekstatyczne, dionizyjskie oraz świata kultury — tego, co uformowane, zastygłe w masce, co stanowi pamięć przeszłości, gwarantowane w kontinuum kultury przez sztukę, wieczne trwanie, uchylenie śmierci i znikomości ludzkiego, biologicznego życia.

Inne realizacje sceniczne sztuki *Lato w Nohant* nie oddają z taką precyzją zasadniczej, jak mi się wydaje, idei i pointy tego utworu. Scenografia Jerzego Maślowskiego do warszawskiej premiery w Teatrze Rozmaitości z roku 1989 (reż. Józef Słotwiński i Ignacy Gogolewski) eksponuje tradycyjne wnętrze salonu zgodnie z dekoracyjną konwencją „biedermeierowską”, wycinając w nim okna na „modelowany” w malarskim uproszczeniu pejzaż. Dzięki takiej scenografii uwypuklony zostaje plan realistyczny, komediowy, dramat charakterów, ludzka „krzątania” wokół własnych spraw zderzona z mitem artysty.

Na przeciwnym biegunie można by usytuować projekt przestrzeni autorstwa Andrzeja Sadowskiego do spektaklu reżyserowanego przez

¹⁹ E. Csátó: *Interpretacje. Recenzje teatralne 1945–1964*. Wybór i posłowie J. Timoszewicz, wstęp M. Fik. Warszawa 1979, s. 29–31.

Romana Kordzińskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu w roku 1969. Uderza w nim dwuplanowość mocno wyodrębnionych dwóch przestrzeni. Pierwsza ma charakter zagraconego, „dusznego” salonu, przypominającego la-mus, wyposażony w „obiekty” sztuki: obrazy, ramy, popiersie bezładnie wkomponowane w „garnitur” trudnych do rozszyfrowania mebli i świecz-nik jak ze świątyni. Druga – ujęta w „koronę obrazu”, eliminuje zaprojek-towany przez dramaturga pejzaż, zastępując go w scenie finałowej „dwi-wymiarowym portretem cieniowym”, w jakim zastyga postać Chopina gra-jącego swoją sonatę. Mistrz przesunięty w inną, odległą, „sztuczną” prze-strzeń jest czystym znakiem sztuki. Odrywa się tym samym sztukę od jej życiowego podłoża, ukazuje artystę bez tak mocno zaznaczonego w sztuce bieżącego, zwyczajnego życia – jakby nie stanowiło ono najważniejszej pod-niety i nie było czytelne w jego dziełach. Ujmując Chopina grającego w por-tret „romantycznie stylizowany”, działa się wbrew praktyce dramaturgicz-nej, jaką zdaje się stosować Iwaszkiewicz. Zdradzał ją, kiedy mówił:

Niesłuchanie intensywnie przeżywam malarstwo, gotów jestem rozplą-kać się przed jakimś obrazem [...]. Obraz jest dla mnie zawsze powierzch-nią, za którą istnieje to niewyrażone światło, za którą kryje się akcja, której dowodem jest właśnie obraz²⁰.

Portret cieniowy, wprowadzony w inscenizacji, dyskredytuje sceny po-przedzające finał, sceny realistyczno-naturalistycznej *pièce bien faite* autor-stwa Iwaszkiewicza. Apoteoza Chopina artysty tak przedstawiona niweczy również, w moim przekonaniu, świadomie użyte przez Iwaszkiewicza kon-wencje i techniki pisarskie. Świadczą one raczej o tym, że *Lato w Nohant* jest udramatyzowaną lekturą wielu obrazów, wielu pomników, wielu pejza-ży z Chopinem w roli głównej, a nie w tle.

²⁰ A. Gronczewski: *Interpretacja jako rozmowa...*, s. 250.

Dorota Fox

Play with space in *Lato w Nohant* by Jarosław Iwaszkiewicz
and its scenic realizations

S u m m a r y

The subject of analysis is the construction of space in *Lato w Nohant* [*The summer in Nohant*], a play by Iwaszkiewicz, and several selected scenic realizations of this work by such directors as Edmund Wierciński (Warszawa 1936), Roman Zawistowski (Kraków

1955), Roman Kordziński (Poznań 1969) and Józef Słotwiński and Ignacy Gogolewski (Warszawa 1989). The work by Iwaszkiewicz, which belongs to biographic dramas, points to the landscape in its title, which constitutes a spectacular background for its protagonists, coexists with a "hidden" course of action centred on Chopin's work on sonata, is incredibly expressive in its dramatic function. A concrete landscape space of Nohant is enriched with an extra mental landscape grounded on incessant Chopin's music which shaped the author's poetic and dramatic imagination, as sensitive to music as Iwaszkiewicz. He plays with spaces designed in a different way, reveals the real face of the creator fascinated with art in its various forms modified by an every-day life. In view of an eclectic aesthetics used, combining the conventions from aesthetism to naturalism, impressionism and symbolism, the work by Iwaszkiewicz can be read as a tribute to an artist by another artist. A strong connection with aesthetism is revealed by a tendency to combine several different fields of art in dramas (both in the plan of contents and plan of expression), cumulate (in the theatre) the musical, verbal, picturesque and actor means presenting and manifesting the mood. One of many interpretative determinants suggested in the article allows for deciphering this drama as an "alive" and continuously released in spectacles, though designed in a peculiar sphere of drama, monument of Chopin.

Dorota Fox

Das Spiel mit dem Raum in Jarosław Iwaszkiewicz's Werk *Lato w Nohant* und dessen Aufführungen

Zusammenfassung

Zum Gegenstand der vorliegenden Studie wird die Analyse des Raumes in dem Drama *Lato w Nohant* [*Der Sommer in Nohant*] von Jarosław Iwaszkiewicz und in dessen ausgewählten Aufführungen, die von Edmund Wierciński (Warszawa 1936), Roman Zawistowski (Kraków 1955), Roman Kordziński (Poznań 1969) und Józef Słotwiński u. Ignacy Gogolewski (Warszawa 1989) inszeniert wurden. Das zu biografischen Dramen gezählte Werk stellt eine Landschaft dar, die zum „spektakulären“ Hintergrund für die Helden wird und mit „subkutaner“, auf Chopins Arbeit an der Sonate konzentrierter Handlung übereinstimmt; die dramatische Funktion der Landschaft ist hier sehr ausdrucksvoll. Der bestimmte Landschaftsraum von Nohant wird noch zusätzlich um eine geistige, von Chopins Musik inspirierte Landschaft bereichert. Chopins Musik erscheint in dem Drama schon immer, sie hat die poetische und dramatische Vorstellungskraft von Iwaszkiewicz sehr beeinflusst. Das Spiel mit verschiedenen Räumen in dem Drama lässt einen Künstler erkennen, der von der Kunst in deren verschiedenen, durch den Alltag modifizierten Formen fasziniert war. Wegen der hier angewandten eklektischen Ästhetik, die aus verschiedenen Konventionen vom Ästhetizismus bis zum Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus besteht, kann dieses Werk als eine dem anderen Künstler (Komponisten) gezeigte Ehrerbietung betrachtet werden. Von einem starken Zusammenhang mit dem Ästhetizismus zeugt die in dem Drama auftretende Neigung zur Anwendung von verschiedenen Kunstgebieten (sowohl im Inhalts- wie auch Ausdrucksplan), die Anhäufung von den, der Theaterkunst eigenen und eine bestimmte Stimmung auslösenden Musik-, Wort-, Bild-, Schauspielermitteln etc. Die in folgender Studie vorgestellte Auslegung lässt das, so gerne aufgeführte und in spezifischer Konvention eines Dramas geschriebene Werk *Lato w Nohant* als ein „lebendiges“ Chopins Denkmal betrachten.

Joanna Michalczuk

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Lublin

Karpowiczowskie transfiguracje przestrzeni

Zagadnienie przestrzeni w dramaturgii Tymoteusza Karpowicza wiąże się ze swoistą, wypływającą z doświadczeń poetyckich autora, koncepcją „dramaturgii myślanej”.

Prezentując przedmiot Karpowicz [liryk – J.M.] – pisał niegdyś Edward Balcerzan – traktuje jego elementy tak, jak gdyby [...] był rozmowaniem na temat samego siebie, a części, z których się składa – myślami¹.

W tekstach dramatycznych, o których sam twórca „powiada, że ich akcje rozgrywają się w świadomościach bohaterów”, przedmioty świata przedstawionego stanowią „częstki procesu myślenia”².

Przestrzeń w dramacie to przestrzeń możliwa do unaocznienia, zorientowana na idealnego świadka, ale też zawsze niedookreślona, pozostawiona do swobodnego zagospodarowania³. W twórczości dramaturgicznej Karpowicza, mimo wyraźnego dążenia do obfitego zabudowywania i rozbudowywania przestrzeni scenicznej⁴, do wizualnego uobecnienia, odpowiedź

¹ E. Balcerzan: *Karpowicz. „Wiatraki”* 1966, nr 10, s. 3; przedruk: Idem: *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*. W: Idem: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 101–108.

² Ibidem.

³ J. Błoński: *Dramat i przestrzeń*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 198.

⁴ „Przestrzeń sceniczna” – przestrzeń uobecniona na scenie, bezpośrednio postrzegana przez publiczność, w odróżnieniu od „przestrzeni dramatycznej” – oznaczającej tę, którą widz musi sobie zrekonstruować na podstawie danych w tekście. Por. „przestrzeń

na pytanie, jak rzeczywistość sceny ma zostać stworzona, nie jest prosta⁵. Bo i status świata pozostaje niejasny, zacierają się granice między przestrzenią działań rozgrywających się w świadomości bohaterów a przestrzenią – przynajmniej pozornie – zewnętrzną wobec kreacji myślowej. Wszystko bowiem, co składa się na świat, wydaje się wtłoczone do wnętrza człowieka, istnieje dla niego i przez niego – jak zauważa Anna Krajewska⁶.

Prezentowany tekst stanowi próbę przeglądu – z konieczności ogólnego i zwięzłego – wybranych rozwiązań przestrzennych w twórczości dramaturgicznej Karpowicza, a tym samym uchwycenia specyfiki Karpowiczowskich przestrzeni. Refleksję rozpoczyna wskazanie punktu wyjścia twórczych poszukiwań Karpowicza – dla podkreślenia ewolucji tej twórczości. Podjęte tu rozważania sygnalizują zarazem kierunek przemian koncepcji przestrzeni w jego dramaturgii. Kolejny krok to przywołanie przykładów poszukiwań rozwiązań przestrzennych w pozateatralnych formach wypowiedzi. Przykłady te uświadamiają zależność między korzystaniem z innych możliwości realizacyjnych a sposobem konstytuowania przestrzeni w późniejszej dramaturgii. Zasadnicza część tekstu koncentruje się wokół problematyki wewnętrznych przestrzeni w „teatrze myślanym” Karpowicza.

Do wstępnych uwag warto może dorzucić jeszcze jedną – w wypowiedzi dotyczącej zróżnicowanych problemów i sygnalizującej różne perspektywy (dookreślające podstawową perspektywę – przestrzeń jako komponent świata przedstawionego) nie udało się uniknąć pewnych uproszczeń, z oczywistych względów może też rodzić ona poczucie niedosytu. Pozostaje jednak nadzieja, że – przynajmniej w pewnym stopniu – braki te usprawiedliwia chęć zaprezentowania w skromnej objętości zjawiska chyba zbyt szybko zapomnianego i dziś mało znanego.

* * *

Już na początku dramaturgicznej drogi Tymoteusza Karpowicza uwidocznia się dążenie do takiej konstrukcji świata, która naruszy porządek życiowego prawdopodobieństwa i naturalności, dostrzec też można i to, że

sceniczną” i „przestrzeń teatralną” w pracach I. Sławińskiej, np. *Znaki przestrzeni teatralnej w „Krakusie”*. W: Eadem: *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971, s. 211–212.

⁵ Andrzej Falkiewicz pisze: „Moje wieloletnie doświadczenie pracownika teatru i widza poucza mnie, iż nie było jeszcze przypadku, żeby scenograf nie umiał sceny zabudować, ale jest rzeczą wysoce wątpliwą, czy w przypadku dramaturgii Karpowicza będzie umiał trafnie odpowiedzieć, w jaki sposób rzeczywistość sceny ma zostać stworzona”. (Idem: *Świat Tymoteusza Karpowicza*. W: T. Karpowicz: *Dramaty zebrane*. Wstęp A. Falkiewicz. Wrocław 1975, s. V).

⁶ A. Krajewska: *Święty Jan od Krzyża i dekonstrukcyoniści, czyli Karpowicza „wymazywanie świata”*. W: Eadem: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 183.

głównym przedmiotem zainteresowania dramaturga i właściwym obszarem scenicznych działań staje się wnętrze człowieka. Wczesna twórczość stanowi odległą zapowiedź „teatru myślanego”, choć intencja „unierzeczywistnienia świata” (np. dzięki wprowadzeniu postaci o odmiennym czy nieodokreślonym statusie ontycznym) dotyczy na razie raczej wymowy tekstu, nie znajdując jeszcze potwierdzenia w działaniach scenicznych⁷.

W punkcie wyjścia — debiucie scenicznym *Wracamy późno do domu* — współistnieją jeszcze obie płaszczyzny: obiektywnego i subiektywnego widzenia świata. Przekroczeniu poetyki realizmu i wyłamaniu się z ograniczeń sceny pudełkowej służy nadbudowanie towarzyszącego dramatowi obyczajowemu planu metaforycznego, w którym, dla celów dramatyzacji wewnętrznego konfliktu protagonistki, pojawiają się symboliczne postaci — jej zmaterIALIZEDE myśli. Dramaturg próbuje połączyć naturalistyczną imitację wnętrza, odpowiadającą realistycznej motywacji postaci, z intencją symbolicznego uogólnienia przestrzeni, wydobycia znaczeń uniwersalnych. To, co swoiste dla przestrzeni subiektywnej — jej nieograniczone otwarcie⁸ — pozostaje jednak na razie bardziej w sferze postulatów niż ich realizacji. W innej wczesnej sztuce — *Wszędzie są studnie*, Karpowicz rezygnuje już ze sztucznej dwuplanowości, a wybierając na miejsce wydarzeń na pozór zupełnie prozaiczne, małomiasteczkowe podwórze z centralnie umieszczoną studnią, próbuje ograniczyć motywację realistyczną i funkcję charakteryzującą przestrzeni, poprzez wydobycie jej walorów nastrojowych i nadanie jej znaczeń symbolicznych. Zacieraniu realnej konkretności wizualnie przedstawionego terenu służą dygresje liryczne, muzyczne i brzmieniowe lejtmotywy; pejzaż ze studnią przywołuje symbolikę wnętrza, prowokuje też postaci do filozoficznych refleksji. Tekst ten wyraźniej niż sceniczny debiut — między innymi zwrotem ku rzeczywistości wewnętrznej, tendencją do uogólniania znaczeń, metaforyzacji języka postaci i obrazów scenicznych, a także łączeniem różnych konwencji — zapowiada poetyckie widzenie świata i człowieka, Karpowiczowską aspirację, by nie zatrzymywać się na poziomie jednostkowości i opisowości, ale dążyć ku perspektywom ogólnym, ogarniającym „wszechczasowość i wszechprzestrzenność”⁹. Wskazuje na nie także np. porównanie dwu istniejących wersji *Zielonych rękawic*. Łagodny klimat wczesnorybałtowskiej kultury uobecniany w czternastowiecznych dekoracjach w wersji pierwszej, w redakcji drugiej ustępuje drapieżnej grotesce, mrocznej i skomplikowanej jak wnętrze bohaterów, a zarazem uniwersalnej rzeczywistości, na granicy jawy i snu. Wyraźnie też zaznacza się tu ekspresjoni-

⁷ Por. A. Falkiewicz: *Świat Tymoteusza Karpowicza...*, s. XXIV.

⁸ J. Błoński: *Dramat i przestrzeń...*, s. 132.

⁹ Zob. I. Sławińska: *Ku definicji dramatu poetyckiego*. W: Eadem: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 46–65.

styczny kształt przestrzeni scenicznej, nieśmiało zapowiadany już w debiucie rozwiązaniami scenograficznymi (grą kontrastu barw i światła z reflektora punktowego). Stanie się on zresztą swoistą cechą świata fikcji w Karpowiczowych dramatach. Słusznie wskazuje Anna Krajewska na podobieństwo przedmiotów i krajobrazów w tekstach wrocławskiego dramaturga do ekspresjonistycznej scenografii filmów, których akcja rozgrywała się w sztucznej scenerii atelier¹⁰. „Ekspresjonizm — pisze badaczka — tak bardzo narzuca się przy oglądaniu świata przedstawionego dramatów Karpowicza, ponieważ właśnie ten prąd artystyczny eksponował wpływ czynników duchowych na materię, która odkształcała się pod wpływem przeżyć bohaterów, zmieniała się i znikła wraz z nimi”¹¹.

* * *

Dążąc do „uniezwyklenia” rzeczywistości scenicznej, Karpowicz walczy niejako z przeciwnikiem, który czai się w samej materii dramaturgicznej — uważa Andrzej Falkiewicz, upatrując w tym jedną z przyczyn, dla których autor zwrócił się ku innym dyspozycjom wykonania, sięgnął po formy wypowiedzi, w których łatwiej przeciwstawić się życiowym koniecznościom¹². Specyfika i bogactwo problematyki sztuki radiowej czy telewizyjnej wymagają oczywiście odrębnego nurtu rozważań, w tym miejscu chodzi jedynie o podkreślenie, iż dramaturg z powodzeniem korzystał z możliwości, jakie stwarzało pisanie dla radia i telewizji, coraz sprawniej konstruując przestrzenie, nieliczące się z frontalnie usytuowaną sceną — realnym miejscem prezentacji działań scenicznych i widownią — realnym miejscem ich obserwacji, o których muszą przecież pamiętać twórcy piszący dla teatru.

Umiejętność tworzenia ram dla wielu planów przestrzennych, przy wykorzystaniu jednego tylko, fonicznego typu znaków teatralnego przekazu, potwierdza już słuchowisko *Kiedy ktoś zapuka*. Owa sprawność w organizacji warstwy fonicznej, w wyzyskaniu dźwięku, który rozszerza, wzbogaca i umacnia poczucie przestrzeni, a także udramatycznia jej doświadczanie¹³ — znajduje później swoją kontynuację w realizacji jawnie „myślanego” przebiegu zdarzeń i powoływanych przez nie wielu płynnie zmieniających się,

¹⁰ Zob. A. Krajewska: *Święty Jan od Krzyża i dekonstrukcjonści...*, s. 182.

¹¹ Ibidem.

¹² A. Falkiewicz: *Świat Tymoteusza Karpowicza...*, s. XXV. Warto też przywołać w tym miejscu rozważania Anny Krajewskiej: „Być może, współczesny dramat nowatorstwo swe zawdzięcza właśnie otwarciu się na inne niż tylko teatralne sytuacje realizacyjne?” (E a d e m: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*. W: E a d e m: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005, s. 48).

¹³ Zob. Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. Morawińska. Wstęp K. Wojciechowski. Warszawa 1987, s. 28.

„myślanych” przestrzeni (między innymi w tekście *Mam piękną kolekcję noży, czyli pogrzeb przyjaciela*¹⁴).

Jego mała dziewczynka dowodzi z kolei autorskiej umiejętności kreacji świata przedstawionego z wykorzystaniem możliwości technicznych Teatru Telewizji, dzięki którym bohaterem może się stać ludzka twarz czy inny dowolnie kadrowany wycinek świata przedstawionego, a wokół niego powstaje złudzenie przestrzeni nie do osiągnięcia w warunkach fizycznej sceny. Podpowiadane w didaskaliach rozwiązania przestrzenne nawiązują do owych możliwości (np. w obrazie II: „Głowa Dyrektora na tle ruchomego, zdeformowanego krajobrazu miasta”¹⁵, albo w obrazie XII, gdy mowa o „wirowaniu tła”, także w obrazie XIV, ostatnim, odsłaniającym symultaniczną konstrukcję przestrzeni — „Nie ma wyraźnych granic między przedpokojem a krajobrazem”). Postać Dyrektora — w części I jedyna wizualnie uobecniona w sztuce — przez cały czas znajduje się w centrum pola widzenia, zmienia się tylko sceneria (biuro, zdeformowane tło ulicy, ciemny przedpokój, w którym twarz bohatera oświetla lampka z korytarza, wnętrze dorożki). Technika telewizyjna umożliwia zbliżenia, ale też wymagająca takiego komponowania obrazów, aby były czytelne w pomniejszeniu i szczególnie sprzyjająca atmosferze intymności, przystaje do odbywającego się tu teatru sumienia. Wydaje się też adekwatna do sytuacji z obrazu XIV, gdy Sekretarka usiłuje nawiązać kontakt z Dyrektorem przez dziurkę od klucza, stającą się swego rodzaju wizjerem. To, czego nie udało się osiągnąć w debiucie scenicznym, zrealizowane zostało w sztuce telewizyjnej. Bez wątpienia ramy świata, w którym działa protagonista *Jego małej dziewczynki*, to umowna konstrukcja wyobraźni, gdzie to, co pozornie realne i stabilne, staje się rozchwianą iluzją. Z sugerowanych tu rozwiązań przestrzennych — takich jak przypadkowość parcelacji przestrzeni na różne miejsca gry scenicznej i faktyczna symultaniczność jej budowy, zorientowanie wymiaru przestrzennego na bohatera, który otwarcie podważa istnienie sugerowanych scenerii czy cyrkulacyjny ruch postaci w tym samym, a jednak zmieniającym się miejscu — podobnie jak z możliwości przywoływania dowolnych przestrzeni nieograniczonych kształtem, pozostawionych wyobraźni odbiorcy w teatrze radiowym, dramaturg korzysta i później, w sztukach pisanych z myślą o teatrze, ale nie respektując warunków ich realizacji.

* * *

„Teatr myślany” Karpowicza, z jednej strony, konstytuuje przestrzenie uniwersalne (jak w *Jego małej dziewczynce* czy *Przerwie w podróż*), z drugiej

¹⁴ Tekst ten analizowałam (*O czym mówi Karpowicz — rozpoznawanie porządku myśli*) na łamach „Zeszytów Naukowych KUL” 2005, nr 3, s. 3–23.

¹⁵ Podstawa cytowania — teksty zamieszczone w zbiorze T. Karpowicza: *Dramaty zebrane...*, s. 415, 452. Dalej w tekście, korzystając z tego wydania, podaję tylko numery stron.

— wyraźnie ciąży ku polskiej współczesności, ku geograficznemu i historycznemu konkretowi (np. w *Człowieku z absolutnym węchem* czy *Charonie od świtu do świtu*)¹⁶. Topografia tego świata to fikcyjne nazwy i lokalizacje, powtarzające się — jak gdyby dla zasugerowania tożsamości przestrzeni — w różnych tekstach (np. adres, którego szuka bohater *Jego małej dziewczynki* okazuje się tytułowym miejscem dostawy w *Zakupie z dostawą na miejsce*. W *dwóch ratach*, ulica Jasna pojawia się też jako jeden z etapów poszukiwań nadawcy tytułowego komunikatu w tekście *Przyjdź jak najprędzej*, polana Saciuka — miejsce gry w noże i symbolicznego pogrzebu w *Mam piękną kolekcję noży*, czyli *pogrzeb przyjaciela* przypomina się z kolei w *Dźwiękowym zapisie doliny*, gdzie wśród zabudowań tytułowej doliny znajduje się też gospodarstwo Saciuka). Z drugiej strony zaś — to konkretne nazwy miast (jak Wrocław w *Charonie od świtu do świtu*, Warszawa czy uobecniony przez motyw hejnału Kraków w *Człowieku z absolutnym węchem*) i rzek („Charonowa” Odra, Szprewa w *Mam piękną kolekcję noży*, czyli *pogrzeb przyjaciela*), czy też banalnych rekwizytów i służących przywołaniu współczesnych polskich realiów społeczno-obyczajowych oraz politycznych (jak plakaty w *Człowieku z absolutnym węchem*) komponentów zabudowy sceny. Jednocześnie w owej przestrzeni naznaczonej polskim konkretem, pozornie bliskiej odbiorcy i łatwej do rozpoznania, pojawia się — jak w *Charonie od świtu do świtu* — topografia symboliczno-alegoryczna. Na historię życia, z którą przeplata się historia rozpoznawalna w potocznym doświadczeniu polskiego odbiorcy, nakłada się w dramacie rzeczywistość mityczna. Jeden brzeg Odry wbudowany jest w realia czasu i przestrzeni (ten, na którym czeka żona z posiłkiem i z którego Przewoźnik zabiera kolejnych pasażerów), drugi —

¹⁶ Andrzej Falkiewicz mówi (w *Świecie Tymoteusza Karpowicza...*) o wzrastającym znaczeniu realiów w późniejszej twórczości Karpowicza, pisząc o „niewątpliwie polskiej współczesności” *Charona od świtu do świtu*, *Niewidzialnego chłopca* i *Dźwiękowego zapisu doliny*. Wydaje się jednak, że twórczość ta rozwija się niejako dwutorowo: już we wczesnych tekstach przestrzeń jest wyraźnie skonkretyzowana, polska (*Wracamy późno do domu*, *Wszędzie są studnie*, *Kiedy ktoś zapuka*) albo abstrakcyjna (*Cavernus*), a i później obok przestrzeni uniwersalnych (*Jego mała dziewczynka*, *Przerwa w podróży*, *Czterech nocnych stróżów*) pojawia się dramat o dziwnym pasażerze z Hajnówki, podróżującym warszawską taksówką (*Dziwny pasażer*). Wtedy też, gdy powstawały teksty prześiknięte polskim konkretem (jak *Niewidzialny chłopiec* z 1968 roku), trwał proces rodzenia się kolejnych wersji *Przerwy w podróży* — wystarczy porównać choćby tę z Karpowiczowskiego zbioru dramatów *Kiedy ktoś zapuka*. Poznań 1967, z egzemplarzem sztuki zrealizowanej w 1968 przez Witkowskiego [Archiwum Wrocławskiego Teatru Współczesnego im. E. Wiercińskiego, sygn. I/197], zob. też B. Wawryniuk: „Przerwa w podróży” Tymoteusza Karpowicza w reżyserii Andrzeja Witkowskiego na scenie Teatru Współczesnego we Wrocławiu. *Próba interpretacji semiologicznej*. Wrocław 1969 [mps, Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. WI 5200/6736] i i wersję z cytowanego tu tomu *Dramaty zebrane*.

zmienia się w ekwiwalent Hadesu, synkretycznych zaświatów, wspólnych jakby wszelkiej religii i wszelkiej poezji, wszelkiemu przerażeniu spadania w nicość i wszelkiej nadziei reinkarnacyjnej metamorfozy¹⁷.

Swojskość miesza się tu z uniwersalizmem, to, co pozornie bliskie, staje się odległe i nieuchwytnie, przestrzeń — jak chce tego autor — pozostaje przestrzenią dla innych wyobraźni niż jego własna, „nie obowiązującą” (s. 635).

Hasła topograficzne, konkrety, są w świecie Karpowicza swoistymi markerami, na których rozpięta jest przestrzeń subiektywna, przepuszczona przez filtr świadomości bohaterów, ulegająca dowolnym odkształceniom, zaburzeniom głębi i perspektywy. Umożliwiają one orientację w przestrzeni, która wydaje się nieogarniona, pozbawiona wyraźnych ram. Można by sądzić, że poprzez takie konstruowanie przestrzeni Karpowicz chce oddać istotę wszelkich podróży myślowych po niezliczonych wewnętrznych pejzażach — „próbę nieskończoności”, jak sam mówi¹⁸. Jednocześnie przestrzenie w Karpowiczowym teatrze zagęszczają się wokół bohaterów, potęgując wrażenie osaczenia, co z kolei ściśle wiąże się z ułomnościami ich kondycji¹⁹. Postaci tych dramatów zwykle dotknięte są jakąś aberracją — brakiem lub nadmiarem — np. „dziwny” Pasażer sparaliżowany strachem traci połowę ciała, a lęk potęguje dalej jeszcze postępującą atrofię („obcinał i obcina nie-ludzko połowę radości oddychania, czucia zapachu ziemi, słyszenia głosów, szumu wiatru, smaku wody i chleba”, s. 158), z kolei tytułowy człowiek z absolutnym węchem obdarzony jest absurdalnym fenomenem, okupionym eliminacją innych zmysłów, fenomenem, u genezy którego leży piekło permanentnego braku („Kiedy byłem głodny, mój węch potęgował się”, s. 535). Naruszenie integralności ludzkiej istoty powoduje zakłócenie spójności osobowości i ciągłości istnienia. Nad wyraz dotkliwie odczuwa to Komivojażer z *Mam piękną kolekcję noży*, czyli *pogrzeb przyjaciela*, sam nazywający siebie przerywanicem, któremu „drutowany” los nie pozwala niczego zamknąć, scalić, skazując na wieczne niespełnienie i niedokończenie. „Tę nieudaną, kaleką paradoksalność, braki lub [...] niepotrzebny nadmiar swoich bohaterów [...] Karpowicz podkreśla jak gdyby po leśmianowsku”²⁰, ale często szuka usprawiedliwienia i sankcji dla ich zdeformowanego kształtu w motywach aktualnych i planie społeczno-politycznym. Bohaterowie po-

¹⁷ L. Eustachiewicz: *Dramaturgia współczesna 1945 – 1980*. Warszawa 1985, s. 233.

¹⁸ Zob. „*Żeby uniknąć szaleństwa*”. Na pytania Wandy Sorgente na temat dramaturgii i teatru odpowiada Tymoteusz Karpowicz. „*Archipelag*” 1985, nr 12, s. 6.

¹⁹ Można więc mówić o kolejnym wariantcie popularnego we współczesnej dramaturgii motywu pułapki. Zob. inspirujące rozważania A. Krajewskiej: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja...*, s. 98 i nast.

²⁰ M. Piwińska: *Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza*. „*Dialog*” 1969, nr 8, s. 122.

ruszają się w banalnych, zuniformizowanych przestrzeniach nie tylko jednokowych mieszkań i sprzętów, ale też zapachów czy dźwięków. W utworze *Człowiek z absolutnym węchem* wyraźnie widać, iż przestrzenie rozciągające się wokół człowieka stanowią odbicie jakości ludzkich zmysłów²¹ – niezwykle rozwinięty zmysł węchu pozwala na definiowanie świata zapachów rozmieszczonych w przestrzeni, determinuje ruch w określonych kierunkach i przemierzanie odległości, ale też – paradoksalnie – jego ograniczoności, a zarazem ograniczoności przestrzeni („Co rzucą do sklepu – to na stole. – Tłumaczy Kowalski. – Jutro mogą być wszędzie żeberka z kapustą. Albo golonka. Czy nóżki. Zupa pomidorowa to po prostu epidemia narodowa”, s. 577 – 578). Jeśli w *Człowieku z absolutnym węchem* przestrzeń istniejąca to przestrzeń wywachiwana czy też „zwachana”, to w *Dźwiękowym zapisie doliny* jest to przestrzeń nasłuchu i podsłuchu zarazem, spleciona pajęczyną elektrycznych kabli. Przeprowadzane w niej eksperymenty, zmierzające do uczynienia z narządu słuchu bezbłędnego detektora najbardziej odległych i najsłabiej słyszalnych przejawów życia, prowadzą w istocie do całkowitego zawładnięcia przestrzenią i przejęcia kontroli nad wszelkim wpisanym w nią istnieniem.

Przestrzeń w dramatach Karpowicza ma charakter jawnie kreacyjny, teatralny, nierzeczywisty. W *Człowieku z absolutnym węchem* ramy okienne markujące mieszkania nakładają się na siebie asymetrycznie, tak iż „Jedno [mieszkanie – J.M.] wyrasta z drugiego, jedno rośnie na drugim” (s. 527), a rozmówca tytułowego bohatera na początku każdego obrazu pojawia się na scenie, przebijając rozpięty na ramie plakat. Przestrzeń sceniczna *Przerwy w podróży* podlega dowolnym przekształceniom i rozciągnięciom w zależności od potrzeb bohaterów, zapełniając się ich zmateralizowanymi pragnieniami i obsesjami, działania postaci stanowią świadomą kreację, wzajemną grę. Jak informują didaskalia w sztuce *Noc jest tylko wygnanym dniem*, „W tym klimacie nic złego zdarzyć się nie może, nawet gdyby wystąpiły zjawiska groźne i obrażające. Jest tu z góry założone zwycięstwo równowagi między tym, co jest do przewidzenia, a tym, co nieprzewidziane. Ta umowa znaczeń nie wymaga żadnych przedmiotowych potwierdzeń ani podpisów stron układu” (s. 703). Owe przestrzenie dowolnie rozciągane i deformowane, rodzą się – jak zostało powiedziane na początku – w świadomości postaci, które same czynią siebie bohaterami reżyserowanych historii. Ale w przestrzeni nieautentyczności, w której wszystko staje się fikcją, pod znakiem zapytania staje także wiarygodność bohaterów jako podmiotów myślnych projekcji, nie wiadomo też, gdzie kończy się i zaczyna projekcja.

Wszystkie działania postaci w przestrzeni to w istocie myśli o działaniach, myśli, które mogą rodzić się i rozrastać pod wpływem określonego

²¹ Zob. Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce...*

impulsu — np. zadawnionego kompleksu²², jak ma to miejsce w przypadku tytułowego człowieka z absolutnym węchem, tak iż ten, który niegdyś nie radził sobie z geometrią i wychowaniem fizycznym, wchodzi w rolę nauczyciela, czy też — jak w *Zakupie z dostawą na miejsce* — pragnienia zmiany, odrodzenia, pojawiającego się może w czasie jakiegoś małżeńskiego kryzysu. Wizje te rozrastają się niejako na tej samej prozaicznej podstawie, którą stanowi przestrzeń jednakowych mieszkań, sprzętów, zapachów czy dźwięków, koncentrując się wokół zwykłych przedmiotów i miejsc²³. Jednak np. w tekście *Mam piękną kolekcję noży, czyli pogrzeb przyjaciela* to, w czym widzieć można impuls do ewokacji wspomnień i kreacji świata myślanego (skierowany do Sędziego list od umierającego przyjaciela, z prośbą o ostatnie spotkanie), jest już elementem owego świata — od początku bowiem towarzyszy bohaterowi „niepokojący” szum — nie ma więc momentu wejścia w rzeczywistość myśli; pozorny też okazuje się wyjściowy konkret — dokładne określenie czasu i miejsca. Z drugiej strony, kiedy czytelnikowi *Człowieka z absolutnym węchem* wydaje się już, że wszystko było wytworem wyobraźni tytułowego bohatera²⁴, w zakończeniu ostatniego obrazu słysząc „bełkot odwijanej taśmy”, znany z wcześniejszych nagrań przygotowywanych przez Reportera, będącego przecież częścią „myślanej” historii. W *Zakupie z dostawą na miejsce* rzecz inaczej jeszcze się komplikuje. Podczas gdy jedna z rat tytułowego zakupu zostaje pokazana na scenie, druga (w której — jak można się domyślać — uczestniczy mąż bohaterki, Pan Domu, i wymieniona w spisie osób dramatu, a niewystępująca w świecie przedstawionym, Dostawczyni) dokonuje się prawdopodobnie równolegle w przestrzeni poza-

²² Zob. K. Biskupski: *Reguła i wyjątek*. „Współczesność” 1967, nr 16, s. 10.

²³ Przykład *Człowieka z absolutnym węchem* wydaje się tu szczególnie wymowny. Centrum relacji przestrzennych ustanawiają rozpięte na ramach plakaty i zwykła ławka. Wykonywane przy pomocy ławki kolejne figury geometryczne (od linii prostej aż do najdoskonalszej z figur — koła) stają się czymś w rodzaju instruktażu wpisywania się (jak wpisuje się figury w geometrii) w przestrzeń układów międzyludzkich i sprawnego w nich funkcjonowania. Celem ćwiczeń gimnastycznych jest zaś — jak mówi Kowalski — „doskonalenie wszechstronne człowieka. Zwłaszcza powalonego. Rozwiązanie kwestii — jaką ma szansę, kiedy leży [...] pod przeciwnikiem” (s. 584). Działania bohaterów w czasie i przestrzeni stanowią ilustrację kolejnych etapów formowania, wzrostu, rozwoju i dojrzałości człowieka-produktu swojego czasu, znaczonych obecnością coraz to nowych plakatów (od kalamburowych — plakatu przedstawiającego rozproszone części ciała, opatrzonego hasłem „Bądź skupiony” oraz ukazującego poszczególne części ludzkiego korpusu z podpisem „Ucz się kojarzyć” — po obrazujący starego dostojnika państwowego).

²⁴ Kowalski wygląda przecież jak włóczęga, a jego wiarygodność podważa też fakt, że z rzekomych spotkań z Reporterem znany jest milicji; skłonność do konfabulacji zdaje się nadto podkreślać — wskazujący na cykliczność wydarzeń — zarówno początek sztuki: „Tylko czy przyjdzie? Znów? Jeszcze raz?” (s. 529), jak i końcowa scena, w której bohater wyraźnie cieszy się z perspektywy przesłuchania na komisariacie: „Jeszcze raz opowiem panom wszystko od początku. Bo ciągle z jakichś powodów mi nie wierzycie” (s. 605).

scenicznej (sugeruje to tytuł, spis osób dramatu, bezskuteczne próby dozwonienia się do Pana Domu, a równocześnie dzwoniący telefon, którego nie odbiera Pani Domu; oraz zakończenie dramatu). Nie chodzi więc już tylko o uobecnienie wizji bohatera i subiektywny charakter przestrzeni, w której dokonują się wszelkie translokacje mebli i postaci, ale o multiplikację przestrzeni subiektywnych. Również w *Przerwie w podróży* wizje czy projekcje myśli poszczególnych bohaterów nakładają się na siebie, tworząc coś w rodzaju projektu zbiorowego, w którym bohaterowie, znajdując się w sytuacji zawieszenia poza fizycznym czasem i przestrzenią, wspólnie usiłują odnaleźć utraconą przestrzeń autentyczności²⁵.

Przestrzeń teatru Karpowicza przypomina sen, w którym przecież wszystko jest możliwe i zarazem nic nie jest konieczne. We śnie „to, co widzimy przed sobą, jest jak gdyby zatrzymane w połowie widzenia” (*Noc jest tylko wygnanym dniem*, s. 703), a miejsce jest raczej „wewnętrzne” niż konkretne (*Charon od świtu do świtu*, s. 635) – jak chce autor. We śnie płynnie zmieniają się obrazy, zacierają się kształty, a osobliwe rośnięcie i wrastanie łączy w elementy mieszkania oraz krajobrazu staje się zwykłym zjawiskiem²⁶. „Intensyfikacja działań postaci, duszna atmosfera wizji Karpowicza jest rodem z techniki snu”²⁷, ale też za wiele tu porządku jak na

²⁵ Lejtmotyw *Przerwy w podróży* – kołysanie i śpiewane kołysanki – przywraca bohaterów ich dzieciństwu, tym samym inicjuje raz jeszcze proces kształtowania człowieczeństwa każdego z bohaterów. Jednocześnie odnawia w nich poczucie pierwotnego bezpieczeństwa, gwarantowanego przez bezwarunkową miłość matki, która odpowiada jednej z najgłębszych tęsknot istoty ludzkiej (zob. E. Fromm: *O sztuce miłości*. Przeł. A. Bogdański. Wstęp M. Czerwinski. Poznań 2001, s. 48–54). Fascynacja Architekta macią i kołyską – „najwygodniejszymi łóżami ludzkości” wydaje się wyrazem owego pragnienia, a wykorzystanie jej w „architekturze wnętrz” (projekty i realizacja „stoło-kołyski”, „wielkiej kołyski, gdzie można jeść, pić i odpoczywać”, oddającej „wieczne falowanie materii” (s. 314) i innych mebli inspirowanych jej kształtem) staje się nie tylko znakiem powrotu do niemowlęstwa, ale również jak gdyby ponownego wejścia w fazę prenatalną w matczynym łonie. Powrót do początku implikuje wspomnienie pierwotnego ciepła i ciemności macierzyńskiego łona, przywołuje trwanie w nieświadomej symbiozie z matką – z tego źródła wiedzie droga istoty ludzkiej ku osiągnięciu pełnej świadomości istnienia „ja” i świata (zob. C.G. Jung: *O naturze kobiety*. Wybór i przeł. M. Starski. Poznań 1992, s. 29, 35–36). Dzięki kołysce symbolizującej wszystko, co niegotowe i niedojrzałe, ale też zwrócone ku życiu oczekiwanie i obietnicę wzrostu i rozwoju, bohaterowie uwięzieni w swoich biografiach, społecznych i życiowych rolach, docierają do prawdy o sobie, do stanu pierwotnej „nagości”.

²⁶ Zob. G. Bachelard: *Woda i marzenia. Kompleks Charona i kompleks Ofelii*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975, s. 148.

²⁷ Z. Kubikowski: *Łódź Charona*. [Program teatralny prapremiery w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Marzec]. Wrocław 1972. Zob. też A. Falkiewicz: *Świat Tymoteusza Karpowicza...*, s. X.

sen²⁸. W *Przerwie w podróży* świat przedstawiony podporządkowany jest prawu matematycznemu, a wyrazistość jego struktury i wewnętrzną logikę podkreślają układy wzajemnych relacji postaci, kształtujące się wedle określonego, przemyślanego porządku. Powtarzająca się w kolejnych obrazach sekwencja binarnych układów postaci, kontrapunktowanych scenami zbiorowymi, buduje zarazem czytelne układy przestrzenne (np. relacji między Suflerką a Architektem odpowiada plan horyzontalny, z kolei między Tancerką a Windziarzem – wertykalny; sytuacja walki bokserskiej i związanej z nią cyrkulacji ustanawia przestrzeń koncentryczną). Regularnie powracający na zasadzie lejtmotywu Zawiałowca stacji narzuca swoisty rytm przedstawionej rzeczywistości i ustanawia czasoprzestrzenne uwarunkowania świata (sygnalizuje upływ czasu w cyklu dobowym, ale też zmiany pór roku; usypując krąg z kwiatów, zakreśla też granice przestrzeni aktywności bohaterów – jak gdyby baśniowego, zakłętego miejsca, którego przedwcześnie nie mogą opuścić²⁹).

Warto zauważyć, iż swoiste uporządkowanie świata, znajdujące swoje konsekwencje w rozwiązaniach przestrzennych, wiąże się również z osobliwą właściwością „teatru myślanego”. Na konstrukcję świata i przestrzeni wpływa bowiem podejmowana przez dramaturga próba podkreślenia i obnażenia językowego charakteru myśli – podstawowego faktu, że myślenie odbywa się w języku³⁰. Na płaszczyznę dramatu Karpowicz usiłuje przezszyć swoje doświadczenia poetyckie; podejmuje próby przebudowy językowej semantyki (m.in. przez dosłowne rozwinięcia fraz i idiomów, przykładanie sytuacji ludzkich do nieoczekiwanych w tym miejscu rzeczy i na odwrót), dotarcia do elementarnych form językowych, jakimi posługuje się myślenie³¹. To, co w poezji Karpowicza rozgrywa się między słowami,

²⁸ Zob. A. Falkiewicz: *Świat Tymoteusza Karpowicza...*

²⁹ Por. M. Piwińska: *Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza...*, s. 124.

³⁰ Refleksje dotyczące tkwiących w systemie znaczeniowym języka wyobrażeń przestrzennych wydają się szczególnie istotnym uzupełnieniem przyjętej tu za podstawową perspektywy. W teatrze Karpowicza granice świata wyznacza myśl językiem przeniknięta, bowiem ludzkie myślenie zawsze odbywa się w języku – owym rozległym i odrębnym systemie wzorców, sankcjonującym kulturowe formy i kategorie, służące do porozumiewania się, ale także do analizowania rzeczywistości i wypełniania świadomości rozpoznanymi typami zjawisk i relacji (B.L. Whorf: *Język, myśl i rzeczywistość*. Przeł. T. Hołówa. Wprowadzenie J.B. Carroll. Warszawa 2002, s. 336–337). „Nie ma dla nas »rzeczywistości«, jeśli nie jest ona poprzenikana naszymi systemami znakowymi – mówi Andrzej Falkiewicz. A z drugiej strony: nie ma dla nas »języka«, jeśli nie został on obciążony »rzeczywistością«” (A. Falkiewicz: *Karpowicz jeszcze raz*. W: *Idem: Fragmenty o polskiej kulturze*. Warszawa 1982, s. 179). Z tkwiącego w materii języka obrazu świata, a więc i kultury, w której język funkcjonuje i którą współtworzy, czerpie pisarz, wyrażający w słowie swoje doświadczenie przestrzeni – empirycznej i symbolicznej (zob. M. Porębski: *O wielości przestrzeni*. W: *Przestrzeń i literatura...*, s. 23–32).

³¹ Zob. np. A. Więckowski: *Antropologia słowa*. „Odra” 1995, nr 3, s. 32–37.

w dramacie obejmuje postaci i zdarzenia³², czego rezultatem jest np. transpozycja potocznej frazy czy metaforycznych wyobrażeń przestrzennych na język działań scenicznych. W *Czterech nocnych stróżach* Karpowicz aktualizuje zakrepiłą w języku, obciążoną sensem przestrzennym frazę („niebo w gębie”), przekładając ją na konkretne działania w przestrzeni scenicznej (znajduje to zresztą swoje uzasadnienie w planie treści dramatu — we wpisanym w sceniczną fikcję doświadczeniu permanentnego braku, prowadzącym do sakralizacji elementarnej czynności jedzenia)³³. Innego przykładu dostarcza *Człowiek z absolutnym węchem*, gdzie aktywność bohaterów w przestrzeni scenicznej, wygrywając pojęciowe dwuznaczności, wykorzystując prawo kalamburu, ilustruje rozwiązaniami geometrycznymi proces kształtowania nowego człowieka i jego wpisywania się w rzeczywistość³⁴. W tekście *Mam piękną kolekcję noży, czyli pogrzeb przyjaciela* dosłowność czynności porządkowania mieszkania, pozbywania się „śmieci” przez Sędziego, jest swoistą prowokacją do rozumianego metaforycznie porządkowania życia, nie tylko w wymiarze jednostkowym, ale także społecznym i narodowym³⁵. Obiegowy zwrot „doprowadzać do porządku” ewokuje działania sceniczne, obnażające „bycie nie w porządku” protagonisty dramatu, który już z racji pełnionej funkcji winien porządek reprezentować; działania rozgrywane się w przestrzeni „myślanej”, w którą bohater wchodzi coraz głębiej, także dosłownie, gdy prawem kalamburu materializując językowe stereotypy, próbuje z łopatą w ręku „odkopać” pokłady znaczenia zapisane w pamięci.

³² Zob. E. Balcerzan: *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza...*, s. 106.

³³ W wyniku reifikacji sensu przestrzennego utrwalonego w języku, wymodelowana w dramacie przestrzeń oberży rozbudowuje się wzwyż. Kontaminacja aksjologii „góry”, „wysokości”, miejsca świętego (w opozycji do „dołu”, miejsca stracenia, potępienia) oraz wegetatywności, degradującej wizualnie uobecnionej w ruchu postaci motyw wznoszenia ku niebiosom, nadaje mu wymiar groteskowy:

„INSPEKTOR [...] (*je kielbasę*) Najznakomitsza supercholera, na jaką kiedykolwiek zachorowałem.

BURMISTRZ [...] myślicie, że to już niebo? Nie, to prezydent nieba. Nad tym strychem jest jeszcze stryszek. A tam: salami! [...].

(*pną się na strych i coraz wyżej; Stróż nocny i sanitariusze zadzierają głowy; bicie serc, wysokie tony muzyczne*) [...].

STRÓŻ [...] No tak, wniebowstąpili. [...]

(*przeżarliwy łoskot, gwizd w wysokich tonach przechodzący w niski; pył, dym, ogień i woda; cisza*) No, jest jeszcze sprawiedliwość na świecie — wykopali aniołowie...” (s. 522–523).

³⁴ Zob. przypis 23.

³⁵ Rozgrywający się w projekcji myśli bohatera konflikt między nim a stanowiącym jego zaprzeczenie Komiwojażerem ma charakter ponadjednostkowy i symboliczny, to konflikt idei rozdzierający polskie społeczeństwo, ale też uniwersalna idea walki przeciwności, argumentu racjonalnego z irracjonalnym, rozumu i logiki z wyobraźnią i marzeniem. Zob. S. Bardijewska: *Teatr radiowy Karpowicza. „Odra” 1976*, nr 9, s. 77.

W Karpowiczowych przestrzeniach dążących do nieograniczoności, a jednak oddających ograniczoność kondycji istoty ludzkiej, nierzeczywistych, a jednak cenzurowanych przez świadomość i dających się uporządkować, w których ulegające metamorfozom przedmioty i rzeczy trwają niejako niegotowe, problemem staje się nie tylko to, jak coś istnieje w przestrzeni, ale brak czegoś. W sztuce *Noc jest tylko wygnanym dniem*, w której Prokurator wielokrotnie powtarza pytanie: „Do czego się zbudziłem?”, nie mogąc sobie przypomnieć powodów nocnego alarmu, a w znalezieniu odpowiedzi pomagają mu fantomy (Doktor, szukający odpowiedzi w mikrokosmosie ciała Prokuratora i Wikary, prowadzący poszukiwania w słowach-abstraktach i nieogarnionych przestrzeniach transcendencji), przeszukiwane środowisko, a więc też materialna rzeczywistość sceny, stopniowo tracą na znaczeniu. Liczy się to, czego się szuka — nie przedmiot zapomnienia, a samo zapomnienie; eksponowane jest nie to, że się pamięta, ale to, że się zapomniało³⁶. Pewne przestaje być nawet, iż wszystko dzieje się w umownej, fikcyjnej rzeczywistości teatru. Na nic się bowiem zdaje (jak słusznie zauważa Andrzej Falkiewicz) przywoływanie istnienia do istnienia, przekonywanie, że nierzeczywistość (sceneria będąca ilustracją do akt wielokrotnie studiowanej przez bohatera sprawy kryminalnej) jest jedyną dostępną akurat bohaterom rzeczywistością³⁷. Wszystkie zabiegi stosowane przez autora (paralelizmy sytuacyjne, powtarzające się wydarzenia w podobnych konfiguracjach, zwielokrotnienia przedmiotów i głosów przedmiotów, które tracą sens i swą istotę) bardziej przypominają „wykres techniczny niż żywe, płynące życie”, mają też jeden, nadrzędny cel — „wygnać istnienie, [...] odrzec życie sceniczne ze wszystkich jego właściwości i wyposażać nieistnienie w te jakości, któreśmy dotychczas przypisywali jedynie materialnemu światu”³⁸. W *Niewidzialnym chłopcu* nieistnienie tytułowego bohatera jest równie konkretne jak istnienie pozostałych uczestników wydarzeń. W przewidywalnej, bo wielokrotnie mierzonej, przestrzeni domu staje się odrębnym bytem przestrzennym, stawiającym opór, nie dającym się zlekceważyć, zmusza postaci do ponownego określenia się w przestrzeni wzajemnych relacji, zajęcia stanowiska. To, czego nie ma, służy dookreśleniu tego, co jest. Kar-

³⁶ Zob. A. Falkiewicz: *Wartość nieistnienia*. W: Idem: *Fragmenty o polskiej kulturze...*, s. 204–211.

³⁷ „WIKARY [...] Zdaje mi się, że już jesteśmy poza rzeczywistością. (gwałtowne dzwonienie kołowrotek) [...]”

DOKTOR Poza rzeczywistością? Ksiądz mówi — poza rzeczywistością? Duszko złota — a ja to pies? A prokurator — to pies? A ksiądz — to pies? A rybak — to pies? A świat z tym cudownym powietrzem — to cała buda psów? O nie! Żadne hau, hau! To — ja. To wy! To — świat. A to góra ryb. Realnych! Proszę bardzo — można nawet gryźć zębami. (gryzie ryby) [...]” (s. 757).

³⁸ A. Falkiewicz: *Wartość nieistnienia...*, s. 208–209.

powicz, jak Heidegger, zdaje się pytać o byt, o istnienie poprzez jego zaprzeczenie; zastanawia się, jak to jest z nicością³⁹, usiłując ukonkretnić ją na scenie obok bytu.

* * *

Świat w dramatach Karpowicza, choć nieraz przeładowany realiami, nawiązujący do doświadczeń pozaliterackiej, społeczno-politycznej rzeczywistości, unieważnia ustalone już sposoby jego odczytywania i nadawania mu sensu. Orientację skutecznie utrudniają zacierające się w nim granice myśli, a więc i języka bohaterów – tak jak zaciera się granica między własnym, prywatnym i anonimowym, niczym językiem i myślą⁴⁰. Zdeformowane przestrzenie, które trudno, mimo konkretności, zidentyfikować, próbujące urealnić to, co nieistniejące, tak iż konkretność nieistnienia burzy wszelkie ustalenia dotyczące pozornie ustabilizowanej przestrzeni – odzwierciedlają niemożność uchwycenia jednej, określonej postaci świata, który – jak w pismach Heideggera – cały czas się staje. Ale jednocześnie stanowią próbę dokonania niemożliwego: uporządkowania dynamicznie zmieniających się refleksów świata, przetransponowanych przez filtr ludzkiej świadomości – postrzeganie zmysłowe i myśl.

³⁹ „[...] właśnie wtedy, gdy człowiek nauki utwierdza się w tym, co jest mu najbardziej właściwe, mówi on o czymś innym. Należy badać tylko byt – i nic innego; należy badać jedynie byt – i nic więcej; należy badać wyłącznie byt – i nic poza nim. Jak to jest z tym »Nic«? [...] Nauka nie chce niczego wiedzieć o »Nic«. Równie pewne jest jednak i to, że wtedy gdy pragnie ona wypowiedzieć własną istotę, przywołuje na pomoc to »Nic«”. M. Heidegger: *Czym jest metafizyka?* Przeł. K. Pomian. W: M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybór, oprac., wstęp K. Michalski. Warszawa 1977, s. 29–30. Zob. też A. Falkiewicz: *Wartość nieistnienia...*, s. 209–210.

⁴⁰ Zob. E. Balcerzan: *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza...*, s. 108.

Joanna Michalczuk

Space transfigurations by Tymoteusz Karpowicz

Summary

The work constitutes an attempt to overview selected spacious solutions in playwrights by Tymoteusz Karpowicz. It is a starting point for creative searches and signals a direction of changes of his space conception. Building on the examples of spacious searches made by Karpowicz in extra-theatrical forms of expression, it emphasizes the relationship between the usage of other realization possibilities and the way of constructing

space in later playwright. Finally, it concentrates on the issue of internal spaces in the dramatic "thought" conception deriving from his own poetical experiences. The very spaces – universal or leaning towards a Polish concrete – through their constructions, seem to reflect the nature of unlimited thought trips on the one hand, and, bring yet another variant of the trap motif popular in the contemporary playwriting on the other hand. One can see there an explicitly creative projection of protagonists' awareness, however, the problem lies in their credibility as subjects of projection and establishing the border between the beginning and the end of the thought projection. Spaces in Karpowicz, though originally from the dream world, are marked with a specific order, the peculiar reflection of which is the revelation of a linguistic character of mind. The last issue dealt with in the article treats not only the problematization of existence in the space of being undergoing transformations, but concretization of nothingness next to it.

Joanna Michalczuk

Verschiedene Transfigurationen des Raumes bei Tymoteusz Karpowicz

Zusammenfassung

Der vorliegende Text ist eine Übersicht von ausgewählten räumlichen Lösungen in den Theaterwerken von Tymoteusz Karpowicz. Die Verfasserin zeigt den Ausgangspunkt für seine schöpferischen Forschungen und die allmähliche Umwandlung seiner Idee des Raumes. Die von Karpowicz angewandten außertheatralischen künstlerischen Ausdrucksformen beeinflussen die Art und Weise, auf welche der Raum in seinen späteren Theaterwerken erschaffen wird. Die Verfasserin berührt auch das Thema des inneren Raumes in der spezifischen, auf Karpowicz's dichterischen Erfahrungen beruhenden Idee einer „überlegten“ Dramaturgie. Diese Räume – universale oder konkrete – wollen einerseits durch ihre Struktur das Wesen der unbegrenzten Denkreisen wiedergeben, andererseits aber sind sie eine Art des in gegenwärtiger Dramaturgie populären Motivs der Falle. Sie können auch als eine offensichtliche Darbietungsprojektion von dem Bewusstsein der Helden betrachtet werden; es ist aber problematisch, ob diese Räume als Projektionssubjekte glaubwürdig sind und wie sind die Grenzen der überlegten Projektion. Obwohl die Räume von Karpowicz aus einer Traumtechnik stammen, werden sie durch eine besondere Ordnung gekennzeichnet, die in der Enthüllung der sprachlichen Eigenschaft der Gedanken zum Ausdruck kommt. Die Verfasserin befasst sich schließlich mit dem Problem der Fragwürdigkeit der Existenz in dem sich verändernden Daseinsraum und des sich neben dem Sein herauskristallisierenden Nichts.

Irena Górska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Przestrzenie teatru metacodziennego Helmuta Kajzara

Dramaturgia Helmuta Kajzara, łącząc sztukę i życie, znosi granice między rzeczywistością a grą, sceną a widownią, między przestrzenią twórcy a przestrzenią odbiorcy, między tekstem głównym a pobocznym, między rodzajami i gatunkami literackimi, a dzięki tym zabiegom stwarza duże możliwości mówienia o przestrzeni dramatu w bardzo różnych wymiarach. Pozwala charakteryzować tę przestrzeń rozumianą dosłownie jako miejsce akcji dramatycznej (choć czasem kwestię jednoznaczności komplikuje multiplikacja dokonana przez zastosowanie luster), ale wiedzie też odbiorcę ku metaforze. Przestrzeń okazuje się sceną, na której dokonuje się swoista rozgrywka między tekstem a podmiotem, nadawcą a odbiorcą, literaturą a komentarzem do niej.

Przestrzeń życia — przestrzeń gry

[...] połączenie sztuki i życia można projektować [...] tylko dopóty, dopóki istnieje coś do łączenia, co w społeczeństwach, w których żyjemy, stoi nieprzejednanie naprzeciw siebie.

R. Bubner: *Doświadczenie estetyczne*

Już pierwsze słowa didaskaliów do sztuki Helmuta Kajzara *Samoobrona. Magiczny manifest* każą myśleć o przestrzeni. „Wejście, które jest wyjściem”¹

¹ H. Kajzar: *Samoobrona. Magiczny manifest*. W: Idem: *Sztuki teatralne 1972 – 1982*. Wrocław 1984, s. 59.

opisuje bowiem nie tylko dosłownie rozumianą przestrzeń gry scenicznej, ale jest też synonimem sytuacji bez wyjścia, stanu zamknięcia. Pozwala przypuszczać, że każde działanie, każda aktywność jest tylko pozorem, gdyż skazuje działających na tkwienie w tym samym punkcie. Punkt zaś „jest tą przestrzenią, która nie zajmuje przestrzeni, tym miejscem, które nie ma miejsca; znosi i zastępuje miejsce, zajmuje miejsce przestrzeni, którą neguje i zachowuje. Jest w niej pierwszym ograniczeniem”². Można zatem powiedzieć, że punkt jest przestrzenią martwą, przeznaczoną na nie-działanie, nie-aktywność, na wszystko, co dzieje się „ukradkiem”, jak czytamy w didaskaliach do *Samoobronny. Magicznego manifestu*.

W sztuce tej aktorzy

Są cali z życia czy wyobraźni. Jak kukły. Walczą z letargiem. Bezwładem. Chodzą „stąd dotąd”. Przyglądają się sobie. Usiłują rozpoznać się. Słuchają się nawzajem. Budzą się. Zasypiają. Palą papierosy. Piją kawę. Alkohole. Zamykają oczy. Oszołomieni. Opętani. Nie mają zaufania do siebie. Prowokują się wzajemnie. Boją się. Ale to wszystko dzieje się pod powierzchnią stroju i maski. Ukradkiem³.

Działanie „ukradkiem” mimowolnie narzuca skojarzenie z teatrem Tadeusza Kantora⁴, z jego ideą „nie-grania”, „anty-aktywności”, gry „byle jak”, gry „cichcem”⁵.

W opisie postępowania aktorów Kajzar niezwykle bliski jest temu, co pisał o aktorach autor *Manifestu teatru zerowego*:

Aktorzy popadają w głębokie
zniechęcenie.
Objawiają nagłą
„niechęć” do grania [...].
[Aktorzy] w sposób niepraktykowany i skandaliczny
odwracają funkcję i kondycję swoją własną i widza⁶.

² J. Derrida: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Działek [i inni]. Warszawa 2002, s. 69.

³ H. Kajzar: *Samoobrona...*, s. 59.

⁴ Odwołując się do Tadeusza Kantora, warto zaznaczyć, że sam Kajzar podkreślał, iż jego sztuka różni się między innymi od tego, co robił w teatrze Kantor. Kajzar mówił: „Sztuka [...] musi za każdą cenę unikać przemocy. I tym się na przykład różni od Kantora, tym się różni od Grotowskiego, programowo się różni, że nie chce używać za silnych środków estetycznych, nie chce używać wrzasku; szoku, oszołomienia”. Zob. *Ostatnia premiera. Rozmowa z udziałem Helmuta Kajzara, Riho Okagami i Andrzeja Siedleckiego*. „Dialog” 1985, nr 2, s. 116.

⁵ Zob. T. Kantor: *Teatr zerowy*. W: Idem: *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*. Wybór i oprac. K. Pleśniarowicz. Kraków 2000.

⁶ Ibidem, s. 249–250.

Owo odwracanie przez aktorów kondycji własnej i widza dokonuje się też w twórczości autora *Manifestu teatru metacodziennego*. Dzieje się to w sposób dość radykalny. Kajzar znosi bowiem granicę między widzem a aktorem dzięki wprowadzeniu sobowtórów, oczywiście nie w sposób dosłowny, tak jak dzieje się to w teatrze Kantora. U Kajzara bowiem okazuje się, że: „Widz jest sobowtorem aktora”⁷.

Wydaje się, że chodzi tu przede wszystkim o zniesienie umownej granicy pomiędzy sceną a widownią, między życiem a grą. W teatrze autora *Paternoster* nie wiadomo już, kto jest aktorem, a kto widzem. Przestrzenie życia i gry utożsamiają się.

Ewa Wąchocka pisze, że to zagadkowe wyrażenie o sobowtórze można rozumieć w dwojaki sposób.

W pierwszym i podstawowym znaczeniu ujawnia się tu związek między widzem i grającym, bardziej jednak jako pewien projekt, nadrzędna idea odnosząca się do widowiska; projekt, w którym spotkały się przemyślenia reżysera i dążenia pisarza wynikające z założeń jego programu. W znaczeniu szerszym – to samodzielne działanie, jakie podejmuje się na podobieństwo aktora, ale na własną rękę, możliwe poza wszelkimi z góry wyznaczonymi ramami organizacyjnymi – pewien rodzaj osobistego, twórczego doświadczenia dostępnego jednostce⁸.

Mówiąc jeszcze inaczej, można stwierdzić, że to widzowie są lustrem dla aktorów. A może odwrotnie – aktorzy dla widzów?

W sztuce *Samoobrona. Magiczny manifest* wejście utożsamione z wyjściem narzuca myślenie o przestrzeni zamkniętej:

Białe ściany.
Czworobok sceny⁹.

Określenia te dopełniają opis zamkniętego wnętrza – białego, wyizolowanego, niemal pustego, przeciętego po przekątnej stalową liną. Taki opis przestrzeni gry pozwala myśleć o niej jako o pętli. Dostanie się w pętlę oznacza, że będąc na początku, jesteśmy jednocześnie na końcu i odwrotnie – koniec zostaje utożsamiony z początkiem. Wchodząc gdzieś, jednocześnie skądś wychodzimy. Zapętlenie przestrzeni komplikuje się jeszcze bardziej, gdy dowiadujemy się, że ta przestrzeń zostaje zwielokrotniona w zawieszonych nad sceną lustrach: „W górze dwa lustra bez ram”¹⁰ – czytamy w tekście didaskaliów.

⁷ H. Kajzar: *Samoobrona...*, s. 59.

⁸ E. Wąchocka: *Autor i dramat*. Katowice 1999, s. 97.

⁹ H. Kajzar: *Samoobrona...*, s. 59.

¹⁰ Ibidem.

Lustro wprowadza grę przestrzeni, mnoży tożsamości. Wszystko dzieje się „podwójnie”. Jednak „Fakt, że nie jesteśmy w stanie odróżnić od siebie dwóch dokładnie takich samych rzeczy, nie świadczy jeszcze, że koniec końców nie są one jednak różne”¹¹. Rozwijając tę myśl Martina Heideggera, można dodać, że przecież odbicie lustrzane daje obraz odwrócony, a więc nieidentyczny z pierwowzorem; co więcej, w sytuacji, gdy lustro — tak jak w sztuce Kajzara — zawieszone jest ponad głowami grających, tę drugą, odbitą rzeczywistość, mogą właściwie widzieć tylko siedzący naprzeciw sceny widzowie, nie aktorzy. Zwierciadło pokazuje świat odwrócony, a wyzierająca z niego rzeczywistość okazuje się złudna. Lustro — jak pisze Michel Foucault — ofiarowuje „rzeczom przestrzeń przemieszczoną na zewnątrz nich”¹². Rzecz komplikuje się jednak wówczas, gdy zwielokrotnieniu poddawana jest rzeczywistość teatralna, a więc już z założenia będąca zwielokrotnieniem obrazu świata.

Odbicie, powielenie, powtórzenie niezwykle komplikują myślenie o przestrzeni. Zwielokrotnienie przedstawionego na scenie świata nie pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcia. „Wejście, które jest wyjściem”, powoduje, że przestrzeń gry rozrasta się, wykracza poza właściwy dramat, a to sprawia, że życie okazuje się grą, a może gra życiem?

W kontekście twórczości Helmuta Kajzara, który rzeczywistość świata czyni rzeczywistością sceny, wypadnie zgodzić się z Rüdigerem Bubnerem, który we współczesnej tendencji do estetyzacji życia dostrzega chęć „uczynienia codzienności permanentnym świętem”, a doświadczenie estetyczne uważa za szczególny przypadek doświadczeń codziennych, zwyczajnych, życiowych¹³.

Idea teatru metacodziennego autora *Włosów błazna* zakłada uczynienie rzeczy zwykłych niezwykłymi, wyniesienie ich do rangi sztuki, nadanie codzienności wymiaru estetycznego¹⁴. I właśnie ta zwyczajność, codzienność wkraczające do dramaturgii Kajzara nadają jej rys niezwykłości. Przestrzeń dramatu nie daje się ogarnąć, bo to życie jest dramatem, dramaturgiczną materią — jak mówi autor *Gwiazdy* — „życie jest grą... [...] grą do czwartej ściany”¹⁵. Trafnie tę myśl uzupełniają słowa Erazma Kuźmy:

¹¹ M. Heidegger: *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*. Przeł. J. Mizera. Warszawa 2001, s. 21.

¹² M. Foucault: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybrał i oprac. T. Komendant. Przeł. B. Banasiak [i inni]. Warszawa 1999, s. 83.

¹³ R. Bubner: *Doświadczenie estetyczne*. Przeł. K. Krzemięniowa. Warszawa 2005, s. 181.

¹⁴ W takim postępowaniu Ewa Wąchocka dostrzega inspiracje twórczością Tadeusza Różewicza czy Mirona Białoszewskiego. Zob. Eadem: *Autor i dramat...*, s. 96.

¹⁵ H. Kajzar: +++ (*Trzema krzyżykami*). W: Idem: *Sztuki teatralne 1972 – 1982...*, s. 25.

Czwarty bok, czwarta ściana są otwarte, stanowią lustro odbijające pozostałe ściany, tworzą labirynt odbić, a przy tym takie lustro, które prześwieca, mnożąc odbicia w nieskończoność, znosząc wszelkie granice¹⁶.

Dramaturgia Helmuta Kajzara pozwala za Tadeuszem Kantorem powtórzyć: „Dramat jest rzeczywistością. Wszystko, co się dzieje w dramacie, jest prawdziwe i na serio”¹⁷, bo przecież — jak z kolei twierdzi sam Kajzar — za zasłoną teatru „ukryła się rzeczywista rzeczywistość”¹⁸. Zatem sztuka teatru uprawiana przez autora *Gwiazdy* jest nieustannym uchylaniem zasłony, zaglądaniem za kurtynę, poszukiwaniem owej „rzeczywistej rzeczywistości”, a ściślej mówiąc, jest czynieniem z niej — w miejsce fikcji — materii teatru.

Na szczęście, w odniesieniu do twórczości Kajzara, słowa Gillesa Deleuze’a (wypowiedziane co prawda w zupełnie innym kontekście) nie znajdują zastosowania: „Za kurtyną nie ma już nic do oglądania, chodzi więc o to, by każdorazowo opisać tę właśnie kurtynę, tę podstawę, skoro nie ma nic ani pod, ani poza”¹⁹.

Przestrzeń dramatu — przestrzeń komentarza

Komentarz opiera się na tym postulatcie, głoszącym, iż mowa jest aktem „tłumaczenia”, że posiada przysługujący obzrazom niebezpieczny przywilej pokazywania, a zarazem skrywania i że w nieskończoność może zastępować samą siebie w otwartej serii dyskursywnych powtórzeń;

M. Foucault: *Narodziny kliniki*

Kurtynę dzielącą życie i teatr rozsuwa Kajzar bardzo udanie i — wbrew słowom Deleuze’a — dowodzi, że za kurtyną teatru metacodziennego jest co oglądać. Twórca *Samoobrony* pokazuje, że życie jest teatrem, że granica między fikcją a rzeczywistością jest kwestią umowy²⁰, a tym samym, że gra-

¹⁶ E. Kuźma: *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy*. Jacques Derrida: „La dissémination”, Niklas Luhmann: „Die Kunst der Gesellschaft”. W: *Granica w literaturze. Tekst — świat — egzystencja*. Red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński. Katowice 2004, s. 178–179.

¹⁷ T. Kantor: *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne*. W: Idem: *Metamorfozy...*, s. 66.

¹⁸ H. Kajzar: *Włosy błazna*. W: Idem: *Sztuki teatralne 1972–1982...*, s. 116.

¹⁹ G. Deleuze: *Foucault*. Paris 1986, s. 61. Cyt. za: M.P. Markowski: *Anty-Hermes*. W: M. Foucault: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura...*, s. 380.

²⁰ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zastępowanie fikcji rzeczywistością ma — z punktu widzenia teorii sztuki określone konsekwencje, o czym pisze E. Wąchocka, wskazując, po pierwsze, na „osłabienie kryterium autonomicznego obszaru teatru (ponieważ »wszystko« może być teatrem)”, po drugie, na „przewartościowanie pojęcia

nica między literaturą (dramatem) a wypowiedzią o literaturze (o dramacie) nie istnieje, i wreszcie, że pokazywanie tego, co jest za zasłoną teatru, pozwala równocześnie opisać kurtynę, o której mówi Deleuze. Jednym słowem, u Kajzara tworzenie teatru jest jednocześnie mówieniem o rzeczywistości i o samym teatrze, którego przestrzenie zagarniają obszary życia, a wręcz, że przestrzeń teatru i życie to jedno i wreszcie, że teatr Kajzara to nie przedstawianie rzeczywistości, lecz raczej jej wydarzanie.

Pomysły na „robienie teatru” kryją się w samych utworach opatrzonych mianem sztuk teatralnych, ale też w rozmaitych wypowiedziach określonych jako eseje (*Sztuki i eseje*), w rozmowach, wywiadach, komentarzach do konkretnych utworów (własnych bądź innych twórców, np. Różewicza, Becketta), albo buduje też Kajzar perspektywę autotematyczną przez uczynienie faktu pisania dramatu tematem utworu (*Wyspy Galapagos*). Co więcej, w *Wyspach Galapagos* poglądy na teatr rozgrywa autor w obrębie własnej sztuki.

Właściwie trudno tu oddzielić wyraźnie plan zasadniczego dramatu od planu metateatralnego, ponieważ bohaterowie swą codzienność czynią materią pisanego utworu. Jeden z nich nakazuje drugiemu: „Zapisuj wszystko, co mówimy. Wpisuj też, co sam mówisz”²¹.

W zasadzie bohaterowie utworu Kajzara nie mają pomysłu na pisany dramat, twierdzą, że nie wiedzą, o czym będzie sztuka i najlepiej byłoby, „gdyby się sama napisała. Bez nas. Albo przez nas poza nami”²². Własne życie próbują uczynić sztuką. Jeden z nich, Rafał, stwierdza:

Powinniśmy do sztuki wpuścić przynajmniej dwie kobiety. Już zresztą są za drzwiami.

JERZY To je wpuść.

RAFAŁ Ale one są z gminu, zanieczyszczą dramat. Są agresywne, ekspansywne. Do nich należy przyszość²³.

Klasyczny dramat się nie udaje. Skoro — jak czytamy w *Wyspach Galapagos* — „istotą miłościwie nam panującego »mitu greckiego« jest prawdopodobnie brak istoty”, to centrum dramaturgii należy uczynić „obrazy świata”²⁴. I właśnie obrazy rzeczywistości są podstawowym budulcem drama-

tekstu dramatycznego jako tworu skończonego i zamkniętego” i po trzecie — na „zmianę rozumienia roli autora — ta bowiem określa go teraz nie tyle jako sprawcę tekstu i gwaranta jego sensu, ile jako projektodawcę pewnego zasobu ogólnych możliwości, które mogą być następnie dopiero różnorako rozwijane”. (Zob. E. Wąchocka: *Autor i dramat...*, s. 103).

²¹ H. Kajzar: *Wyspy Galapagos*. W: Idem: *Sztuki teatralne 1972–1982...*, s. 200.

²² Ibidem, s. 203.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

turgii Kajzara. Zatem to, co wydarza się w życiu, wydarza się też w sztuce, ale nie na zasadzie odwzorowania, lecz rozegrania życia w teatrze, a raczej rozegrania go tak, by stało się materią sztuki.

Dziela Kajzara pokazują, że przestrzenie literatury i komentarza nie dają się od siebie oddzielić. Tekst literacki żywi się bowiem nie tylko materią rzeczywistości, którą czyni swym zasadniczym tworzywem, ale wchłania też wypowiedzi o charakterze autotematycznym, metateatralnym. Przybierają one różnorodne formy. Funkcjonują jako samodzielne teksty, ale też pojawiają się jako integralny składnik utworu dramatycznego. Występują zarówno w tekście głównym, jak i w didaskaliach. Czasem też – tak jak w sztuce *Samoobrona. Magiczny manifest* – tekst zasadniczy dosłownie wnika do didaskaliów, gdy pojawia się w relacji podmiotu autorskiego dotyczącej postępowania jednej z postaci:

(Linoskoczek przechodzi nad sceną tam i z powrotem. Czasem spada. Upadłszy mówi:) zazdrość zabija mnie
zły uśmiech czarownika
z pierwszej strony gazet²⁵.

Wciągnięcie wypowiedzi postaci dramatu w obszar didaskaliów pokazuje, że twórca (autor wewnętrzny²⁶) ma władzę absolutną, że to on panuje nad rzeczywistością dramatu.

Ujawnienie się podmiotu mówiącego w wypowiedziach o charakterze autotematycznym lub – jak w sztuce *Samoobrona. Magiczny manifest* – wprowadzenie postaci Autora jako jednej z osób dramatu buduje perspektywę metateatralną. Pojawia się wówczas język teatru, ale często jest on wpleciony w rytm zgadywanki, zabawy w „ciepło – zimno”. Dramatyczne dialogi przypominają rymowanki wykorzystujące często niesmaczne skojarzenia, a ponadto wśród autokomentarzy występujących w zasadniczym tekście dramatu są też uwagi o charakterze autobiograficznym, związane z byciem artystą teatru. Na przykład we *Włosach błazna* czytamy: „napiszę komedię” (s. 97), „jestem artystą brudu i koloru” (s. 101), „A w teatrze znowu grali *Wiśniowy sad* w połowie sztuki wyszedłem [...] grano nawet bardzo dobrze choć nieprawdziwie” (s. 119). I właśnie ta ostatnia konstatacja wydaje się niezwykle trafna, gdyż teatr, według Kajzara, nie ma być miejscem perfekcyjnej gry, ale przestrzenią metacodzienną, w której po prostu toczy się życie.

W kontekście dotychczasowych rozważań o dramaturgii autora *Włosów błazna* warto przywołać słowa Moniki Bogdanowskiej, która stwierdza:

²⁵ H. Kajzar: *Samoobrona...*, s. 59.

²⁶ Zob. E. Balcerzan: *Autor i jego biografia. „Twórczość” 1966, nr 9.*

Język komentuje rzeczywistość, wiedza komentuje rzeczy i słowa, sztuka komentuje życie, krytyka komentuje literaturę. Tytuł bywa komentarzem do dzieła, dzieło komentarzem do tytułu²⁷.

Rozwijając tę myśl, można dodać, że komentarzem do dramatu są też oczywiście didaskalia, które stanowią rodzaj performatywnej przestrzeni. Są one tym rodzajem komentarza, który mówi, jak odczytywać tekst główny dramatu i umożliwia tym samym spotkanie dwóch podmiotów – nadawcy i odbiorcy, ale didaskalia są też miejscem prezentacji poglądów twórcy na sztukę. W twórczości Kajzara nie jest to jednak sprawa oczywista, bo didaskalia i tekst główny nieustannie się przenikają, a monolog liryczny, rozbity na wiele głosów, przydzielony wielu podmiotom (np. *Trzema krzyżakami*, *Włosy błazna*), odsyła od rzeczywistości teatru do rzeczywistości świata (a może odwrotnie?).

Skoro działanie jest istotą dramatu, można powiedzieć, że didaskalia, opisując działanie, opisują dramat. Opisanie dramaturgii (które przychodzi oczywiście na myśl Różewiczowską *Straż Porządkową*) staje się narracją o dramacie, dramat roztapia się wśród didaskaliów; przestrzenie tekstu głównego i pobocznego (rozumiane tu również dosłownie jako przestrzenie zapisu) pochłaniają się wzajemnie. Wynika to między innymi z faktu, że tradycyjna granica, oddzielająca przestrzeń dzieła od przestrzeni twórcy, zostaje przesunięta. Kajzar „wpisuje siebie w literackie utwory bez kamuflażu i wstydlivosti, zaznacza wyraźnie ich autobiograficzny i bardzo osobisty charakter”²⁸. Twórca na różne sposoby wkracza do dzieła (staje się postacią dramatu, *alter ego* dramatopisarza bądź ujawnia się w didaskaliach czy wszelkich innych wypowiedziach o charakterze autotematycznym, metateatralnym). To zaś prowadzi do zacierania granic gatunkowych i sprawia, że wiele utworów znajdujących się w zbiorach zatytułowanych *Sztuki teatralne* lub *Sztuki i eseje* trudno mianem sztuk opatrzyć. Fakt ten pozwala postawić tezę, że dramat funkcjonujący w takich formach, jak opowiadanie, scenariusz, esej staje się komentarzem do samego siebie.

²⁷ M. Bogdanowska: *Komentarz i komentowanie. Zagadnienia konstrukcji tekstu*. Katowice 2003, s. 10.

²⁸ S. Bardijewska: *Helmut Kajzar – naiwność i okrucieństwo*. W: Eadem: *Własna przestrzeń. Szkice o polskiej dramaturgii współczesnej*. Warszawa 1987, s. 205.

Przestrzeń podmiotu – przestrzeń ciała

Reprezentacji przedmiotu zawsze towarzyszy prezentacja podmiotu.

M. Bogdanowska: *Komentarz i komentowanie*

Jeśli przyjąć, że „na to jak komentator ustala swój tekstowy sposób bycia – swoją podmiotowość, wpływa także przedmiot komentowania”²⁹, to powstają wówczas dwa zasadnicze pytania. Po pierwsze, co dzieje się z podmiotem, gdy – mówiąc obrazowo – rozpada się dramat, i po drugie, co pozostaje z dramatu, który wchłania komentarz odautorski. Czy ciągle jeszcze można wówczas mówić o dramacie bądź raczej o teorii dramatu wpisanej w dramat właśnie? Gatunek ten okazuje się wtedy przestrzenią, w której dochodzi do starcia między tekstem komentowanym i tekstem komentującym. Komentarz wpisany w utwór dramaturgiczny staje się uczestnikiem dyskursu, swoistej rozgrywki między tym, co buduje rzeczywistość przedstawioną dramatu, a tym, co stanowi odautorski komentarz do tejże materii. Przedstawianiu rzeczywistości i tej kreowanej na użytek sztuki, i tej – jak mówi Kajzar – „rzeczywistej rzeczywistości” – towarzyszy zawsze ujawnianie się podmiotu, nawet jeśli ten próbuje się ukryć za przyjmowanymi rolami.

W twórczości Kajzara duża część sztuk teatralnych jako zasadniczą formę istnienia przyjmuje monolog. Monologizacja jednak – wbrew oczekiwaniom – nie ocala podmiotu, ale, wręcz przeciwnie, sprawia, że ulega on rozproszению, to zaś prowadzi do zawieszenia normalnych relacji nadawczo-odbiorczych³⁰. Można powiedzieć, że w sytuacji, gdy rozpada się dramat, rozpada się jednolita tożsamość podmiotu. Rozprasza się na głosy anonimowych postaci, zawłaszcza sobie ona obszary właściwego dramatu, a czasem też didaskaliów (w sytuacji, gdy w ich obrębie zostaje przytoczony tekst główny). Co więcej, można powiedzieć, że podmiot autorski ujawniający się w didaskaliach rzeka się swej władzy nad rzeczywistością dramatu, stając się „dysponentem reguł”, sugeruje, jak mogłby zaistnieć dramat, a sam się wycofuje. Świadectwem takiej postawy jest utwór *Włosy błazna*, który rozpoczyna się słowami:

Sztuka ta jest zapisem działań, które zdarzały się (były grane) trwały chwilę i nigdy już nie wrócą nie powtórzą się [...] a teraz można czytać ją głośno lub cicho dramatyzować wyobrażać sobie projektować na każdym dowol-

²⁹ M. Bogdanowska: *Komentarz i komentowanie...*

³⁰ O sposobach funkcjonowania podmiotu w twórczości Kajzara i tendencji do monologicznego kształtowania wypowiedzi zob. E. Wąchocka: *Autor i dramat...*

nym kawałku sceny nawet na własnym ciele za kurtynami powiek i warg na powierzchni skóry³¹.

Jak rozumieć tę sugestię? Jeżeli miałyby ona oznaczać na przykład wyobrażanie sobie zdarzeń, pewne ich odczuwanie i „odgrywanie” we własnym wnętrzu, to można zaakceptować taki teatr jako swoisty „teatr wewnętrzny” czy teatr wyobraźni (rozumiany tutaj bardzo dosłownie). Wówczas podmiotowym centrum tego teatru stawałby się odbiorca. Co jednak zrobić ze sztuką bez akcji? Co moglibyśmy sobie wyobrażać i co odtwarzać? Nie ma przecież w sztuce *Włosy błazna* akcji w klasycznym rozumieniu. Tekst ten jest wyłącznie tekstem epickim! To swoisty zapis stanów świadomości czy nawet stanów podświadomych. Ciekawy jest też fakt, że podmiot mówi czasem jako mężczyzna, a czasem jako kobieta. Czyżby więc rozpad tożsamości? Czy to jeden podmiot mówi wieloma głosami, czy może mamy do czynienia nie z jednym, lecz z wieloma podmiotami? Jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii nie wydaje się możliwe, ale z pewnością takie rozszczepienie tożsamości zadecydowało o formie utworu.

Włosy błazna są rozbitym na fragmenty monodramem. Jeśli przyjąć, że podział na części (akty, sceny) jest jednym z wyróżników dramatu, można uznać, że ten element dramatyczności został tu zachowany. Zapisane na marginesach tytuły poszczególnych fragmentów tej sztuki nadają utworowi literackiemu również wymiar wizualny. Odbiór *Włosów błazna* w takim właśnie, wizualnym, wymiarze możliwy jest wyłącznie podczas lektury tekstu. Jak pisze Anna Krajewska, owe tytuły części „nie wyznaczają granic rozdziałów, są jedynie sugestią początku nowej myśli, obrazu, aktu. Mają równocześnie moc literacką i plastyczną”³². Tę myśl można uzupełnić stwierdzeniem Józefa Kelery, że Kajzar „proces rozbicia struktury dramatu doprowadza do wizualnego kresu”³³. Nawet tradycyjna przestrzeń zapisu tekstu literackiego nie daje utrzymać się w ryzach. Tekst przypomina kolaż wychodzący z ram, które tworzą wyrzucone na margines tytuły-hasła, albo też obraz w sensie malarskim, ale jest też przecież obrazem, a raczej zespołem obrazów wypływających z podświadomości mówiącego podmiotu (wielu podmiotów?). Przestrzeń rozumiane najbardziej dosłownie (przestrzeń zapisu tekstu, projektowana przestrzeń sceniczna) i te rozumiane metaforycznie (przestrzeń podświadomości, wyobraźni) nieustannie się przenikają.

Uczynienie przestrzenią gry „powierzchni skóry” czy obszaru „za kurtynami powiek” przypomina ideę *body art*, wedle której ciało traktowane jest

³¹ H. Kajzar: *Włosy błazna...*, s. 97.

³² A. Krajewska: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005, s. 110.

³³ J. Kelera: *Dramat*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka [i inni]. Warszawa 1992, s. 205.

jako środek ekspresji i tworzywo sztuki³⁴. Ku takiemu myśleniu o *Włosach błazna* skłania też wypowiedź autora:

Moja sztuka *Włosy błazna*, jedna z przedostatnich sztuk, jest napisana tylko na ciało i może być inscenizowana i grana na ciele. Można ją prawdopodobnie zagrać na... powinien leżeć nagi aktor na stole, albo siedzieć i może się cesać, albo i nie, i mówić ten tekst... czy nadzy aktorzy... albo można by to zrobić w ten sposób, że jakiś aktor mówi, a tu się tylko części, fragmenty ciała odsłania, część dzieje się na sutce aktora, część na ramieniu, na palcu aktora... kojarzę te fragmenty, to znaczy całe akcje, z ciałem³⁵.

Tradycyjna przestrzeń teatralna w tym przypadku zastąpiona zostaje przestrzenią ciała. W kontekście przytoczonych powyżej uwag Kajzara można wysnuć wniosek, że twórcą/wykonawcą dramatu może być każdy odbiorca, skoro to przestrzeń ciała czyni się sceną dramatyczną, ale jednocześnie dramat daje się postrzegać jako żywy organizm zrośnięty niemal ze swym twórcą, żyjący w swoistej z nim symbiozie. Fakt ten każe poszukiwać odpowiedzi na pytanie o granicę między sztuką a życiem, między artystą a jego dziełem, każe także rozstrzygać kwestię wykorzystywania ciała jako tworzywa artystycznego. Idea dramatu-żywego organizmu sprawia, że twórca traci władzę nad swoim utworem, który zaczyna żyć własnym życiem. Wówczas przestrzeń dzieła i twórcy, dotąd wspólne, rozłączają się. Zapanowanie nad tekstem uniemożliwia też wielość podmiotów czy raczej rozproszenie podmiotu na wiele głosów. Takie rozwiązanie wprowadza niejednoznaczność, nie pozwala bowiem ustalić, komu przypisać wypowiedziane słowa — autorowi czy bohaterowi³⁶. Konsekwencją jest często brak możliwości oddzielenia tego, co należy do świata gry, teatru, od tego, co umiejscowione w rzeczywistości pozadramatycznej, a co może być śladem biografii twórcy. Wyznanie, że „Wszystko co tu opisałem czy zapisałem zdarzyło się naprawdę i było pomyślane i powiedziane naprawdę”³⁷ jeszcze bardziej tę kwestię komplikuje.

* * *

Dramaturgia Kajzara pokazuje, że „Podmiot nigdy *całkowicie* nie należy do siebie — mglawicowe obszary jego jestestwa rozpraszają się w semio-

³⁴ Uzasadnione jest tu też skojarzenie z ideą teatru okrucieństwa Antoniego Artauda. W myśl tej idei teatr ma być okrucieństwem, które poruszy widza do głębi i pozostawi trwały ślad.

³⁵ *Ostatnia premiera...*, s. 113.

³⁶ Zob. E. Wąchocka: *Autor i dramat...*, s. 89.

³⁷ H. Kajzar: *Włosy błazna...*, s. 7.

przestrzeni i łączą, zachodząc na siebie, z innymi mgławicami”³⁸. Zatem przestrzenie różnych podmiotów, ale też przestrzenie teatru metacodziennego i życia, dramatu i komentarza nieustannie się przenikają bądź utożsamiają, odsyłając do siebie wzajemnie. Uniemożliwiają tym samym jednoznaczne wskazanie granic pomiędzy materią świata a obszarem dramatu, teatru, między widzem a aktorem, między tekstem głównym a tekstem pobocznym, między literaturą a komentarzem. Życie toczy się na scenie i poza nią, widz jest sobowtórem aktora, tekst główny i poboczny przenikają się. Można też rzec, że komentarz ma formę dramatu, dramat – formę komentarza. Teksty opatrzone mianem *Sztuki i eseje* często nie różnią się od siebie pod względem formy. Esej mówi o dramacie, teatrze, dramat przypomina esej. Komentarz wrasta bowiem w tkankę dramatu. Za Michelelem Foucaultem można więc powtórzyć, że język komentarza okazuje się językiem kolistym, „który odsyła do siebie i okręca się wokół kwestionowania swych granic [...]”³⁹. Idąc tym tropem, można dodać, że przestrzenie teatru metacodziennego to również przestrzenie koliste, które nieustannie kwestionują i tym samym wciąż na nowo ustanawiają swe chwiejne granice.

³⁸ W. Kalaga: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001, s. 274.

³⁹ M. Foucault: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura...*, s. 59–60.

Irena Górska

Spaces of metadaily theatre by Helmut Kajzar

S u m m a r y

Drama works by Helmut Kajzar give many possibilities to talk about space in various dimensions. They allow for characterizing this space literally understood (as, for example the place of dramatic action or the space of recording, and a visual development of the page space), but also taking the audience towards a metaphor (for example when the space of body, imagination or sub-consciousness becomes the stage). A traditional border separating the space of work from the space of its author is relocated here. The author, who starts an action in a variety of ways, makes the drama undergo the process of episation. Sometimes it is so strong that it is difficult to recognize the work as drama at all. The space of the play extends, goes beyond the drama proper which, questioning its own rules, becomes a commentary. It is so when the autothematic and metatheatrical expressions appear within its frame and when the drama changes into the narrative form, when it becomes the stage for playing out the theory or, finally, when it melts among stage directions. The last ones turn out to be a kind of performative space, a description of playwright, i.e. the drama narrative. What is significant in Kajzar's works is a tendency to combine art with life, and, as a consequence, over-

come the borders between reality and play, stage and audience, the author's space and the receiver's space, the main and the peripheral text, literary genres, literature and commentary.

Irena Górska

Die Bereiche des metatäglichen Theaters von Helmut Kajzar

Zusammenfassung

Die Theaterwerke von Helmut Kajzar sind eine gute Gelegenheit, um über verschiedene Raumdimensionen zu diskutieren. Sie erlauben den Raum, in des Wortes wörtlichster Bedeutung kennzeichnen (z. B. als ein Handlungsort oder als ein Aufzeichnungsraum, visuelle Raumordnung der Seitenfläche); sie greifen aber auch nach einer Metapher, wenn z. B. der Bereich des menschlichen Körpers, der Fantasie, des Unterbewusstseins zur Bühne wird. Die traditionelle Grenze zwischen dem Raum des Werkes und dem Raum seines Urhebers wird hier verschoben. Der Urheber, der mit allen Mitteln in sein Werk eingreift, trägt dazu bei, dass das Drama episch wird. Diese Erscheinung geht manchmal so weit hin, dass es schon kaum möglich ist, das bestimmte Werk als ein Drama zu bezeichnen. Der Spielraum wird immer größer und geht über das eigentliche Drama hinaus, das seine eigenen Regeln in Frage stellend zum Kommentar wird. Es ist dann der Fall, wenn im Bereich des Dramas autothematische, metatheatralische Aussagen zum Vorschein kommen, wenn das Drama in ein episches Werk verwandelt wird, wenn es zu einer Bühne wird, auf der die Theorie ausgetragen wird, und letztendlich wenn es in Didaskalien ergeht. Die letztgenannten sind eine Art des performativen Raumes, eine Beschreibung der Dramaturgie, also eine Erzählung über das Drama. Sehr typische Eigenschaft der Werke von Kajzar ist die Abwechslung der Kunst mit dem Leben und in Folge dessen die Abschaffung der Grenzen zwischen der Wirklichkeit und dem Spiel, zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum, zwischen dem Raum des Schöpfers und des Rezipienten, zwischen dem Haupt- u. Nebentext, zwischen verschiedenen Literaturgattungen, zwischen Literatur und Kommentar.

Beata Popczyk-Szczęśna

Uniwersytet Śląski
Katowice

Zamknięci i wyobcowani Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym

Kiedy Peter Szondi formułował swoje tezy na temat tekstów Augusta Strindberga, traktując jego twórczość jako początek zjawiska określanego mianem „dramaturgia subiektywna”, skoncentrował swe uwagi na przekroczeniach, jakich dokonano w dramaturgii nowoczesnej w stosunku do poprzedzającego ją nowożytnego wzorca. Pisał między innymi:

Dramat, forma artystyczna *par excellence* oznajmująca i dzięki dialogowi otwarta, otrzymuje zadanie przedstawiania wydarzeń psychicznych. Rozwiązuje je, skupiając się na swej centralnej postaci [...] albo z jej perspektywy ujmując wszystko inne [...], przy czym przestaje już oczywiście być dramatem¹.

Słowa Szondiego, czytane w perspektywie nowych projektów badawczych, akcentujących fragmentaryzację, transgresyjność i kryzys dramatu, nadal pozostają istotnym ustaleniem teoretycznym². Zacytowane przekonanie patronuje refleksji na temat dramaturgii subiektywnej; pozwala również

¹ P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Przeł. E. Misiulek. Warszawa 1976, s. 40.

² Por. A. Krajewska: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005, s. 62–71; Eadem: *Estetyka współczesnego dramatu*. W: *Teatr – media – kultura*. Red. D. Fox, E. Wąchocka. Katowice 2006; *Wstęp. Kryzys dramatu*. W: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.P. Sarrazac. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2007.

spojrzeć na dramat jaźni jak na „dzieło otwarte”, projektujące dynamikę interpretacji — zarówno ze względu na płynność granic gatunkowych, jak i ze względu na przedstawiony podmiot, obnażony w procesie manifestacji subiektywności.

Uwagi te nie służą bynajmniej przypomnieniu powszechnie uznanej konstatacji na temat „dzieła otwartego”, które nie poddaje się jednoznacznej wykładni i „umyka” odbiorcy, zaangażowanemu w odkrywanie zaprojektowanych w utworze możliwości znaczeniowych³. Nie tylko o zaakcentowanie lektury jako „zdarzenia” i interpretacji jako „transakcji” tu chodzi⁴. Zmierzam przede wszystkim do podkreślenia, że zapoczątkowany ponad sto lat temu Strindbergowski *Ich-Drama* do dziś inspiruje dramatopisarzy, bo stanowi formułę pojemną i odpowiednią do ukazania istotnej egzystencjalnej bolączki — zobrazowania „podmiotu rozproszonego”. I właśnie dlatego, dzięki sieci powtórzeń i aktualizacji dobrze znanego dramaturgicznego wzorca, pisać można o „otwarcu” tej odmiany gatunkowej dramatu. O tym rodzaju otwarcia, które nie tylko generuje różnorodne odmiany przeżycia estetycznego, ale i mieści w sobie potencjał do powoływania kolejnych artefaktów, kreowanych oczywiście z innymi zasobami wrażliwości i wyobraźni.

Dramat subiektywny stał się bardzo silną nowoczesną formą dramatu, ponieważ przesunął punkt ciężkości z osoby bohatera, będącego rodzajem *porte-parole* autora, na konfrontację ontologiczną, na pytanie o status rzeczywistości. [...] Perspektywa kartezjańskiego, rozumnego „ja” upada, by ustąpić miejsca niepewności i niekonsekwencji teoriopoznawczej. Dramat subiektywny staje się tragedią epistemologiczną. „Próba rzeczywistości” kończy się klęską. Pytanie o siebie jest zawsze pytaniem o świat⁵.

Rozgrywanie doświadczeń bohaterów wedle wzorca niedookreślenia, na pograniczu wyobrażenia i rzeczywistości, wspomnienia i zdarzenia, jawy i snu to dobrze znane rozwiązania dramaturgiczne. W powodzi nowych tekstów, którym patronuje talent Gombrowicza i Różewicza, wciąż pojawiają się propozycje, kontynuujące wspomniany styl wypowiedzi o utraپieniach rozpoznania i granicach autokreacji. Tym, co zdaje się inspirować kolejne głosy autorskie, a jednocześnie uruchamiać burzliwe nieraz dyskusje i analizy twórczości, są zmiany w rekwizytorni; chodzi o aktualny układ

³ Por. U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1994, s. 23–56.

⁴ Por. D. Ratajczakowa: *Postłowie. „Zarys mapy”*. W: *Dramat polski. Interpretacje*. Cz. 2: *Po roku 1918*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 2001.

⁵ A. Krajewska: *Świat jako performans*. „Dialog” 2006, nr 5–6, s. 35.

danych, wśród których funkcjonuje jednostka – skazana na nadmiar nowych gadżetów i uciążliwe stare dylematy. Dlatego pojawiające się kolejne przykłady dramatów subiektywnych warto są omówienia – nie tylko ze względu na nobilitowaną grę powtórzenia i różnicy, która znacząco określa schematy i pomysły w praktyce tworzenia. Opis kreacji rzeczywistości subiektywnej w dramaturgii przełomu XX i XXI wieku, w powiązaniu z namysłem nad chwytami przypominania/przekształcania cech gatunku, może stać się częścią obszernej refleksji na temat nowoczesnej i ponowoczesnej świadomości, borykającej się z konfliktem dwóch przestrzeni – konfliktem między tym, co ogarniające, i tym, co ogarniane.

Powyższe dywagacje wymagają analitycznego konkretności. Jako egzemplifikacja refleksji na temat starych/nowych dramatów jaźni posłużą mi dwa teksty: *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego i *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka⁶. Teksty ciekawe o tyle, że wykorzystują schemat dramaturgii jaźni poprzez nawiązania – wyraziste, lecz nie deklaratywne – do *Kartoteki* Tadeusza Różewicza.

Pierwsze skojarzenia i myśli o uporządkowaniu analizy wspomnianych dramatów wiodą tropem refleksji na temat tzw. dramaturgii postkartotekowej⁷. Bo tekst Różewicza – jak przekonały liczne analizy – pozostaje „dziełem otwartym”: nie tylko „na” interpretacje, nie tylko „wobec” tradycji literackiej, nie tylko „przez” autora, który dokonał gestu rozrzucenia swego dzieła, ale ponadto – „ku” nowym tekstom, które podejmują i ponawiają wyraźnie rekwizyty ze słynnego dramatu, zresztą w różnej konfiguracji i z różnym efektem⁸. W *Kartotece*, jak pisał niedługo Zbigniew Majchrowski,

faktycznie „kurtyna nie opada”, gdyż dramat ten stanowi źródło pomysłów rozwijanych nie tylko w innych utworach Różewicza, ale i przez innych twórców, czasem może i bez świadomości tego rodowodu [...] ⁹.

Teksty z lat 70. i 80. ubiegłego stulecia, przypominające swą kompozycją chwytów z *Kartoteki*, zaklasyfikowane zostały jako manifestacje stagnacji i negatywów codzienności, jako konstatacje miernoty bohaterów, którzy zdążyli już oswoić się z faktem rozpadu wartości. A zatem nie dotyka ich już –

⁶ J. Głowacki: *Polowanie na karaluchy*. „Dialog” 1990, nr 5; M. Walczak: *Podróż do wnętrza pokoju*. W: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. Sułęk. Kraków 2003. Wszystkie cytaty według tych wydań.

⁷ Por. D. Dąbrowska: *Dramaturgia postkartotekowa*. „Dialog” 1987, nr 1.

⁸ Por. np.: D. Ratajczakowa: „Kartoteka”, czyli problem dzieła otwartego. W: T. Różewicz: *Kartoteka*. Wrocław 1995; Z. Majchrowski: *Otwieranie „Kartoteki”*. W: T. Różewicz: *Kartoteka – Kartoteka rozrzucona*. Kraków 1997; A. Krajewska: *Tadeusz Różewicz „Kartoteka” – „Kartoteka rozrzucona”*. W: *Dramat polski. Interpretacje...*

⁹ Z. Majchrowski: *Otwieranie „Kartoteki”...*, s. 25.

w przeciwieństwie do Bohatera *Kartoteki* – zjawisko postępującej atrofii świata, nie uwiera ich także żadna przeszłość. Czują tylko obrzydzenie do rzeczywistości, zawężonej do przestrzeni domu/bloku, a negatywne uczucia wyładowują wobec swych podstawowych wrogów, czyli zniechęconych żon¹⁰. *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego (z 1990 roku) i *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka (opublikowana w 2003 roku) aktualizują dobrze znaną sytuację dramatyczną w zupełnie innym celu. Stanowią zarazem godne uwagi, autonomiczne wypowiedzi na temat dwóch kolejnych, odmiennych, a zarazem kontrastujących ze sobą doświadczeń pokoleniowych – tzn. emigracji politycznej i ponowoczesnego indeterminizmu, czyli wolności i wielości.

Polowanie na karaluchy i *Podróż do wnętrza pokoju* określić można jako dramaty znakomicie „podwójne”, ich lekturę „prześwietlają” bowiem wyraźnie skojarzenia z dramatem Różewicza. Podstawowe chwytły wyznaczające kompozycję tekstów Głowackiego i Walczaka to: „zamknięta” przestrzeń pokoju, pasywna postawa leżącego w łóżku bohatera oraz wizualizacja wewnętrznych pragnień, lęków i obsesji. Gra relacji między wspomnianymi tekstami rozpoczyna się wraz z prymarnym założeniem konstrukcji światów przedstawionych, czyli kreacją miejsca akcji. Odizolowany i jednocześnie „nieszczelny” pokój staje się pułapką i zarazem swego rodzaju laboratorium doświadczeń wewnętrznych bohaterów. Tym samym – wypada przypomnieć – dramaty aktualizują niesłychanie nośny semantycznie i symbolicznie wzorzec literacki i teatralny¹¹. Znamiennej cechą tejże aktualizacji pozostaje niejednorodność przestrzeni: pokój – miejsce zamieszkania bohaterów staje się jednocześnie sceną, na której rozgrywają się osobnicze spektakle jaźni i na której – zgodnie z poetyką jawnej teatralności – stematyzowana zostaje obecność widza. Te zasadnicze koncepty dramaturgiczne determinują lekturę omawianych tekstów, czyniąc ją aktywnością niemalże równoległą z procesem przypominania Różewiczowskiej *Kartoteki*, z jej słynną triadą przestrzenną: pokój – ulica – scena.

Niejednoznaczna przestrzeń to znakomite miejsce do usytuowania rozproszanego podmiotu, którego doznania uwarunkowane są niespójną, chaotyczną dialektyką wnętrza i zewnątrz. Nieustanne napięcie tkwiące w zaburzonej relacji między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne, buduje indywidualne światy postaci przedstawionych. To, co dominuje w ich sposobie odbioru świata, nazwać można deprecjacją zewnątrz, rozumianego jako „realna” przestrzeń poza, wokół danego bezpośrednio mikrokosmosu świata przedstawionego. Gest nonszalancji względem świata ze-

¹⁰ Por. D. Dąbrowska: *Dramaturgia postkartotekowa...*; J. Ciechowicz: *Marek Kołtowski „Życie wewnętrzne”*. W: *Dramat polski. Interpretacje...*

¹¹ Por. A. Krajewska: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja...*, s. 99–108.

wewnętrznego, choć spowodowany zgola odmiennymi czynnikami, stanowi wyrazisty znak, łączący bohaterów obu dramatów. Janek i Anka z *Polowania na karaluchy* oraz Jerzy Skóra z *Podróży do wnętrza pokoju* egzystują w zamkniętym pokoju, bo – ironicznie rzecz ujmując – rzeczywistość nie sprostала ich oczekiwaniom i potrzebom. Brzmi to dość paradoksalnie, trudno bowiem porównywać doświadczenia emigranta politycznego i frustracje bezrobotnego trzydziestolatka. Nowa przestrzeń na zawsze pozostanie dla bohaterów przestrzenią obcą, źródłem skazy psychicznej, która określa styl rozpoznawania świata: ani to, co rzeczywiste, ani to, co urojone, nie wzbudza pozytywnych skojarzeń. U Głowackiego, podobnie jak u Walczaka, „świat zewnętrzny jest obcą, sztuczną atrapą, do której w dodatku nie ma dostępu”¹². Ponadto osaczenie bohaterów łączy się ze świadomie podtrzymywaną przez nich izolacją. Zarówno Jan, jak i Jerzy pogłębiają w sobie doświadczenie odosobnienia i zamknięcia. Obaj odnajdują również znakomite substituty aktywności w świecie zewnętrznym. Bohater Głowackiego zawzięcie studiuje mapę Stanów Zjednoczonych, bohater Walczaka – projektuje budowę swego królestwa, czyli „wewnątrz”. Te działania poronne, maskujące zawodowe porażki, określają byt bohaterów jako samonapędzający się układ zależności pomiędzy gestem odrzucenia a naporem zewnętrznego świata. Ten ostatni, pomimo wszystko, wdziera się bezwzględnie w przestrzeń pokoju, stając się przedmiotem subiektywnych wizualizacji. Na podstawie projekcji bohaterów wyodrębnić można dwie zróżnicowane przestrzenie wewnętrzne.

Dramat Głowackiego jednoczy w sobie ślady *Kartoteki* Różewicza i *Emigrantów* Mrożka. Dzięki poetyce subiektywnej wyeksponowana została podstawowa cecha egzystencji bohatera, tzn. jego uwikłanie w historyczne i polityczne okoliczności. Dlatego na scenie jaźni pojawiają się milicjanci, a dzwonek telefonu wywołuje lęk i skojarzenia z niespodziewaną wizytą przedstawicieli KGB. Ale jednocześnie przeszłość to błogi czas zamieszkiwania w ojczyźnie, przeciwstawiony żalosnemu „teraz”. Tekst Głowackiego oferuje zatem dość powszechną wizję emigracji, eksponując w wizerunku emigranta świadomość bezsilności, niemożność działania (w tym przypadku niemoc twórczą) i tęsknotę za utraconym „krajem lat dzieciennych”. Jest jednak drobny szczegół, dzięki któremu interpretować można wspomniany dramat nie tylko jako przykład utrapień emigranta politycznego, z wykorzystaniem atrybutów Różewiczowskiej *Kartoteki*. Ten szczegół to upórcoznie powtarzany przez Jana gest oglądania mapy.

Czytać można dziś te zachowania bohatera dramatu co najmniej z dwóch perspektyw (nie licząc oczywiście prymarnej dla czasu powstania sztuki interpretacji, czyli „wzięzionej kondycji emigranta”). Rozpoznawanie teryto-

¹² Eadem: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 210.

rium nie sugeruje bynajmniej syndromu zdobywcy czy podróżnika, nie oznacza pasji turysty. Stanowi wyraz długotrwałej fascynacji Ameryką i jest świadectwem epistemologicznej pomyłki, bo zaprezentowana kondycja emigranta skutecznie obnaża ułudę mitu, tkwiącego w świadomości Jana. Szczególnym tego przykładem może być porównanie przebiegu granic Europy i USA, którego dokonuje bohater. Granice na Starym Kontynencie „wyginają się i wiją jak robaki w puszczy. Straszny bałagan”. Za to podział terytorialny Nowego Kontynentu to „kawał solidnej roboty”¹³.

Ameryka zaprezentowana w dramacie z perspektywy pokoju emigranta i parku dla bezdomnych okazuje się oczywiście pozorną krainą szczęśliwości. To ironiczne przekształcenie wpisuje się znakomicie w kontekst rozważań, które snuje na temat Nowego Kontynentu Jean Baudrillard¹⁴. Świat przedstawiony w dramacie Głowackiego to rzeczywistość subiektywna, a więc właściwie „brakuje” w nim świata, rozciąga się natomiast przed czytelnikiem przestrzeń działań wyobrażonych przez podmiot. Zjawisko „uchylenia świata”, dostrzegalne za sprawą poetyki subiektywnej i poprzez manifestację izolacji bohaterów, znakomicie uwydatnione jest również dzięki sytuacji oglądania mapy. Fascynacja znakiem realnego terytorium — mapą, która zastępuje świat — to dobre świadectwo błędnego koła autorefleksji i doskonały przykład wykluczenia bohatera z udziału w dobrodziejstwach świata realnego (czytaj: kreowanej i akceptowanej przez maluczkich „hiperrealności”). Sfrustrowani Anka i Jan ulegają obowiązującemu w społeczeństwie spod znaku „hiper” i „pop” wzorcowi pragmatyzmu i dobrego samopoczucia. Przynajmniej podczas rozmów telefonicznych, kiedy nieustannie dostarczają rozmówcom? sobie nawzajem? iluzorycznych dowodów na swe bezproblemowe i pełne sukcesów istnienie. O prawdziwym wymiarze tej egzystencji, naznaczonej lękiem i frustracją, świadczą postaci, wyłaniające się spod łóżka bohaterów, jak uporczywy, natrętny karaluch. Milicjanci, bezdomny, Thompsonowie i cenzor stanowią personifikację pogłębiających faktów z przeszłości, które tkwią w pamięci Jana i Anki jako świadectwo ich kondycji. Postaci-projekcje funkcjonują nie tyle jako wizualizacja nieświadomych procesów, ale jako znak kompleksów, narosłych wskutek nieudanych relacji interpersonalnych — w wielu aspektach istnienia społecznego bohaterów.

W tym subiektywnym mikrokosmosie dramatu przywołana jest pośrednio przestrzeń ojczyzny — nieprzychylna, choć jednak swojska — i zmytyzowana przestrzeń idealnego, choć obcego kontynentu (pojedyncze sygnały obecności świata poza kratami pokoju emigrantów — karetka pogotowia, dźwięk telefonu — skutecznie obnażają iluzję, którym ulegają postaci). Przy-

¹³ J. Głowacki: *Polowanie na karaluchy...*, s. 21.

¹⁴ Por. J. Baudrillard: *Ameryka*. Przeł. R. Lis. Warszawa 2001.

wołane znaki historii i kultury niesłychanie silnie budują świadomość Anki i Jana, bądź co bądź — wrażliwych i przewrażliwionych artystów. Pamięć przeszłości, która określa przestrzeń mentalną bohaterów, utrudnia rozwinięcie zdolności przystosowawczych i zapuszczenie korzeni w innej rzeczywistości. Tak jakby, raz jeszcze przywołując myśl Baudrillarda, wrodzona (czyli europejska) skłonność do melancholii, sceptycyzmu, analizy oraz negacji nie pozwalała na korzystanie z dobrodziejstw kraju „ureczywistnionej utopii”.

Kolejny (choć niewykluczający wskazanego powyżej) trop refleksji na temat słów i działań przedstawionych w dramacie Głowackiego prowadzić może do kategorii śladu — w interpretacji Barbary Skargi. Powracający gest studiowania mapy — w zakratowanym pokoju wypełnionym figurkami Statuy Wolności, wśród natrętnych wspomnień z rodzinnego, dalekiego kraju — wszystko to odkrywa przekleństwo śladu, decydującego o rozpadzie osobowości bohaterów i generującego wspomnienia, rojenia i senne majaki. To ślad — blizna, która powstaje wskutek utraty domu, wygnania; blizna bolesna i nieustannie obecna w egzystencji podmiotu¹⁵. Negatywne uczucia spowodowane przymusem emigracji to jedno; ale daje o sobie znać również utrapienie z powodu niezdolności do zadowolenia. Jan, podobnie zresztą jak Anna, za wszelką cenę pragną być u siebie, oswoić się z miejscem, pozornie idealnym. Dlatego też — jak pokazały już analizy tego dramatu — rozczarowania maskują absurdalną grą w wyliczanie rzekomo zaistniałych faktów, a konflikty budują, posiłkując się poetyką zaprzeczania rzeczywistości. Odkrywa się dzięki temu przed odbiorcą świat wewnętrzny bohaterów — pełen napięcia, bo wypełniony próbami uporządkowania myśli, ogarniających sprzeczne emocje i różne przestrzenie. Nerwowe reakcje i rwane dialogi odzwierciedlają rozbieżności pomiędzy momentami uobecnienia odległej, ale swojskiej przestrzeni ojczyzny, wyobrażeniami przestrzeni idealnej i doświadczeniem nieobecności w przestrzeni realnej na nowojorskim Manhattanie. Nic dziwnego zatem, że ostatnim akcentem tego seansu bezradności pozostaje przejmujący krzyk.

W tym tragikomicznym portrecie pary bohaterów dostrzec można nie tylko bóle egzystencji emigranta, ale i znak kondycji wygnańca, który nie potrafi zaprojektować swego bycia nawet w upragnionej „ziemi obiecannej”. Podejmowane próby oswojenia obcego miejsca i przewycięzania niepowodzeń okazują się jedynie — z jednej strony — maskowaniem izolacji i głębokiej frustracji za pomocą gry pozorów. Z drugiej z kolei strony — do ziemi rodzinnej, tak jak do przeszłości, nie ma już powrotu. Wegetacja w odosobnieniu sprowadza się jedynie do pogłębiania świadomości bolesnych śladów — tych z przeszłości i z teraźniejszości — które dotkliwie naznaczają psychi-

¹⁵ Por. B. Skarga: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002, s. 92–95.

kę. Metaforą depresji i osaczenia bohaterów pozostaje uporczywa bezsenność: jako znak stanu zawieszenia i braku przynależności. Ta bezsenność to niezwykle paraliżujące stadium bezdomności – wszak bezdomni w sztukach Głowackiego potrafią zapadać w błogi, chwilowo wyzwalaający sen¹⁶.

Podróż do wnętrza pokoju Michała Walczaka oferuje czytelnikowi wiele zdarzeń – powtórzeń, chwytów znanych z literatury i teatru¹⁷. Tekst dramatu, utkany z aluzji i powtórzeń, łączy m.in. dwa pomysły kompozycyjne: prezentację narcystycznej osobowości i nadnaturalną motywację zdarzeń, rodem z Szekspira. Dwa „duchy”/dybuki – Kurtyna i Judasz – rozpylając magiczny proszek, inicjują bieg zdarzeń, organizując głównemu bohaterowi „dramacik, dramaciątko”. Inspiratorzy tej akcji pełnią jednocześnie funkcję komentatorów, z dystansem i ironią traktując Jerzego Skórę, który pozostaje przedmiotem ich „magicznych” manipulacji.

Skóra – jako bohater – jest nieporadny i banalny. Ukazany został w momencie istotnego przesilenia egzystencjalnego: przekroczył już trzydzistkę, ale nadal tylko aspiruje do osiągnięcia stanu dorosłości. Jakże naiwnie – w porównaniu z doświadczeniami Bohatera *Kartoteki* i bohaterów *Polowania na karaluchy* – brzmią jego chłopiące deklaracje „zdobycia świata”, „uchwycenia go za mordę”. Tym bardziej, że pierwsze przeciwności – tzn. problemy ze znalezieniem pracy i rozstanie z dziewczyną – rozpoczynają proces autodestrukcji tej postaci, który ujawnia się poprzez znaki wyraźnego zdziecinnienia i utratę pamięci.

Dewizą Jerzego Skóry pozostają słowa: „na ruinach zewnątrz zbudujemy gigantyczne wewnątrz”, dominantą jego działań – pielęgnacja swego „ja”. Myśl o bogatym „wewnątrz” tak bardzo pochłania Skórę, że nie tylko przesłania percepcję „zewnątrz”, ale bezlitośnie obnaża pustkę tego, co tkwi „wewnątrz”. Niesłuchanie uboga to przestrzeń mentalna: stanowi ją jedna teza i dość niepewne argumenty, tzn. slogany i frazy, formułowane jak schematycznie powtarzane kulturowe klisze, niepgłębione błyskotliwą aluzją i świadomością źródła. To, co metawypowiedzeniowe, intertekstualne i metaforyczne, sytuje się na poziomie konstrukcji tekstu, zwłaszcza jego jawnej teatralności, a nie na poziomie kreacji świadomości bohatera. Oto na przykład projekty Skóry, znakomite świadectwo jego obsesji:

Jestem silny, czuję się świetnie. Boże, ależ podróż odbyłem. Podróż po moim pokoju. Zwiedziłem moje włosci. Kąpałem się w wannie przy wtórze skrzeku mew. Było tak pięknie... Rozpaczliwie czepiam się róż-

¹⁶ Por. uwagi Janusza Głowackiego na temat emigracji i „bezdomności jako stanu duszy” w: *Idem: Z głowy*. Warszawa 2004, s. 73–95; *Rozmowy na nowy wiek. Rozmowa 57 z Januszem Głowackim... o depresji*. Scen. K. Janowska, P. Mucharski, reż. B. Dąbrowa-Kostka. TVP 2004.

¹⁷ Por. A. Krajewska: *Świat jako performans...*, s. 37.

ných ruchów, gestów, które jakoś jeszcze pamiętam. Na przykład ten gest... Musiałem go gdzieś zobaczyć. To głupie uczucie. Chciałbym mieć same oryginalne gesty. Gdybym lepiej pamiętał to wszystko, co było... Mógłbym odróżnić moje oryginalne gesty od cudzych... Wszystko zapomniałem. Chryste, myślisz, że gdzieś tam jest jeszcze jakieś zewnątrz? Gdzie czytają gazety, oglądają telewizję? To byłoby straszne. Musiałbym ich zniszczyć. Zabić, poddać torturom.

s. 439 – 440

Pomysł na bohatera – z gruntu absurdalny – przekształca się w kompozycji dramatu w parodię podmiotu. Gest powtórzenia cech dramaturgii jaźni wiąże się z ironiczną degradacją indywidualności. Cóż to za podmiot, który „bycie dla siebie” pojmuje w kategoriach definitywnego wykluczenia: innych i świata?... Samopoznanie utożsamia z samouwielbieniem, a instynkt społeczny zastępuje projekcją miraży...

Przestrzeń subiektywna sprowadza się przede wszystkim do wizualizacji scen rodzinno-koleżeńskich. Przyjaciel, dziewczyna i Ojcomatka (wyrażona transpozycja motywu z *Kartoteki* i ze *Ślubu* Gombrowicza) pojawiają się jako pocieszyciele i doradcy; tyleż w ich wypowiedziach pobażania i troski, co krytyki i ironii. Rojenia zamkniętej w pokoju postaci obnażają jej chorobliwą skłonność do autoanalizy, lęk i niezdecydowanie. „Mam kilka myśli do wyboru – którą mam myśleć” – powiada sfrustrowany bohater (s. 448).

Nieco bardziej skomplikowane pozostają sceny spotkań Skóry z Judaszem. Ta ostatnia postać, zgodnie z upodobaniem autora dramatu do mnożenia kilku możliwości i poetyki niedookreśleń, nosi cechy demona-kusiela, a także *alter ego* bohatera – wewnętrznego głosu, który podpowiada morderstwo. To właśnie Judasz uczy Skórę odgrywania roli wobec „zewnątrz”. Scena przed lustrem śmieszy nieporadnością gestów postaci, która „zbyt długo pozostawała poza zewnątrzem” i zmuszona jest ćwiczyć właściwe ustawienie mięśni twarzy. Scena ta, jakby modelowa dla ukazania słabości bohatera, pozwala również na dookreślenie źródeł kryzysu tożsamości. Skóra ma problemy z jednością „ja”, jakby nie było mu dane doświadczenie samoutwierdzenia, czyli faza lustra. Od momentu narodzin, od pobytu w inkubatorze, doświadczał przede wszystkim stanu odosobnienia. Dlatego też paradoksalnie wnioskuje, że świadomie praktykowana izolacja pozostaje gwarancją dobrej samooceny i upragnionej samo-realizacji.

Dowcipne i groteskowe pomysły w kompozycji postaci podkreślają brak solidnego budulca, dzięki któremu bohater miałby szansę wzbogacić swoje wnętrze. Bliskie solipsyzmu idee oraz zachowania podobne do objawów schizofrenii to trochę za mało na wypełnienie „bytu” przedstawionego bogactwem treści. Dlatego Walczak nazywa swego bohatera mianem Skóra.

Podobnie jak skóra pozostaje on bowiem niesłuchanie wrażliwy na bodźce zewnętrzne, ale jednocześnie, podobnie jak skóra, stanowi jedynie cienką, kilkuwarstwową powierzchnię. Ani to „bohater wewnętrzny”, skoncentrowany na przeżywaniu siebie w opozycji wobec świata, ani „bohater zewnętrzny”, zdeterminowany względami obyczajowymi, ekonomicznymi i ideologicznymi, zbyt zaślepiony naiwną i jednoznaczną opinią o otoczeniu (te ostatnie określenia przywołuję w związku z dyskusją na temat bohaterów najnowszych dramatów, toczącą się od dłuższego czasu na łamach „Dialogu”¹⁸).

Wiwisekcja kryzysu tożsamości, temat „stary” jak dzieła Strindberga, przybiera w dramacie Walczaka niepokojące kształty nie dlatego, że uwidacznia przekleństwo egzystencji pękniętego „ja”. Nie dlatego również, że ukazuje podmiot określony poprzez „niemożność”, „niespójność”, „strach”. Wydaje mi się, że niepokój budzi sama jakość ukazanej przestrzeni subiektywnej. Można porównać ją do miejsca, określonego w refleksji filozoficznej jako aporetyczne¹⁹. W *Podróży do wnętrza pokoju* przestrzeń wewnętrzna podmiotu obnażonego jawi się jako pustynia: złożona ze schematów poznawczych, jak z ziaren piasku, a jednak amorficzna. Wypełniona tysiącami przysypujących się myśli, z których trudno ułożyć jakiś projekt bycia. Przestrzeń mentalna, w której możliwa jest jedynie metamorfoza frustracji w agresję. Nieprzypadkowo przecież pointa utworu to parodia efektu szokującego i niesłuchanie medialnego, czyli sytuacja zabarykadowania się bohatera, który zamordował dwie osoby: dziewczynę i przyjaciela.

Historia Jerzego Skóry wpisana została w jawnoteatralną ramę. Sarkastyczny wizerunek postaci, zabarwiony aluzjami literackimi i teatralnymi, wyostreza się szczególnie dzięki końcowemu *ad spectatores*. Kurtyna ostrzega widzów, aby w drodze do swych bezpiecznych pokoiów nie napotkali na środku ulicy krzesła. Nietrudno doszukać się w tych słowach ironii wobec subiektywnych urojeń. Wolno również dostrzec w nich dystans wobec nadmiernej potrzeby uzewnętrznienia. Bo może okazać się, że gest odsłonięcia obnaży jedynie charakterystyczną dla zdegradowanego podmiotu wielość i pustkę.

Opisani przeze mnie bohaterowie, tak różnej proveniencji i kondycji, w równym stopniu ulegają wspólnej pokusie: teatralizacji zachowań. Popisy Anki i Jana, zwłaszcza wobec Thompsonów, oraz widowisko, które urządza sobie po koronacji garnkiem Jerzy Skóra, podkreślają, jak istotne i deprymujące pozostaje dla bohaterów doznanie sztuczności, nieautentyczności swej egzystencji. Bohaterowie szukają w tych inscenizacjach rozrywki,

¹⁸ Por. np.: K. Duniec, J. Krakowska-Narożniak: *Beznadzieja*. „Dialog” 2001, nr 12; Ł. Drewniak: *Polski Matrix*. „Dialog” 2006, nr 4; M. Cabińska: *Świat według Ha!artu*. „Dialog” 2006, nr 9.

¹⁹ Por. uwagi na temat metafory „pustyni” w: B. Skarga: *Ślad i obecność...*, s. 161–169.

ale odnajdują również chwilową terapię. Autorzy dramatów nie szczędzą wizualizacji przestrzeni pokoju jako przestrzeni gry. Chwyt metateatralny znakomicie uwydatnia problemy epistemologiczne. Głowacki pokazał, jak uwewnętrznione symbole (narodowe i kulturowe) pętają świadomość, Walczak natomiast – jak świadomość spętana jest pomimo ich braku, a może przez ten brak. Zastąpił je zestaw słów wielokrotnego, wtórnego użytku. A także estetyczna i mentalna ignorancja.

Cóż osobliwego odnaleźć można w tych dramatach, wywołujących skojarzenia z tekstem Różewicza? Jakie wnioski wyciągnąć można z powtórzeń, które – jak chce Gilles Deleuze – splatają się wraz z różnicami w fascynującą grę powizań i uzależnień? Odpowiedź nie może być wyczerpująca, choćby dlatego, że dzieło Różewicza – „collages konwencji i antykonwencji, dramaturgiczno-teatralnych szablonów i aktów ich łamania” trudno traktować jako „inwariant”²⁰. Proponuję zatem jako podsumowanie jeden z możliwych tropów interpretacyjnych, związany z ponowoczesną refleksją o usytuowaniu podmiotu w przestrzeni.

Jan z dramatu Głowackiego i Jerzy z dramatu Walczaka, kolejne „wcielenia” bohatera w stanie dezintegracji, są przykładem tożsamości wyobcowanej – w bardzo aktualnym tego słowa znaczeniu. Determinanty decydujące o istnieniu tych indywidualności określić można jako: „przemieszczenie” i „wielkość nie znająca jedności”. Zachowania Jana wskazują na syndrom człowieka przemieszczonego. Nowa przestrzeń na zawsze pozostanie dla bohatera przestrzenią obcą, źródłem skazy psychicznej, która określa styl rozpoznawania świata. W efekcie ani rzeczywistość „realna”, ani to, co wyobrażone, nie dają się ująć w kategoriach pozytywnych. Stąd potrzeba, nawyk, natręctwo bohatera, czyli studiowanie mapy, które nazwać można rozpoznaniem zastępczym, pożywką dla podtrzymania wykreowanego wcześniej w świadomości mitu. Inaczej z Jerzym Skórą z dramatu Walczaka. „Słabość”, „niemożność” i „agresję” bohatera buduje tu oksymoroniczne zestawienie „pustki” i „nadmiaru”, a nie „tęsknoty” i „braku”. Nadmiar zdarzeń, znaków, projektów, które wypełniają skrajnie zsubiektywizowany świat bohatera, czyni z niego przykład zreifikowanego podmiotu. Uporczywy proces kreowania tożsamości staje się swym własnym zaprzeczeniem, działaniem na przekór i wbrew wszelkiej „wrogiej” bohaterowi „zewnętrzności”.

Obie te postaci prześladowuje zatem ontologiczna bezradność: wyróżniająca ich niezgoda na istnienie, które aktualnie się wydarza, paradoksalnie idzie w parze z obsesyjną wręcz potrzebą potwierdzania własnej egzystencji, która wydaje się bohaterom niepełna, niewartościowa, nieautentyczna. A ciasna, izolowana przestrzeń pokoju tylko pogłębia wyobcowanie, stymulując jednocześnie szereg subiektywnych wizji.

²⁰ D. Ratajczakowa: „Kartoteka”, czyli problem dzieła otwartego..., s. 78.

Pomimo różnicy kontekstów, w które wpisują się oba dramaty, stwierdzić można, że obecne w nich chwytły dramaturgii jaźni oraz powtórzenia z Różewicza splatają się z refleksją o alienacji jednostki, której świat zewnętrzny przedstawia się jako nieuporządkowany twór przestrzenno-czasowy. Ten świat nie tyle osacza bohaterów lub skazuje ich na uczestnictwo w niechcianych konfliktach, ile po prostu prowokuje stan niemal schizofrenicznego napięcia między tym, co ogarniające, a tym, co ogarniane. Przestrzeń – w sensie miejsca zdomowienia – pozostaje jedynie złudzeniem²¹. Zdarzenia i relacje z innymi wywołują reakcje alergiczne – prowokują ciągi urojeń, fizyczne wyczerpanie i programową beczynność. Tyleż w tym oznak jednostki chorobowej – naruszonej równowagi mechanizmów intro- i ekstrawersji, co tendencji do separacji, spowodowanej wykorzenieniem i pogardą wobec mankamentów zewnętrznego świata. Ten rodzaj dysonansu między jaźnią i percypowanym przez nią miejscem to sygnatura podmiotu, dla którego „bycie w świecie nie oznacza obecności w świecie, ani tożsamości z sobą samym. Jest grą współwiny, nieobecności, iluzji, dystansu wobec świata”²².

²¹ Por. A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2006, s. 200–204.

²² J. Baudrillard: *Rozmowy przed końcem*. Rozmawiał Ph. Petit. Przeł. R. Lis. Warszawa 2001, s. 45.

Beata Popczyk-Szczęsna

The closed and alienated
The subjective space
in the contemporary drama

S u m m a r y

Subjective playwright, introduced over one hundred years by August Strindberg, is still an adequate form of showing existential malady to visualize a scattered subject. The contemporary ego dramas constitute a starting point for a reflection on the subjective space of an individual entangled into the conflict between the embracing and the embraced.

The world presented in *Polowanie na karaluchy* [Hunting for cockroaches] by Janusz Głowacki and *Podróż do wnętrza pokoju* [A journey to the inside the room] by Michał Walczak causes associations with a composition of *Kartoteka* [A file] by Tadeusz Różewicz. An alienated room in which the protagonists of the works in question live, becomes a trap and, at the same time, a place of visualization of their desires and fears. In their texts, Głowacki and Walczak activate the poetics of the ego drama and dramatic situation, known from the work by Różewicz, showing, at the same time, the two generation experiences procee-

ding one after another – the political emigration and postmodern experience separation. The texts depict the main reasons of figure isolation and extirpation. Determinants defining the existence of protagonists, and constituting the source of dissonance between the ego and the place perceived by it are “relocalization” and “multiplicity that does not know unity”. As a result, in spite of context differences, both dramas create the protagonists in the state of disintegration, the source of which remain through and through the current issues, such as identity fragmentation and loss of an “ontological safety”.

Beata Popczyk-Szczęśna

Verschlossene und Entfremdete
Der subjektive Raum
im gegenwärtigen Drama

Zusammenfassung

Die subjektive Dramaturgie, die vor über hundert Jahren von August Strindberg initiiert wurde, bleibt immer noch eine richtige literarische Form zur Darstellung des größten existentiellen Übels – zur Veranschaulichung des zerstreuten Subjektes. Gegenwärtige Ich-Dramen sind ein Ausgangspunkt für Überlegungen über den subjektiven Raum des Menschen, der in den Konflikt zwischen dem Erfassenden und dem Erfassten hineingezogen ist.

Die in den Werken *Polowanie na karaluchy* [Die Schabenjagd] von Janusz Głowacki und *Podróż do wnętrza pokoju* [Eine Reise ins Zimmerinnere] von Michał Walczak geschilderte Welt kann mit der Abfassung des Werkes *Kartoteka* [Die Kartothek] von Tadeusz Różewicz assoziiert werden. Ein abgeschiedenes Zimmer, in dem die Helden der oben genannten Werken leben, wird zu einer Falle und zum Ort, an dem ihre Wünsche und Ängste visualisiert werden. Głowacki und Walczak bringen in ihren Werken die Poetik des Ich-Dramas und die aus dem Werk von Różewicz bekannte dramatische Situation auf den neuesten Stand, indem sie die zwei nacheinander folgenden Generationserlebnisse gleichzeitig zeigen – die politische Emigration und die postmoderne Erfahrungsisolation. Die beiden Texte veranschaulichen die wichtigsten Ursachen für Absonderung und Ausrottung der Figuren. Die Determinanten, die das Leben der Helden beeinflussen und zur Dissonanz zwischen dem Ich und dem von ihm wahrgenommenen Ort beitragen, sind: „die Verlagerung“ und „die, keine Einheit verstehende Vielheit“. Trotz unterschiedlicher Kontexte befinden sich die Helden der beiden Dramen in einem Desintegrationszustand, was in der Identitätsspaltung und in dem Verlust an „ontologischer Sicherheit“ zum Ausdruck kommt.

Część druga

**Przestrzeń
dramatyczna
a przestrzeń teatralna**

Marta Karasińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Pod namalowanym niebem Miasto, czyli pisanie teatru

Spędziłam w tym mieście tyle lat, całe życie. Wieczność. W ogóle go nie znam. Chodniki, ulice, drzewa. Podobno coś mnie z nim łączy? Reszta świata to mit, nie istnieje, czysta herezja. Jedyne co jest, to ten kawałek nieba namalowany na płótnie. Telewizja to kupa bzdur. Kiedy byłam mała, to czasami gwałtownie obracałam głowę. Miałam nadzieję, że ich złapię... Jak przesuwają dekoracje albo zmieniają maski. Robili to za moimi plecami. Cały świat to kilka kilometrów kwadratowych, na których statysci bez przerwy przestawiają meble. Wierzyłam w to, naprawdę w to wierzyłam¹.

Miasto — telewizja — teatr. Trzy przenikające się światy, trzy przestrzenie. I pytanie o prawdę, *ergo* o reprezentację, teatralną *mimesis*. Cytowany fragment sztuki *Autoreverse* Krzysztofa Bizia przywołuje nie tylko kluczowe motywy fabularne polskiego dramatu lat ostatnich, ale także wyprowadzone z nich w konsekwencji zasady kompozycji tekstu. I przypomina jeszcze stary topos. Już nie teatru-świata, ale teatru-miasta, poza którym nic nie istnieje. Poza którym rzeczywistość wydaje się tylko mitem, czystą herezją.

Requiem dla gospodyni Wiesława Myśliwskiego, jeden z kilku utworów wyznaczających u progu lat 90. przełom w dramaturgii polskiej — okazuje się nie tylko symbolicznym pogrzebaniem tradycyjnego systemu wartości, starego świata, wiejskiego mitu, ale także anonsuje zastępującą je cywiliza-

¹ K. Bizio: *Autoreverse*. „Dialog” 2005, nr 7–8, s. 41.

cję miasta w jej skarłałym, wynaturzonym, tandetnym wydaniu. *Requiem dla gospodyni* z wdzierającą się na scenę konsumpcyjną pseudokulturą i jej patologiami obwieszcza dominację tematu miejskiego, który na polskie sceny z niezwykłą intensywnością wprowadzi pokolenie 60. Gest dramaturgów wpisuje się w szerszą dyskusję teoretyczną z eksponowaną w nim refleksją kulturoznawczą, socjologiczną czy antropologiczną.

Problem miasta jako tekstu kultury, jako aktu komunikacji zawartego między „pisanem i czytaniem miasta”², stanowi jeden z głównych wątków współczesnej myśli humanistycznej. W kontekście uprawomocnionego już w obszarze tej dyskusji poglądu o związku miejskiej architektury i sztuki filmowej należy pytać o aktualny charakter wzajemnych, oczywistych przecieżeń od czasów antycznych, relacji miasta i teatru. Z jednej strony, dotyczących przestrzeni współczesnego miasta jako obszaru teatralizacji życia, z drugiej — manifestacyjnie dziś przez teatr eksponowanej jego obecności w architektonicznym pejzażu.

Teatr współczesny stara się być jednym z nieodłącznych elementów miejskiej przestrzeni. Nie tylko w swej oczywistej roli placówki artystycznej, nie tylko uczestnicząc w debacie na temat aktualnych problemów społecznych, ale także jako fragment konkretnie już danego miejsca. W postmodernistycznej refleksji dotyczącej kulturowej funkcji przestrzeni miejskiej kategoria miejsca zyskuje szczególną rolę. Bardziej oswojona niż zbyt abstrakcyjna i teoretyczna przestrzeń. To rozpoznawalne miejsce właśnie, z jego zabudową i ludźmi, staje się obszarem teatralizacji. Przejście od uogólniającej scenicznej przypowieści do relacji z najbliższego „tu i teraz” okazuje się znakiem rozpoznawczym wielu realizacji teatralnych kilkunastu ostatnich lat.

Wyrazem tej tendencji jest na przykład powstały po 1989 roku cykl przedstawień prezentujących portrety polskich miast — opuszczonej przez Rosjan Legnicy, Jeleniej Góry, Nowej Huty, Gdańska, „bezrobotnego” Wałbrzycha. Teatr przysposabia jako miejsce sceniczne wielkomiejskie przestrzenie nie-teatralne, czego przykładem może być pastorałka wystawiona przez Piotra Cieplaka i Teatr Montownia na warszawskim Dworcu Centralnym czy szczególnie spektakularna legnicka realizacja *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka, przygotowana w pejzażu zdewastowanego blokowiska. Idea Szybkiego Teatru Miejskiego, gdańscy bezrobotni na scenie Wybrzeża, spektakle w ulicznych, osiedlowych i postindustrialnych plenerach — teatr i miasto dokonują aktu wzajemnej aneksji. Teatr staje się miastem, miasto zmienia się w scenę.

Nie tylko teatr, ale i dramat współczesny okazuje się odwzorowaniem rozpoznanego przez teoretyków kultury posturbanizmu, z charakterystyczną

² *Pisanie miasta – czytanie miasta*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Poznań 1997.

dla niego decentralizacją, medializacją i wirtualizacją przestrzeni. Z brakiem społecznych więzi, a zatem ze szczególną nieciągłością. Obrazowane urbanistyczne *milieu* współczesnego dramatu (nie tylko przecież polskiego), z jego kontekstem architektonicznym, socjologicznym czy ekonomicznym jest jedną z dominujących w ostatnich latach tendencji teatralnych.

Doraźna problematyka miejska wiedzie nieuchronnie do scenicznego realizmu. Pretendujący do miana realistycznego interwencyjny dramat polski lat ostatnich – podobnie jak europejski – biorąc z reguły w nawias dwudziestowieczne awangardyzmy (teraz chroniące się w przestrzeni odwracającego się plecami do literatury teatru postdramatycznego), z gorliwością przywołuje na scenę nieco już zakurzone i przemeblowane wnętrza mieszczańskiego pokoju czy klitkę blokowiska. Odbijając jednak na scenie obraz ponowoczesnego miasta, staje wobec konieczności zredefiniowania programowego realizmu, kwestionowanego przez rozpoznany już przez teoretyków kultury jego tekstualny charakter. Wyłaniające z siebie przestrzeń sceniczną miasto samo okazuje się sceną. Nowa teatralna *mimesis*, teraz naśladująca miasto-tekst, prowadzi więc do ukochanej przez dekonstrukcjonistów reprezentacji reprezentacji.

Rygorystycznie realistyczna w założeniu kompozycja przestrzeni dramatu wymyka się często spod kontroli i wychyla bądź ku „przedscenicznemu” słowu, bądź przekraczając granice teatralnej sceny, staje się dłużniczką mediów elektronicznych – telewizji, wideo, komputera. Świat przedstawiony dramatu, także więc przestrzeń sceniczną, oscyluje w konsekwencji na granicy materialne/tekstualne, realne/wirtualne. Ubezważniony bohater współczesnego dramatu wrzucony na scenę teatru miasta, okazuje się ledwie aktorem w przydzielonej mu roli. Teraz miejsce Wielkiego Reżysera zajmuje system uwarunkowań społecznych, a więc przede wszystkim czynniki ekonomiczne, przemoc i wirtualizacja życia, jaką niesie z sobą urbanistyczny, wynaturzony kulturowy pejzaż. Scena miasta, podobnie jak scena teatralna, staje się miejscem konfrontacji – stekstualizowanej przestrzeni i ogarniętego przez nią człowieka.

Zwykły człowiek. Ten anonimowy bohater jest bardzo wiekowy. We wszystkich wiekach pojawia się przed tekstem. Nie oczekuje reprezentacji³.

Cytowaną wypowiedź Michela de Certeau, dotyczącą podmiotowego doświadczenia miasta, można potraktować również jako celne rozpoznanie roli, w jakiej odnajdują się *dramatis personae* dramatu ostatnich lat.

³ M. de Certeau: *The Practice of Everyday Life*. Transl. S. Rendall. Berkeley – London 1988, s. V. Cyt. za: E. Rewers: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 13.

Ubezwłasnowolnienie postaci scenicznej w stekstualizowanej dekoracji miasta w ostateczności prowadzi do zdeindywidualizowania bohatera, pozbawienia go twarzy, nazwiska i ogranicza niekiedy wyłącznie do roli głosu wyrzucającego z siebie nieskładne fragmenty, niekiedy zasłyszanych wcześniej, zdań. Pęknięcie bohatera rozdzielonego teraz na *logos* i niepodległą mu *somę* to manifestacja odrzuconej reprezentacji, o której mówi Cerateau. Przestrzeń sceniczna niekiedy staje się logo- i fonosferą. Przykładem takiego radykalnego przenicowania poetyki realistycznej jest *Trylogia z Prateru* René Pollescha⁴. W następujących po sobie częściach (*Miasto jako zdołbycz*, *Wytwarzanie domu*, *Ludzie w pieprzonych hotelach*, *Seks*) śladem satelitarnych zdjęć autor prowadzi widza kolejno od ogólnego **pejzażu miasta**, przez **dom** po **klatkę pokoju**, w wielu współczesnych dramatach zamykającego w swym wnętrzu człowieka, telewizor i komputer. Teraz odmykają one od wewnątrz realistyczną przestrzeń zatrzęsniętego z pozoru teatralnego pudełka, znów wybiegającą ku otwartemu miastu. Mieszczkańska przestrzeń Pollescha zostaje zdekonstruowana głównie poprzez zabieg „odrzuconej reprezentacji”. Bohaterów zastąpią głosy, miejsce danej na poziomie dyspozycji wykonawczych scenicznej przestrzeni zajmie wykreowany potokiem nieskładnej *logorei* urbanistyczny chaos budynków, firm, komputerowych sieci, wielkomiejskiego gwaru. Wywiedziony z przestrzeni publicznych, z często cytowanych, autentycznych dyskursów — debat politycznych, rozpraw ekonomicznych, sporów feministek, artykułów prasowych. Chaos dialogów staje się chaosem projektowanych przez nie przedstawień — nieskładnym ciągiem obrazów pojawiających się tylko na poziomie słowa. Ponowoczesne miasto Pollescha posiada wyłącznie charakter tekstualny. Wykreowane z tekstu, warunkującego jego byt jako tworu kultury, stanie się zakładnikiem głosu.

Trylogia Pollescha stanowi egzemplifikację charakterystycznych dla współczesnego „miejskiego” dramatu modeli przestrzennych. Z jednej strony, obrazujących miasto, dom i mieszkalne wnętrza. Z drugiej — zastępujących realistyczną dekorację „wyglądami” abstrahowanymi z niepołączonych w całość wypowiedzi postaci bądź rozsadzających klatkę sceny rzeczywistością medialnego i wirtualnego *cybercity*. Zaprojektowana na głosy trylogia Pollescha ilustruje typowy dla znacznej części powstających ostatnio tekstów dramatycznych (także polskich) rozwód słowa i ciała. Wiele z nich — podobnie jak trylogia Pollescha — rezygnuje z elementu wizualizacji świata przedstawionego, skupiając się na brzmieniowym fundamencie konstrukcji przestrzennych. Wyrastająca z odcieleśnionych głosów urbanistyczna fonosfera, niosąca ze sobą ruch, sygnująca tempo życia, kreująca wielkomiejski pejzaż staje się kolejnym istotnym elementem refleksji teoretyków kultury miasta.

⁴ R. Pollesch: *Trylogia z Prateru*. Przeł. K. Zajas. Kraków 2005.

W teatrze owo rozdarcie ciała i słowa, obrazu i dźwięku to mord na *mimesis*, na scenicznej reprezentacji. Zadekretowana przez postmodernistów emancypacja *logosu*, ostateczna utrata wiary w reprezentację możliwą, stawia skazany na *mimesis* teatr (najczęściej, co charakterystyczne, pomijany przez postmodernistów przedmiot refleksji) w nie lada tarapatkach. Pozostająca w zgodzie z modą likwidacja reprezentacji, to ucieczka od namacalności ciała, od ogarniającej go przestrzeni bądź ku omnipotencji słowa (pisma), bądź ku wirtualnym światom. Współczesny dramat wpisany w rozziew ciała (teraz — jak choćby w dramacie brutalistów — domeny natury) i słowa (teraz elementu miejskiej kultury), skazany przecież na nieuchronną sensualność danego *ad oculos* scenicznego świata, musi na nowo pogodzić w sobie ogień i wodę.

Jednym z debiutujących w ostatnich latach polskich dramaturgów, dla których przestrzeń okazuje się fundamentalnym, obnażonym elementem kompozycyjnym, jest Michał Walczak. Podobnie jak Pollesch, eksponujący przede wszystkim tekstualny, nierealny charakter pokazywanego na scenie miasta. Pejzaż prowincjonalnej miejscowości wyrasta z porwanych dialogów. Wyłaniająca się ze strzępów rozmów topografia miasteczka, nanizana jedynie na wstążkę rzeki, składa się z nieprzystających obrazów — plaży, mostu, odcinka ulicy, kilku mieszkań, knajpy, kościoła, fryzjerni. Mieszcząca się w postmodernistycznej poetyce fragmentu *Rzeka* Walczaka zawiera w sobie, podobnie jak dramaturgia Lidii Amejki, metajęzykowy, włożony nie bez kozery w usta poety, komentarz:

Dwudziesty tomik właśnie wydaję. Jubileuszowy. I już następny szykuję, powiem ci w sekrecie. Będzie miał tytuł „Rzeka”. Widzisz, to jest niezmiernie inspirujące, chyba się zgodzisz, począwszy od samej strony semantycznej. Czy nie mamy tu do czynienia ze swoistym punktem nieciągłości językowej?⁵

Topografia nieciągłego, jak na epokę ponowoczesną przystało, miasta staje się topografią tekstu. Funkcję porządkowania akcji pełni płynąca przez nie rzeka. Liniowy układ zdarzeń jest jednak ledwie potencjalny. Zatrzymany w sztuce rzeczny nurt powoduje rozpad fabuły na nieprzylegające, istniejące w beczasie, pozwalające się dowolnie tasować epizody. Dopiero w zakończeniu dramatu akcja ruszy wraz z ruszającą w korycie wodą.

WIERZBA I co będzie dalej?

IZYDOR Nic. Prałat naturalnie umrze. Bocian zostanie z Letką. Burmistrzem w następnych wyborach zostanie ślepy fryzjer⁶.

⁵ M. Walczak: *Rzeka*. „Dialog” 2003, nr 6, s. 11.

⁶ Ibidem, s. 19.

Inne miasto Walczaka, niekiedy antropomorfizowane, ze zbolętymi kośćmi – ukrytymi pod ziemią górniczymi wyrobiskami, będzie tym razem porządkowane już koncentrycznie wokół zamkniętej kopalni. To ona, choć wymarła, okaże się punktem orientacyjnym teatralnego świata. Kopalnia ta jednak, sama pełna uskoków i pustych korytarzy, stanie się jednocześnie tekstualnym kląnczem. Skupiającym poetyckie dialogi Pieska i Walka-miasta, przekomarzania się Karola i Królowej z powyłamywanymi nogami, opowieści Adzia łączące w sobie epicką narrację i sceniczny dialog. Znów alinea, zatimizowana fabuła, pokruszona jak życie bezrobotnych bohaterów na fragmenty, zaprzeczy ciągłości zdarzeń, logice przyczyn i skutków, jednorodności literackiej poetyki, unieruchomi w kadrze czas zatrzymanego w biegu miasta.

ADZIO Moje miasto nie jest zwyczajnym miastem. Trzeba umieć chodzić po moim mieście, gdyż nie jest to łatwe, gdyż potem, jak zamknęli kopalnię, pojawiło się mnóstwo dziur w ziemi jak normalna wysypka, nie wiadomo skąd i jak, więc ludzie praktycznie przestali wychodzić, żeby nie wpaść do dziur⁷.

W *Kopalni*, podobnie jak w *Rzece*, Walczak eksponuje związek przestrzeni i czasu. Zdekomponowanej, sfragmentaryzowanej przestrzeni i znieruchomiałego czasu. W obu, bez mała całkowicie odartych z didaskaliów, tekstach wyłaniających się z dialogów postaci ledwie jako byt językowy, pozwalający się wyabstrahować z błahych rozmów bohaterów. Dramaty Walczaka, choć pozornie wpisane w gorący temat miejski (w przypadku *Kopalni* inspirowany przecież sytuacją społeczną w Wałbrzychu), uciekają od proklamowanego przez twórców współczesnego dramatu polskiego realizmu. Judasz – jeden z bohaterów Walczaka – nazwie realizm teatralny marnotrawstwem przestrzeni. Autor zamienia opis na strukturę. Posługując się topografią miasta jak głęboką gramatyką tekstu, zrównuje urbanistyczny pejzaż z literacką poetyką. Raz poddaną układowi linearnemu, choć chwilowo znieruchomiałemu, to jednak gwarantującemu jednokierunkowy bieg czasu i wyprowadzonych zeń sekwencji zdarzeń. Raz zamkniętą w formie okręgu, udaremniającej rozwój podziurawionej fabuły, skazującej bezrobotnych bohaterów na wieczną beznadzieję. Dwa miasta, dwa teksty – otwarty i zamknięty.

Rzeka i *Kopalnia*, pozostając we władzy *logosu*, stają się swoiście aprzestrzenne. Rozpisane na głosy teksty, podobnie jak wiele powstających ostatnio dramatów, wydają się dominium słowa i abstrakcyjnej geometrii, nie zaś danej naocznie sceny. Za Rolandem Barthes'em można powiedzieć, iż wę-

⁷ M. Walczak: *Kopalnia*. „Dialog” 2004, nr 8, s. 32.

drówka po miastach Walczaka to „nakładanie na typografię pism wielu twarzy”. Miasto – podług Barthes’a – musi mieć kilka punktów orientacyjnych (dworzec, ratusz, katedra), które organizują, ukierunkowują przestrzeń. W miastach Walczaka takimi punktami organizującymi i jednocześnie poprzez swoje znieruchomienie dezorganizującymi system, są rzeka i kopalnia. Znajomość miasta-systemu zwykle „zapewnia plan, przewodnik, książka telefoniczna, jednym słowem kultura drukowana, a nie działanie wyrażające się gestami”⁸. Miasto Barthes’a, podobnie jak Walczaka, okazuje się zatem domeną pisma/głosu, a nie ciała. Dokonany w przestrzeni teatralnej, wskazywany już wyżej, rozwód między *vox* i *gestus* niesie ze sobą rozbrat *logosu* i materialnie zdefiniowanej przestrzeni sceny. Powoduje odwrót dramatu od teatru i przenosi go w obszary zamkniętej w słowie literatury. Zrównuje spektakl i dyskurs. Takim manifestacyjnym, programowym unicestwieniem scenicznej przestrzeni okaże się choćby opatrzona znaczącym tytułem *Powierzchnia* Szymona Wróblewskiego – już wyłącznie szum informacyjny niesiony przez oderwane wyimki pokaleczonych wypowiedzi pozbawionych indywidualności postaci. Rozrywająca więc między *signifiant* i *signifié*. Likwidująca teatralną reprezentację.

Metajęzykowym bytem w sztuce *Dwadrzewko*⁹ naznaczy swe dwa miasta Lidia Amejko. Pierwsze, zakomponowany koncentrycznie „zapis powolnego ruchu myśli”, z którego środka wypływają rzeki w cztery strony świata. Drugie – chaotyczne, anonimowe, pozbawione centrum, spod którego złuszczonej farby wyglądają szyny tramwajowe i marmurowe krawężniki miasta pierwszego. Podobnie jak miasta-teksty Walczaka, mają one charakter struktury, gramatyki generującej raz tekst zamknięty, raz otwarty tekst-klącze.

Porządek kompozycyjny dramatu może określić nie tylko całościowy plan miasta, ale także pełniący funkcję dominanty fragment jego zabudowy. Akcja *Weź, przestań* Jana Klaty rozgrywa się w podziemnym warszawskim przejściu. Znowu zderzającym ze sobą przypadkowo łączone głosy przechodniów. Biegący pod ulicą tunel wycina fragment podsłuchanej miejskiej dźwiękosfery, mieszając ze sobą strzępy rozmów rezydujących tam handlarzy i przypadkowych przechodniów.

Jednak to dom, najlepiej wielkomiejski blok (niekiedy podobnie jak w sztuce Bizia nakryty sztucznym, malowanym niebem), pełni szczególnie udatnie rolę struktury generującej nieciągły tekst dramatyczny, zestawiony chaotycznie z nieprzystających do siebie biografii i problemów wyizolowanych w „jamach z betonu” ludzi. Modelowym przykładem tak „składanego” tekstu staje się *Noc arabska* Rolanda Schimmelpfenniga. Fabuła dramatu podporządkowana losowemu ruchowi jeżdżącej w górę i w dół windy,

⁸ R. Barthes: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Warszawa 1999, s. 86.

⁹ L. Amejko: *Dwadrzewko*. „Dialog” 1996, nr 5–6.

zamyka w sobie „zbierane” z kolejnych pięter obrazki z życia lokatorów wieżowca. Przypadkowo poszeregowane zdarzenia są jednym z wielu możliwych wariantów przebiegu fabuły, osadzonej już w rygorystycznie wyznaczonej strukturze przestrzennej budynku. Tak jak linia rzeki czy kopalnia, jednocześnie zaprzeczone centrum i skryte pod nią kłacze, tak i struktura wielkomiejskiego gmachu staje się matrycą zdolną generować nieskończoną liczbę zatowizowanych fabuł, składanych z chaotycznie zderzanych ze sobą epizodów. Takim spletem niepowiązanych w całość historii lokatorów bloku okazała się także *Pasożyty* Mariusa von Mayenburga.

Gra między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne, zderzenie gładkiej morfologii wieżowca z jego ukrytą w środku skłębioną anatomią stanie się zasadą kompozycyjną *Dziesięciu pięter* Cezarego Harasimowicza. Lot skaczącego z X piętra samobójcy i sceny z życia mieszkańców bloku znów połączą w sobie dwa typy opowieści — linearnej, dosłownie zamkniętej między początkiem i końcem, i otwartej, chaotycznej, dającej się prowadzić w nieskończoność w dowolnie wybranym układzie sekwencji. Dirk Dobbrow w *Lego-landzie* w podobny sposób jak Harasimowicz pokazuje wnętrze/zewnętrzne mrówkowca, w którego klatkach toczą się indywidualne ludzkie dramaty i na którego dachu kiwają się gotowi do skoku młodzi samobójcy.

W *Piaskownicy* z pejzażu blokowiska wyjmie Walczak zamykający bohaterów kwadrat. Bawiący się w piasku Miłka i Protazek, jednocześnie dorośli i dzieci, rozsadzają ograniczającą ich klatkę przeniesionymi z telewizji gramy. Piaskownica stanie się sceną, na której bohaterowie wystąpią w swych dziecięco-dorosłych rolach. *Podróż do wnętrza pokoju* to znów zmaganie Walczaka z otwarciem/zamknięciem przestrzeni. Tytułowy pokój, jak wstęga Möbiusa, łączy w sobie mieszkalną klatkę i świat zewnętrzny. Walczak proponuje inne niż Różewicz w *Kartotece* otwarcie pokoju. To nie świat przychodzi do bohatera — to on sam jest jednocześnie tu i tam. Świat zewnętrzny i wewnętrzny na koniec mają zamienić się rolami.

SKÓRA Teraz, teraz zaczniemy podbój. Na ruinach zewnątrz zbudujemy gigantyczne wnętrze. I pokój będzie wszędzie. Och, widzę, widzę... pokój mój wielki.

SKÓRA Zbudujemy wszystko od nowa! Od nowa. Miasto odbudujemy, Warszawę odbudujemy, z metrem i nocami. Ale odbudujemy po wewnętrznemu. Wewnętrznemu...¹⁰

Podobny rodzaj transpozycji wnętrze/zewnętrzne, przekształcającej mieszkanie w fasadę domu wykończoną dachem, odnajdziemy w ekspresjoni-

¹⁰ M. Walczak: *Podróż do wnętrza pokoju*. W: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. Sułek. Kraków 2003, s. 440.

stycznej scenografii Ludwika Sieverta do Brechtowskich *Werbli w nocy*. Skądinąd za odwołanie do poetyki ekspresjonistycznego gatunku *Ich-Drama* można uznać także rozbitcie głównego bohatera na dwie postaci – Skórę i towarzyszącego mu Judasza. Zamknięty/otwarty pokój Walczaka znów pozostaje w zgodzie z niektórymi tendencjami architektury najnowszej łączącej w jednej bryle budynku wnętrze z przechodzącym weń płynnie zewnętrzem, niekiedy wprost wykorzystującej koncept wstęgi Möbiusa. Szczególnie znaną egzemplifikacją takiej architektury jest *Dream House* Bena van Berkela z 1996 roku.

Otwieranie klatki mieszczańskiego wnętrza to jeden z częściej stosowanych ostatnio dramatopisarskich chwytów. Dokonuje się głównie poprzez pomieszczenie planu realistycznego z przestrzenią telewizyjną czy kreacją komputerową. Owa charakterystyczna dla ponowoczesnego miasta medializacja i wirtualizacja przestrzeni dopuszcza się gwałtu na skądinąd realistycznym z założenia dramacie współczesnym. Wirtualne miasto, odrzucające reprezentację, to nie lada wyzwanie dla hołdującego programowo kategorii *mimesis* interwencyjnego, zaangażowanego dramatu. Kultura miasta wyraźająca z pomieszczenia realizmu i wirtualności, nade wszystko rozwijająca się w cieniu świadomości mieszkającej oba porządki telewizji, pozostaje we władaniu ekranu. Nie tylko Stendhalowskiego zwierciadła odbijającego rzeczywistość, ale nade wszystko wielkiego mistyfikatora i kreatora niby-rzeczywistości. Ekran to jeden z podstawowych rekwizytów powstającego w ostatnich latach dramatu. Nie tylko element wyposażenia mieszczańskiego domu, ale nade wszystko stwórca światów przenikających zamkniętą dotąd przestrzeń przeniesioną na scenę klatki pokoju. Otwieranie przestrzeni dokonuje się nie tylko poprzez wprowadzanie w obręb dramatu autonomicznego intertekstu telewizyjnego (np. serialu), znajdującego však swe początki w eksperymentach Wielkiej Reformy. Wykorzystanie telewizji, wideo, telefonu czy rzeczywistości komputerowej to propozycja nowego rodzaju kompozycji przestrzennej, łączącej scenę z elektroniczną pozasceną. Jej konsekwencją jest nie tylko mieszanie porządków czasowych – linearnego (rzeczywistość sceny) z nieciągłym, retardacyjnym czy powtarzalnym (rzeczywistość medialna, której zapowiedzią jest *Ostatnia taśma*), ale także nowy rodzaj dialogu teatralnego nawiązywanego przez znajdujących się w „realu” bohaterów i postaci z medialnego *quasi*-świata, sprowadzonych niekiedy – choćby w *Czacie* Krzysztofa Rudowskiego – ledwie do komputerowych nicków. Rzeczywistość ekranu – jak w życiu – stymuluje losy bohaterów. Wirtualne zmienia się w realne, tekstowe w fizyczne, w skrajnym stopniu, na przykład w sztukach Igora Bauersimy, prowadząc do śmierci, gdy zawarte przez Internet znajomości skończą się aktem kanibalizmu czy samobójstwem. Dramat staje się sceną walki wyznaczających cywilizację miasta, pomieszanych ze sobą iluzji i deziluzji. Sceną niekiedy wprost (jak

w *Witamy w roku 2002* Władysława Zawistowskiego) ukazującą na przykład manipulacyjny charakter wojennego, telewizyjnego reportażu. Rzeczywiste stapia się z fingowanym, podobnie jak słynne wojenne fotografie-montaże z Iraku redakcji Reutersa.

Teatr, zasadzający się zawsze na połączeniu realności i udania, wyrastający z ambiwalencji dotykalnej rzeczywistości i gry, dla których niezbywalnym umocowaniem jest fenomen dwoistego bytu przestrzeni scenicznej – okazuje się szczególnie powołany do obnażenia dominacji ponowoczesnej kultury *simulacrum*. Zawłaszczając to, co realne. Gloryfikując kopię.

Postmodernistyczny rozbrat ciała i słowa musiał odnaleźć swój obraz także w dramacie i teatrze lat ostatnich. Ciało „mięsne”, rozebrane do naga, skazane często na fizyczne cierpienie, sprowadzone do jakości przedkulturowej zderza się z wyimaginowaną przestrzenią znakowego *simulacrum*. Mariaż nie przystających do tekstowego świata fizykalnych *signifié* i odartych z przedmiotu wirtualnych *signifiant*. W ostateczności ciało unicestwione – bohater bez imienia, wyglądu, biografii. Postać zredukowana do głosu, medium przepływającego, niepodległego wobec człowieka słowa. Człowiek staje się tekstem, podobnie jak wylaniające go z siebie tekstualne miasto.

Dominacja tematu miejskiego i przestrzeni miasta wydaje się jednym z konstytutywnych elementów kompozycyjnych współczesnego dramatu. Niekiedy posługującego się po prostu realistycznie odwzorowanym wnętrzem, pozostającym w niniejszym tekście poza zakresem zainteresowań, kiedy indziej dokonującego intertekstualnej transpozycji. Przekładającej strukturę architektoniczną na strukturę literacką. Miejskiej topografii na poetykę. Dokonującej intermedialnej translacji języka telewizji i sceny. W dramatach tych miasto-tekst staje się dramatyczno-teatralną teksturą. Wspólną zasadą. W grupie będących przedmiotem mojej refleksji „dramatów miejskich” odnajdujemy generalnie trzy typy, niekiedy występujących łącznie, projekcji przestrzennych:

- pejzażu architektonicznego,
- awizualnej sceny głosów,
- przestrzeni medialnej czy wirtualnej.

Wszystkie trzy pozostające w nierozdzielnej koegzystencji konstrukty, stanowiące wątki przewodnie poświęconego miastu postmodernistycznego dyskursu, stawiają teatr wobec konieczności, ale i szansy, rozpoznania na nowo fundamentalnego – zarówno dla praktyki scenicznej, jak i teorii – problemu przestrzeni. Nie tylko przywoływanej w fenomenologicznej dystynkcji jako unaocznione wyglądy i choć zamknięte w słowie, to jednak ujawnione światy przedstawione, ale także traktowanej jako kolejny wariant dramatycznej struktury. Ukrytej, w znaczeniu nadanym jej przez Umber-

ta Eco. Sprowadzonej do abstraktu matrycy generującej tekst. Rewaloryzującej pojęcie sceny zamkniętej. Zjawisko symultaniczności. Pojęcie realizmu.

Nieciągła, jak miasto Cortáзара, aleatoryczna przestrzeń dramatu niekiedy staje się *de facto* odmaterializowaną fonosferą zderzanych głosów. Muzyczną przestrzenią toponomiczną. Projektowana przez komputer, telewizor, wideo godzi z kolei przestrzeń sceny ze światem elektronicznego obrazu. Linearność z powtarzalnością i nieciągłością. Proponuje nowy rodzaj fabularnej szkatułkowości. Choć motywowana realistycznie, godzi w istotę hołubionej *mimesis*. Wierna, dopuszcza się zdrady.

Marta Karasińska

Under the painted sky The city, i.e. writing the theatre

Summary

The Polish theatre and drama after 1989, in view of its temporary and interventional purpose, has strongly joined the local environment, both in its social and spacious dimension. The consequences of this phenomenon are theatrisation of the city space (blocks of flats, supermarkets, stations) on the one hand and introduction of city topography (street, block, underground) on the other. Their existence is manifested not only on the level of plot, but also on the floor of a deep matrix generating the poetics of the text hidden under it. The phenomenon of urban space textuality discussed by the theoreticians of the city allows for making a thesis consisting in an attempt of recent drama to translate intertextually the city-text into the literary one, a special privilege given to the three spacious forms, i.e. an architectonic landscape, a visual stage of voices and a media or virtual space.

Marta Karasińska

Unter geschildertem Himmel Die Stadt oder die Erschaffung des Theaters

Zusammenfassung

Da das Theater und das Drama in Polen nach 1989 eine spezifische, Interventionsrolle gespielt haben, waren sie besonders eng mit Stadtmilieu sowohl in seinem sozialen, wie auch räumlichen Ausmaß verbunden. In Folge dessen beobachtet man einerseits die Theatralisierung des Stadtraumes (Betonplattensiedlungen, Supermarkts, Bahnhöfe) und andererseits die Einführung der Stadtopografie in den dramatischen Text (Straße,

Hochhaus, unterirdischer Gang). Diese Topografie kommt nicht nur in der Handlungsschicht, sondern auch in der Poetik zum Ausdruck. Die Stadttheoretiker diskutieren über die Textualität des Verstädterungsraumes und stellen eine These auf, dass die in den letzten Jahren entstehenden Theaterstücke versuchten, den Stadt-Text in den literarischen Text zu übersetzen, wobei die folgenden Raumformationen besonders bevorzugt werden: die architektonische Landschaft, die nicht visuelle Stimmenbühne, der Massenmedienraum oder der virtuelle Raum.

Piotr Dobrowolski

Uniwersytet im. A. Mickiewicza
Poznań

Przekupnie w świątyni Przestrzeń handlu i wymiany ukazana na teatralnej scenie

Pierwszym tekstem zainscenizowanym z inicjatywy Towarzystwa Teatralnego¹, z definicji dążącego do ożywienia „ducha czasów” w polskim teatrze najnowszym, była sztuka Marka Ravenhilla *Shopping and fucking*². Dramat ten, będący początkiem teatralnej działalności Towarzystwa, został wybrany nie bez przyczyny. Z jednej strony, przybliżał polskiemu odbiorcy święcącą wówczas tryumfy w Europie Zachodniej dramaturgię tzw. brutalistów³, z drugiej — wpisywał się swoją tematyką, choć pośrednio, w rodzime realia życia codziennego, nawiązując do wielu nowych jego uwarunkowań. Jednocześnie polska prapremiera sztuki Ravenhilla jawi się dzisiaj jako znak rozpoczęcia szeregu przemian, mających wpływ na rodzimą scenę. Niektóre z nich zainicjowała ona sama, poprzez zmianę poetyki tekstu przezna-

¹ Towarzystwo Teatralne powstało z inicjatywy Pawła Łysaka i Pawła Wodzińskiego przy Teatrze Rozmaitości w Warszawie w 1998 roku; po upływie roku i trzech premierach, które odbyły się w ramach jego działalności, dzięki zaangażowaniu warszawskich radnych, Towarzystwo przeniosło swoją działalność do Poznania, gdzie Łysak z Wodzińskim objęli dyрекcję Teatru Polskiego.

² M. Ravenhill: *Shopping and fucking*. Reż. P. Łysak, scenografia P. Wodziński. [Teatr Rozmaitości w Warszawie. Prapremiera polska 16.04.1999].

³ „Brutaliści” to określenie specyficzne dla polskiej recepcji pewnego typu dramaturgii współczesnej. Oryginalny zwrot na jej określenie więcej mówi o bezpośredniości niż brutalności jej przekazu. Aleks Sierz wprowadził i utwierdził termin *In-Yer-Face Theatre* (teatr „prosto w twarz”), umieszczając go w tytule swojej książki o brytyjskiej dramaturgii najnowszej (A. Sierz: *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London 2001).

czonego dla teatru, a po części także przez specyficzne „wyostrzenie” sposobu teatralnego obrazowania. Była jednak równocześnie znakiem pewnej naturalnej ewolucji pozateatralnej, przejawiającej się w zewnętrznych przemianach o charakterze ekonomicznym, obecnych już od jakiegoś czasu w świadomości społecznej. Inscenizację tekstu Ravenhilla można uznać za symptomatyczną dla przemian prowadzących ku płynnej nowoczesności⁴. W jej praktyce życiowej ważna jest przyjemność, ale zawsze w powiązaniu z kosztami, których poniesienia wymaga. Trzeba pamiętać o tym, że *Shopping and fucking* to sztuka, która mówi również o kupowaniu. W tekst wplecione zostały pojedyncze wypowiedzi dwójki jej bohaterów, Briana i Marka, które stanowią świetny komentarz do tematu *Przekupni w świątyni teatru*.

BRIAN [...] pierwsze słowa Biblii brzmią... najpierw pieniądź. Najpierw pieniądź.

(*Pauza*)

[...] w tym stwierdzeniu jesteśmy najbliżej sensu. Cywilizacja to pieniądź. Pieniądź to cywilizacja. A cywilizacja — jak do niej doszliśmy? Poprzez wojny, zmagania, zabijanie lub bycie zabijanym. A z pieniędzmi tak samo, rozumiecie? Ich zdobywanie jest okrutne, ciężkie, ale cywilizacja to posiadanie. Tak więc jesteśmy cywilizowani. Powiedzcie to. Powiedzmy to razem. Pieniądź to...

(*Pauza*)

MÓWCIE. Pieniądź to...⁵

Niemal sto lat przed wspomnianą inscenizacją brytyjskiego dramatu na deskach teatru krakowskiego Konrad, postać wskrzeszona przez Stanisława Wyspiańskiego, przemówić mógł słynnymi słowami: „teatr, świątynia sztuki — o Duszo przybywaj”⁶. Wtedy, jak i przez wiele lat później, w czasach, kiedy Polacy kolejno tracili bądź ograniczano ich wolność, słowa nawiązywały do postulatu powołania „narodowej sceny”. Odżywający na początku wieku polski duch romantyczny kazał Wyspiańskiemu podjąć dyskusję o roli sztuki w kształtowaniu zbiorowej świadomości. W jego wydaniu, w potrzebie tamtej chwili, miała to być konieczność odrodzenia wspólnoty narodowej. Jednak w rozważaniach dotyczących świątyni teatru kluczowe znaczenie będzie miało pojęcie wspólnoty, dookreślone przez metaforę „zapału duszy i ognia, palącego się w łonie”; ognia, który rozpałał

⁴ Termin pochodzi z tytułu pracy Z. Baumana: *Płynna nowoczesność*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2006.

⁵ M. Ravenhill: *Shopping and fucking (Kupowanie i jebanie)*. Przeł. P. Łysak, P. Woździński. Warszawa 1999, s. 152.

⁶ S. Wyspiański: *Wyzwolenie*. Oprac. A. Łempicka. Wrocław 1970, akt I: KONRAD „Strójcie mi, strójcie narodową scenę, / niechajże ujrzę, jak dusza wam płonie; / niechaj zobaczę dziś bogactwo całe / i ogień rzucę ten, co pali w łonie”.

się w widzach, jednocząc ich. Wyspiański chciał nauczać, chciał budzić uspio-nego ducha i cucić patriotyzm. Chciał, by teatr stał się miejscem narodowe-go odrodzenia, soczewką „tego, co komu w duszy gra”, skupiającą pragnie-nia widzów świadomych potrzeby chwili i tak ich jednoczącego, źródłem wspól-odczuwania. Taki wymarzony teatr zdolny byłby powołać idealną wspólnotę, której obrazowym symbolem jest Kościół. Dzięki domniemaniu jej istnienia postać sceniczna, której jedynym bodaj orężem jest słowo, mo-gła powierzyć słuchającym jej widzom rolę dusz oddanych sprawie⁷ wolno-ści: tej rozumianej wprost, sprowadzanej do pojęcia suwerenności narodo-wej. Jednak wolność może występować tu także jako bardziej ogólne poję-cie wolności w odniesieniu do sztuki; „sprawa wolności” dotyczyć będzie wówczas niezależności sztuki od czynników zewnętrznych. Teatr, postrze-gany powszechnie jako świątynia, mógł stać się opoką pełni artystycznego wyrazu i suwerenności, a równocześnie służyć za inspirację, budzącą świa-domość narodową.

Autor *Wyzwolenia* sakralizował sztukę teatru, a dzięki temu również prze-strzeń, którą teatr dysponował albo brał w posiadanie. W przestrzeni tej powoływany jest do istnienia akt teatralnego przedstawienia wraz z prze-istoczeniem aktora w postać i zniesieniem dominacji rzeczywistości zewnętrznej na korzyść teatralnej fikcji. Dla upowszechnienia tej wizji nie bez znacze-nia jest fakt wejścia słownego zestawienia teatru i świątyni do powszechnego słownika, w którym dzisiaj zajmują one stałe miejsce. Wydaje się, że w polskich realiach Wyspiański ponosi za to główną odpowiedzialność, cho-ciaż odwieczne związki teatru z ogólnie pojmowaną sferą kultu są oczywi-ste. W XX wieku przybrały one nowy wyraz; w tym kierunku zwracały się reformy podejmowane przez wielu odnowicieli sztuki teatralnej. Wskazać można na związki promowanych przez nich idei wspólnotowych w zespo-łach teatralnych z pewnymi formami rytuału⁸, a także na nadawanie niektórym zjawiskom, np. scenicznemu przeistoczeniu, charakteru mistycznego. Również słowa Konrada z *Wyzwolenia*, które stały się inspiracją tytułu ni-niejszego artykułu, mogą wynikać z podobnych przyczyn i związków. Jak wszelkie inne reformy ubiegłego przełomu wieków, również przypadek Wy-spiańskiego może być bowiem próbą sprzeciwu wobec dominującego przed stuleciem teatru bulwarowego. Jak powszechnie wiadomo, sprzeciw jest pierwszym krokiem ku reformie albo nawet ku rewolucji. Nowatorstwo w sztuce często wynika z bezkompromisowego podejścia jej twórców do za-

⁷ Ibidem, akt II: KONRAD „Pójdą, gdziekolwiek je powiodę, i będą ze mną razem, za moim walczący Słowem, którego używać będą wszędy. MASKA 6 Będzie to gromada jakaś czy gmina? KONRAD Będzie to: KOŚCIOŁ WOJUJĄCY”.

⁸ Przykłady, które można przywołać w tym miejscu, znowu są dość oczywiste: Teatr Reduta Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego oraz jego dziedzictwo.

stanej rzeczywistości. Teatr bulwarowy nieraz uznawany był za negatywne odniesienie dla pojawiających się w historii reformatorów. Kojarzony przede wszystkim z instytucją komercyjną, znany jest jako:

teatr wystawiający repertuar, który daje pewność zysku ekonomicznego [...] chętnie oglądany [...] przez publiczność poszukującą (często za niewielką cenę) potwierdzenia uznawanych przez siebie wartości i bliskich sobie gustów estetycznych⁹.

Diagnoza ta, pochodząca ze *Słownika terminów teatralnych* Patrice'a Pavis'a, w dalszej części zwraca uwagę na ekonomiczne uwikłania teatru mieszczańskiego. Wskazuje przy tym, że w sztukach bulwarowych pojawiała się swoista katartyczna prowokacja każąca widzowi przez chwilę wierzyć, „że w życiu istotna jest nie tyle śmierć, co utrata dóbr materialnych i pewności o przyszłość”¹⁰. To oczywiste, że dla obdarzonych „czuciem” artystów neoromantycznych taki rodzaj teatru był nie do przyjęcia. Wielu z nich chciało, jak Wyspiański, widzieć w teatrze świątynię, a nie miejsce handlu.

Dzisiaj, patrząc z perspektywy stulecia na propozycje autora *Wyzwolenia* zawarte w tym i innych jego dramatach, szczególnie interesująca wydaje się możliwość związania jego przesłanek dla sakralizacji teatralnej przestrzeni z, powszechnym w każdych czasach, dążeniem do bogacenia się. Można łączyć te dwa aspekty życia, ponieważ pragnienia ekonomiczne utwierdzają podstawy nowego rozumienia pojęcia „wspólnoty odczuwania” całej widowni. Propozycję Wyspiańskiego, dotyczącą uświęcenia teatru, zinterpretować można jako antytezę, inspirowaną przez — powołującą ją do istnienia na zasadzie sprzeciwu — tezę praktyki życiowej. Jeżeli połączymy te dwa, pozornie przeciwstawne, bieguny w jedno, będziemy mogli mówić o syntezie. Ze zjednoczenia tezy (świątyni) i antytezy (dynamicznej ekonomii) powstanie obraz wyimaginowanej wspólnoty, jednoczonej dążeniami, perspektywami postrzegania rzeczywistości i wspólną motywacją, skupionymi wokół pragmatyki działań i zysków, płynących z ich efektów. Obraz nowej świątyni pojawić się może w przestrzeni teatralnej sceny.

BRIAN Nasi telewidzowie muszą wierzyć, że to, co im oferujemy, jest wyjątkowe.

Za odpowiednią sumę życie jest łatwiejsze, bogatsze, pełniejsze. I ty też musisz w to uwierzyć.

Myślisz, że to potrafisz?¹¹

⁹ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świąntek. Wrocław 2002, s. 529.

¹⁰ Ibidem, s. 529–530.

¹¹ M. Ravenhill: *Shopping and fucking...*, s. 21.

Od czasów premiery *Shopping and fucking* praktyka teatralna zwraca się wyraźnie w kierunku tzw. portretowania rzeczywistości. W społeczeństwie polskim początku lat 90., aspirującym do miana kapitalistycznego, elementem codzienności było zmaganie się ze zmiennymi czynnikami ekonomicznymi. Teatr, który chciał pozostawać wierny duchowi czasu (*Zeitgeist*), nie mógł przegapić tego czynnika ani pozostać obojętnym wobec zjawisk z niego wynikających. Jednak tutaj pojawia się pewien problem, polegający na tym, że sztuka, nawet bombardowana postulatami dotyczącymi portretowania rzeczywistości, ciągle (przez jej awangardowe dziedzictwo) za swoją główną inspirację brała niezgodę na zastany jej kształt. Takie pozostawanie pomiędzy sformułowanym postulatem a immanentną inspiracją nadal może być twórcze, mimo że w ramach praktycznego rezultatu konfliktu dochodzić może, jak ujął to Piotr Gruszczyński, do pewnej „destabilizacji życia codziennego”¹². Destabilizacja, o której pisze cytowany tu krytyk, wprowadza pewien potencjał rewolucyjny. Postulowane włączanie elementów czerpanych z praktyki życiowej jako znaków realności, równoczesne z buntem przeciwko niej, a także idealistyczne zacięcie wolnościowe, połączone w praktyce z marzeniami odnowy, wszystko to prowadziło w teatrze polskim do specyficznego ujęcia portretowanej rzeczywistości czasu przemian.

Zmiana zachowań w kontekście ekonomicznym stała się jednym z symptomów współczesności zawłaszczonych przez scenę. W wyniku zawiązania ścisłych związków z rzeczywistością nie mogło być już mowy o ukazywanym w przestrzeni teatru beztroskim altruizmie czy pracowitym idealizmie. Pojawiła się natomiast „bezlitosna rzeczywistość” rynkowa, w której jednostka, za pomocą wszelkich dostępnych jej środków, musiała walczyć o przetrwanie. Jednak przejawy takiej nowoczesnej realizacji *elen vital*, nawet jeśli ukazane w świecie scenicznym wprost, zawsze zawierały się w pewnym cudzysłowie, który był wynikiem wyżej wspomnianej niezgody na rzeczywistość.

Dystansujący cudzysłów odwraca wektor wpływu na widza przeciwko przyjęciu przez niego świata scenicznego za własny. W zakres tego cudzysłowu, oprócz znanych z wcześniejszej praktyki teatralnej zabiegów dystansujących i ironicznych, może wejść także rodzaj scenicznej dosłowności, połączonej z brutalnością czy okrucieństwem. Elementy te bowiem, znane z charakterystycznego sposobu inscenizacji tekstów „brutalistów”, nastawiają widza negatywnie do przedstawionej, często metaforycznie, walki o byt jako „niehumanitarnej” i wyolbrzymionej, mimo że sam uczestniczy w niej

¹² P. Gruszczyński: *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*. Warszawa 2003, s. 13. Książka ta, w której wstępie znalazło się cytowane stwierdzenie, jest jedną z pierwszych prób całościowego (choć subiektywnego) ujęcia zjawisk obecnych w polskim teatrze najnowszym.

każdego dnia. Ponowoczesne przedstawienia, nawiązujące do nowoczesnej wersji społeczeństwa, ukazują uwikłania jednostki w rzeczywistość rynkową jako tragiczną niemal konieczność. Wszystkie te związki, w połączeniu z ich ironiczną wymową, wprowadzają możliwość uznania „aktualności” tego teatru za rodzaj „katartycznej prowokacji”.

Świętość i ekonomia w teatrze szły w parze od dawna; w historii teatru polskiego połączenie ich widoczne było zwłaszcza w praktyce teatru bulwarowego przełomu wieków, a także w komedii dwudziestolecia międzywojennego¹³. Para ta została ponownie scementowana w ostatnich latach, jednak na podstawie nowych przesłanek. Stało się to za sprawą ogólnej tendencji kulturowej, którą określić można jako „sakralizację konsumpcji”. W praktyce wersja przywołanego i nazwanego tu zjawiska, z którą spotykamy się w ostatnim piętnastolecu rodzimego teatru, jest specyficznym rodzajem ironicznej prowokacji. Ostrze jej ironii skierowane jest przeciwko wszechobecnej, zwłaszcza w sferze kultury popularnej, praktyki podsycania konsumenckich apetytów.

Znany przeciętnemu konsumentowi dnia dzisiejszego obraz rzeczywistości opiera się na medialnych przekazach. Przejęły one nie tylko funkcje informacyjne, ale także wzorotwórcze, które jeszcze niedawno były główną domeną sztuki. Wcielając się w rolę apostołów dobrodziejstw wzmożonej konsumpcji, nadawcy medialni starają się, w miarę możliwości, dotrzeć do jak najszerzego grona odbiorców. Ich decydenci robią więc wszystko, by satysfakcjonować oczekiwania ogółu, sprowadzonego do uśrednionego, przeciętnego widza, czytelnika, słuchacza. Wymaga tego od nich potrzeba dostosowania się do wymogów masowego rynku. Muszą w „łagodny” sposób „sprzedać się publiczności”¹⁴.

Odbiorca współczesny lubi, gdy schlebia mu się, spełniając jego oczekiwania. Robią to nadawcy medialni, pozyskując widzów jako cenne dla nich „procenty” w statystykach oglądalności. Pomimo faktu, że pragną się wyróżniać, aby swoje uschematyzowane przekazy uczynić rozpoznawalnymi i bardziej istotnymi od wszystkich innych, upodabniają się do siebie. Uproszczona, obrazowa informacja nie stawia przed odbiorcą intelektualnych wyzwań. Kultura masowego przekazu rzadko sprzyja refleksji i pobudza procesy myślowe, w zasadzie brak tu miejsca na interpretację. Media pragną przyzwyczajać ludzi do wygody korzystania z gotowych, podsuwanych im rozwiązań i sądów. Chcą podszywać się pod opinie przeciętnego odbiorcy

¹³ Zob. A. Krajewska: *Komedia dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonałisci i nowatorzy*. Poznań 2004.

¹⁴ „Aby sprzedać się publiczności, kultura masowa musiała stworzyć łagodne i standardowe formuły mogące apelować do każdego”. (D. Strinati: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W. Burszta. Poznań 1998, s. 22–23).

i sugerować mu określone zachowania. Chcą wpływać w sposób trwały na jego światopogląd, uczynić z niego konsumenta doskonałego. Dzieje się tak, jak twierdzi Dwight MacDonald, ponieważ:

Kultura masowa została narzucona z góry. Jest tworem techników wynalezionych przez biznesmenów; jej odbiorcy są biernymi konsumentami, ich partycypacja ogranicza się do wyboru „kupić nie kupić”¹⁵.

Dzięki technice pozyskiwania widza i demokratyzacji życia codziennego sztuka straciła dominującą pozycję dziedziny przedstawiającej rzeczywistość i kształtującej myślowe horyzonty. Jeszcze niedawno odbiorca oczekiwał od niej mimetycznego odwzorowywania świata, informowania o nim, przedstawiania jego obrazów i wartościowania go. Funkcję tę pełni dzisiaj masowa komunikacja. Jej różnorodna grupa docelowa stawia wymagania, które spełnia standaryzacja. Decydujące znaczenie przy formułowaniu przekazu ma — pozornie — *vox populi*. Tylko pozornie, bo wszystko rozgrywa się w zamkniętym kręgu powtórzeń: ludzie chcą tego, do czego przywykli, do czego zostali przyzwyczajeni przez media. Oddziałując na umysły i przyzwyczajenia, kultura popularna zmienia całe społeczeństwa. Theodor Adorno, wypowiadając się na temat „siły ideologii” kultury popularnej i idącego za nią „przemysłu kulturalnego”, powiedział, że doprowadziła ona do zastąpienia świadomości przez konformizm. Cytujący jego słowa Dominic Strinati skomentował to stwierdzenie, rysując w czarnych barwach wolność dzisiejszych społeczeństw. „Efekty” takiego stanu rzeczy mają być „głębokie i dalekosiężne”. Prowadzi to bowiem

do konformizmu całkowitego, nie tolerującego żadnych odstępstw, żadnej alternatywnej wizji istniejącego porządku społecznego. Opozycyjne i alternatywne sposoby myślenia i działania stają się niemożliwe — tak wielka jest dominacja przemysłu kulturalnego nad ludzkimi umysłami¹⁶.

Kiedy na scenie Teatru Rozmaitości odbyła się polska prapremiera sztuki *Shopping and fucking* Marka Ravenhilla w reżyserii Pawła Łysaka, większość komentatorów zwracała uwagę jedynie na jej prowokującą wymowę obyczajową. Mimo że w tytule zawarty był również człon odnoszący się do kupowania, tylko nieliczni zauważali obecną w niej interpretację zachowań ryzykownych, a niemal nikt jej nie komentował. A był to temat nieobecny w polskich realiach i w sztuce wcześniejszego półwiecza. Tymczasem dzisiaj, patrząc na zmiany zainicjowane wówczas w polskim teatrze, taki po-

¹⁵ D. MacDonald: *A theory of mass culture*. W: *Mass Culture*. Gleoncoe 1957, s. 60, cyt. za: D. Strinati: *Wprowadzenie do kultury...*, s. 21.

¹⁶ Ibidem, s. 59.

czątek działalności Towarzystwa Teatralnego zyskuje specyficzną wymowę. Jej znaczenie, po zmierzchu brutalistów, końcu egzaltacji ich promotorów i zacietrzewienia krytyków, można już podsumować.

Działania teatralne Towarzystwa, a także jego koncepcja promocyjna polegały na realizacji postulatów opisu współczesności przez sztukę. Jak były one realizowane? „Kupowanie”, zawarte w tytule Ravenhilla, może być uznane za znak zmian społecznych, związanych z przejściem od fazy zachłystnięcia się pozorną dostępnością towarów do okresu dojrzałego kapitalizmu, w którym kupić można było wszystko, pod warunkiem zapłacenia odpowiedniej ceny. To bardziej znacząca część tak zwanej aktualności omawianej inscenizacji, ważniejsza niż drugi składnik tematyczny jej dźwięcznego, choć złowrogiego tytułu, wprowadzony przez słówko *fucking*. Jednocześnie okazało się, że znaczenie *shopping* u Ravenhilla świadczy o przyjęciu przez teatr wniosków z zachodzących przemian: sprzedać i kupić można wszystko, trzeba tylko przekonać konsumenta do oferowanego mu towaru. Jeśli w sztuce szuka on pewnej dawki wrażeń, a nawet rodzaju szoku obyczajowego¹⁷, trzeba mu ich dostarczyć.

Teatr, który zawsze stanowi rodzaj zwierciadła rzeczywistości, musiał czekać dziesięć lat od przełomu 1989 roku, aby sportretować maszynę rynku. Wydaje się zatem, że największą zasługą spektaklu *Shopping and fucking* było nie tyle skonfrontowanie widza z wątpliwą moralnością współczesnej mu – domniemanej czy odzwierciedlanej realistycznie, to bez znaczenia – młodzieży brytyjskiej, ile wprowadzenie zasad rynkowych w tematykę sceny. Stało się to w dwóch warstwach, z których jedna obecna była w treści samej sztuki, gdzie wszystko jest na sprzedaż, a relacje międzyludzkie opierają się na wzajemnym kupowaniu namiastek uczuć, sprowadzanych do konkretnych czynów. Drugi poziom świadomości rynkowej polegał na zastosowaniu szoku jako strategii marketingowej¹⁸. Dzisiaj można chyba bez ryzyka stwierdzić, że Towarzystwo Teatralne, wystawiając *Shopping and fucking*, rozpoczęło nową erę w dziejach polskiego teatru-świątyni: nie tylko wpuszczono zakupni na jej deski, ale oddano w ich ręce ster decyzji repertuarowych.

MARK Powiedz, czy jest jeszcze coś, co można poczuć naprawdę?

(*Brzęk monet*)

Chcę to znaleźć, chcę wiedzieć, czy jest jeszcze coś, co można poczuć naprawdę¹⁹.

¹⁷ Zob. P. Dobrowolski: *Przyjemność okrucieństwa. Antropologiczne aspekty przemocy w teatrze i dramacie*. W: *Antynomie wartości. Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce*. Red. A. Morawiec, R. Jagodzińska, A. Klepaczko. Łódź 2006.

¹⁸ Oburzeni krytycy zrobili temu spektaklowi lepszą, a na pewno bardziej skuteczną reklamę, zwróconą ku szukającym nowych, mocniejszych wrażeń widzom, niż komentatorzy chwalać go.

¹⁹ M. Ravenhill: *Shopping and fucking...*, s. 61.

W maju tego roku pojawiła się w polskiej prasie wiadomość o pierwszej reklamie teatralnej na żywo. Przed niektórymi spektaklami na Broadwayu, w teatrach Hamburga, Dublina i Pittsburga, a także w ich przerwach, aktorzy inscenizują scenki reklamujące turystyczne wizyty w Londynie²⁰. Na takie, skrajne, wydawałoby się, połączenie reklamy i teatru, a raczej udostępnienie przestrzeni teatralnej na potrzeby reklamy możemy czekać krócej, niż nam się wydaje. *Product placement* w kinie polskim ma się świetnie, a stąd niedaleko mu do teatru, gdzie już zaczął się pojawiać (np. w spektaklu P. Pörtlnera *Szalone nożyczki* Teatru Powszechnego w Łodzi w reżyserii Marcina Sławińskiego). Jednak w sprawie samej reklamy teatralnej, która w profesjonalnym kształcie dopiero zaczyna się tu rodzić, ciągle toczy się u nas dyskusja²¹, nadal bowiem powszechne jest mniemanie, że sztuka obroni się sama: przed stu laty odpowiednie nazwisko na afiszu gwarantowało powodzenie spektaklu, a jeszcze dwadzieścia lat temu pewien rodzaj politycznej niepoprawności był wystarczającym gwarantem zainteresowania publiczności. Przed siedmioma sezonami niepoprawność ta przybrała inne formy – skandalu obyczajowego, który wystarczał za reklamę, prowokując przeciwników „zdziczenia obyczajów teatralnych” do podnoszenia pełnego oburzenia głosu, mimo że przyczyniali się oni w ten sposób raczej do sukcesu, a nie niepowodzenia krytykowanych inscenizacji. Wśród spektakli wypromowanych na tej fali znalazły się i takie, których potencjał dramatyczny był dyskusyjny. W jednym z niedawnych felietonów opiniotwórczy krytyk teatralny nieco ironicznie stwierdził, że pismo „Media & Marketing” powinno stać się obowiązkową lekturą ludzi teatru²². W pewnym sensie to jednak oczywiste: gospodarka rynkowa wymaga od każdego, również w obrębie kultury, szukania różnych możliwości zarabiania na sobie – to walka o byt.

BRIAN To jest przyszłość, prawda? Kupowanie. Telewizja. A wy teraz się sprawdziliście, chciałbym, żebyście do nas dołączyli. Wszyscy. Pomyślcie o tym²³.

Dwa jaskrawe przykłady obecności stematyzowanej konsumpcji w przestrzeni spektaklu teatralnego, przywołane poniżej, pochodzą z desek Teatru

²⁰ R. Pawłowski: *Reklama na żywo na scenie*. „Gazeta Wyborcza”, 31.05.2006.

²¹ Pojedyncze przejawy tej dyskusji znajdują czasem miejsce w polskiej prasie teatralnej. W „Dialogu” rozpoczął ją Z. Hübner (*Reklama? „Dialog” 1984, nr 7*), kontynuowała E. Szczęsna (*Reklama – sztuka czy perswazja? „Dialog” 1992, nr 11*), a w czasach nam bliższych – M. Radziwon (*Teren reklamowy. „Dialog” 2003, nr 7*).

²² R. Pawłowski: *Jestem spokojny o TR Warszawa*. „Gazeta Wyborcza” [Warszawa], 23.01.2006.

²³ M. Ravenhill: *Shopping and fucking...*, s. 154.

Polskiego w Poznaniu, miasta Międzynarodowych Targów. Jednego z nich dostarcza *Zwał* według prozy Sławomira Shuty²⁴ (reż. Emilia Sadowska), drugiego *Hysterikon* Ingrid Lausund²⁵, w którym sam reżyser (Piotr Kruszczyński) wcielił się w postać Kasjera. Zdaje się on przybierać maskę mistrza ceremonii: zwracając się bezpośrednio do publiczności, próbuje ją prowokować i inspirować do przemyśleń. Spekuluje o oczekiwaniach widzów w kontekście ceny, jaką zapłacili za bilet. Chce, by każdy z nich spojrzął na siebie w kategorii towaru, który można przehandlować za inny towar, za odrobinę luksusu, ciepła, miłości. Która oczywiście jest także rodzajem towaru.

Scenografia autorstwa Jana Polivki zdaje się otwierać ku widzowi, zapraszać go w sceniczny świat. Jej tylną ścianę zamyka olbrzymie lustro, w którym przy odrobinie dobrej woli moglibyśmy się przejrzeć. Tutaj jednak chodzi nie tylko o to, by publiczność zobaczyła własne odbicie jako element scenograficzny, choć i taki efekt komponuje się z wymową spektaklu. Podstawowym celem umieszczenia zwierciadła jest wywołanie wrażenia znanego z centrów handlowych, gdzie lustra, ograniczając przestrzeń, tworzą iluzję jej powiększenia. Szklana szyba pokryta tlenkiem srebra multiplikuje – z jednej strony – jaskrawe, cieszące oko dobra, zwiększając wrażenie dostatku i przepychu. Z drugiej strony, kiedy ściana jest lustrem, płaszczyzna odbicia nie musi być granicą istnienia, nigdy bowiem nie wiadomo, w którym miejscu kończy się zwyczajne lustro, a zaczyna lustro weneckie. Zza niego zaś przestrzeń wewnętrzna bez przerwy może być obserwowana przez czujne oko ochrony, która jest po to, by czuwać nad prawidłowym przebiegiem rytuału zakupów: kto płaci, dopełnił swojej powinności, może odejść. Kto oszukuje – grzeszy – przepada, zostaje wykluczony ze wspólnoty. Jest to rodzaj modyfikacji idei panoptikonu, autorstwa Jeremy'ego Benthama, z tą znaczącą różnicą, że w centrum handlowym jesteśmy uwięzieni pomiędzy obiektami stanowiącymi źródło rodzących się pragnień. Władzę wykonawczą nad dopełnieniem się rytuału zakupów ma Kasjer, który decyduje o niebie konsumpcji bądź piekle wykluczenia.

Z całości sceny, za pomocą linii białych, unoszących się w powietrzu baloników, wydzielone zostały mniejsze obszary. Lżejsze od powietrza dziwne te twory – zajmujące przestrzeń, ale nieposiadające masy – napinają różnej długości nitki, trzymające je na uwięzi. Tworzą rodzaj ogrodzenia. Nadmuchane balony, dzieląc sceniczny świat, równocześnie reprezentują wszystko to, co można kupić w wielkim sklepie i po co zmierzają do niego

²⁴ S. Shuty: *Zwał*. [Adaptacja i reż. E. Sadowska. Teatr Polski w Poznaniu. Premiera 10.03.2005].

²⁵ I. Lausund: *Hysterikon*. [Adaptacja i reż. P. Kruszczyński. Teatr Polski w Poznaniu. Premiera 21.01.2006].

pielgrzymki spragnionych oświecenia wiernych – towary. Jednak uwolniony balonik szybuje wysoko, do konsumenckiego nieba, fizycznie docierając do sznurowni; czasem zaś uszkodzi się, uleci z niego gaz i pozostanie jedynie bezwartościowym przedmiotem, nieatrakcyjną, sflaczałą powłoką.

Światła, niegaszone na widowni w momencie rozpoczęcia widowiska, nie zaznaczają momentu przejścia z przestrzeni rzeczywistości teatralnej w wykreowany świat spektaklu. Publiczność ma dość czasu, by przyjrzeć się scenografii; widzi jedynie lustro z odbiciem własnego obrazu i dwa prostokąty, wyznaczone przez baloniki. Za chwilę, gdy zostanie objaśniona, przestrzeń ulegnie przemianom. Wszystko za sprawą reżysera – Kasjera, który na balkonie ponad widownią zajmuje miejsce i przyjmuje rolę konferansjera, od samego początku wprowadzając w spektakl poetykę specyficznego *show*. Przez siłę, jaką ma jego słowo, nadające teatralnej przestrzeni zamierzony rys charakterystyczny, staje się jej kreatorem. Zwraca się do publiczności za pośrednictwem mikrofonu i urządzenia nagłaśniającego, co deterioryzuje jego postać, nadając jej walor wszechobecności, wielkości i mocy. Objasnia, z jaką sytuacją wyjściową mamy do czynienia:

Nowoczesny supermarket. Rzędy regałów ciągną się w nieskończoność. Jakość zaczyna się gdzieś na wysokości oczu. Niżej znajdziecie państwo tak zwane podróby. Tak, tak, czasem trzeba się pokłonić. Im niżej, tym taniej. Chleb, mydło, proszek do prania, pokój na świecie, udane pożycie seksualne. Interesuje kogoś? No, płaci się czasem głową.

Marzenia, uczciwość, godność, przyjaciele, dzieci, małżonek. To wszystko można wymienić na cokolwiek. Na przykład na marzenia, uczciwość, godność, przyjaciół, dzieci, małżonka²⁶.

Kasjer jest w przedstawionym tu świecie panem życia i śmierci, zastępuje nieobecnego Boga, przejmując jego funkcje. Decyduje, kto ile jest wart, a kto jest bezwartościowy. Kiedy ktoś go zirytuje, wystawi przy nim tabliczkę „przecena”, w momencie zdenerwowania zamieniając ją na „teraz gratis”. Starcowi odbierze „life-kartę”, którą unieważni, po czym, bez żadnych widocznych manewrów, a tylko opisując to słowami, postawi go na przesuwającej się nieprzerwanie taśmie kasowej i w ten sposób wyprawi w inny wymiar istnienia, w śmierć.

W przedstawionym na scenie świecie kupić można wszystko, nawet największe symbole świętości, jakimi dla jednego z bohaterów były święte obrazki. Konsumenckie zbawienie nie musi być drogie, ale trzeba za nie zapłacić. Znak równości między kościołem a marketem wprowadza również parafrazowanie katolickich modlitw, w których określenia osób bo-

²⁶ I. Lausund: *Hysterikon*. Przeł. K. Bikont. Oprac. tekstu P. Kruszczyński. [Maszynopis scenopisu teatralnego. Teatr Polski w Poznaniu]. Poznań 2005, s. 3.

skich zastąpione zostały przez słowo „zakupy”. Takie przywołania są świętokradcze w swojej naturze, co równocześnie czyni je podobnymi do wiary w zbawczą moc siły nabywczej pieniądza. *Akt miłości* nazwany tu został *Modlitwą po udanych zakupach*, *Modlitwa o błogosławieństwo Boże w nauce* – *Modlitwą przed dużymi zakupami*²⁷. Ci, którzy znaleźli jakieś *sacrum* w przestrzeni teatralnego marketu, nie potrzebują już innego Boga. Kupić można wszystko, jednak samo posiadanie nie zbliża człowieka do osiągnięcia przez niego spokoju sumienia. Niemal wszystkie postaci tego teatralnego panoptikonu w końcu popadają w histerię. Wielu współczesnych ludzi zna to uczucie frustracji, które towarzyszy błędzeniu między pełnymi półkami olbrzymich sklepów ze wszystkim.

Przestrzeń teatralna odgrywająca miejsce handlu staje się przestrzenią świętą dla wszystkich, którzy stali się częścią „Systemu”. Mówi o tym na samym wstępie spektaklu bohater *Zwału*, ukryty w ciemności przedakcji: „Na początku było światło, a potem ktoś zalogował mnie do Systemu”. To metafora obrazująca podjęcie przez niego pracy w sektorze bankowym, na jego pierwszej linii frontu – w dziale obsługi klienta. Mirek ubrał się w garnitur, który nieco go uciska. Widać na nim, jak i na wszystkich innych elementach Systemu, wyraźną fastrygę – świadectwo bardziej lub mniej pewnego „zalogowania”. Cała scenografia, choć dość prosta, nawiązuje do konsumpcji, do której zachęca nas bank Mirka, Hamburger Bank. Jego nazwa to jeden z wielu obecnych tu sygnałów macdonaldyzacji. Telewizor, kolorowa brama, mieniąca się światłami, a prowadząca do lepszego – w domyśle – świata, to elementy skromnej scenografii. Jednak najważniejszą funkcję pełnią pośród nich wózki, jakby przeniesione z supermarketów. Niektóre z nich pozostawione są w niezmienionej formie, inne specjalnie wymodelowane. Wszystkie, grając, pełnią różne funkcje: samochodów, bankowych biurek ze stojącymi na nich komputerami, domowej kanapy. Znaczenie tego zabiegu modelującego przestrzeń jest dosyć czytelne – wszak wszystkie te przedmioty miały swój „początek” w sklepie.

Mirek nie czuje się najlepiej w swojej pracy, ale praca jest koniecznością, gdy chce się „mieć”. Żywym świadectwem dobrodziejstw osiągnięcia sukcesu i obrazem sposobów jego wykorzystania jest Basia, szefowa Mirka. W swoim kostiumie jakby prosto od przymiarki i w butach na wysokich

²⁷ Teksty „modlitw konsumenckich” zostały włączone do tekstu scenopisu *Hysterikonu* podczas adaptacji prozy Shutego przez reżysera, przytaczającego je za: S. Shutę: *Produkt polski*. Kraków 2005. Dla zobrazowania ich wydźwięku, przytaczamy je poniżej: *MODLITWA PO UDANYCH ZAKUPACH*: „Nasze Centrum Handlowe, / Dziękujemy Ci za te dary, / Któreśmy z Twojej łaskawości nabyli. / Które żyjesz i królujesz na wieki wieków”; *MODLITWA PRZED DUŻYMI ZAKUPAMI*: „Produkcie choć cię nie pojmuję, / Jednak nad wszystko miłuję, / Nad wszystko co jest stworzone, / Boś Ty Dobro nieskończone”. (I. Lausund: *Hysterikon...*, s. 7 i 50).

obcasach bezproblemowo przekracza granicę świata kupowania i świata banku, w którym to wszystko się zaczyna. Tu bije źródło gotówki, tu tyka serce zasilające krwiobiegi systemu. Trzeba kupować. Wcześniej zaś trzeba wpłacać, by móc wypłacać, pieniądź musi żyć, pozostawać w ciągłym ruchu. Kiedy Basia wraca z wielkich zakupów, ich obrazowe przedstawienie modeluje przestrzeń sceniczną. A także wpływa na samą kupującą, która na pytanie „co ma?”, mogłaby odpowiedzieć za bohaterami *Wścieklizny* Pawła Jurka z Teatru Łaźnia:

Moje nowe ego, kupiłam w promocji [...] dali mi jeszcze etui, torebkę, pasek, bransoletkę z kasztanów i łańcuszek z żywą jaszczurką²⁸.

Basia, po dokonaniu zakupów, jest inna, odmieniona, wydaje się lepsza. W miarę rozwijania jej opowieści o kupowaniu²⁹ zmienia się przestrzeń teatralna. Zapełnia się ona kolorowymi bańkami mydlanymi, które puszcza Basia, mówiąc:

Patrz Gośka, co sobie kupiłam, [...] Popatrz Gośka, nawet nie będziesz chciała wierzyć za ile. [...] wszystko dziś było taniej.

GOCHA Ojej ale to jest ładne, dużo dałaś?

BASIA No właśnie, że nie. Ubrania, ciasteczka, olej, wszystko taniej. Ja nie wiem, to są chyba jakieś urodziny sklepu.

GOCHA Ojej. Jakie to wszystko ładne, Basiu.

BASIA Spójrz tylko, ten krem to była wyjątkowa okazja!³⁰

Bańki mydlane przyskają, zostawiając mokre plamy. Przestrzeń sceny, przez chwilę wypełniona i mieniąca się wieloma kolorami, pozostaje pusta. Tak jak puste zostały sklepowe koszyki, które nadal aż proszą się o zapełnienie. Chwile wielkiego szczęścia w konsumenckim niebie mijają, pozostawiając po sobie mokre plamy w pustej przestrzeni życia opartego na machinie rynku.

Opisane tu przypadki tworzenia zobrazowanej przestrzeni kupowania i ogólnie konsumpcji w przestrzeni teatru oraz wejścia reklamy do jego świata to tylko wstęp do badań opisywanego zjawiska. Miejsca handlu i wymiany pojawiają się na deskach sceny, bo pytanie: „mieć czy być?”, nie traci na aktualności. Teatr — świątynia to pięknie brzmiący postulat. Jednak gdzie dzi-

²⁸ P. Jurek: *Wścieklizna czyli strasznie fajni ludzie*. [Stowarzyszenie Teatralne TAT]. Dostępne w Internecie: <http://www.tat.pl/dramat.php?id=191> [data dostępu: 18.07.2008].

²⁹ *Opowieść o kupowaniu* otwiera *Shopping and fucking* M. Ravenhilla. Jest ona zaprezentowana jako wypowiedź Marka skierowana ku Robbiemu i Lulu. Jest to historia o tym, jak kupił ich oboje w supermarkecie od „jakiegoś tłuszciocha”. Od tej chwili należą oni do niego.

³⁰ S. Shuty: *Zwał*. Adaptacja E. Sadowska. [Maszynopis scenariusza spektaklu. Teatr Polski w Poznaniu, premiera 10.03.2005], s. 30–31.

siaj można znaleźć taki rodzaj teatru? Oczywiście, są oderwane od rzeczywistości wyspy i wysepki, nawiązujące do polskiego dziedzictwa romantycznego. Jednak zmiana sposobu życia pociąga za sobą oczywiste przekształcenia teatralnych treści i scenicznych przestrzeni. Nowe potrzeby wykształciły się w ostatnich latach wskutek wykreowania nowego rodzaju wartości. Z zachętami do konsumpcji spotykamy się na co dzień: bombardują nas nimi media, kuszą promocje, reklama bezpośrednia – można rzec – puka do naszych drzwi. W sposób zmasowany próbują kształtować ludzką świadomość. To efekt uboczny gospodarki rynkowej, której – czasem brutalnie – od lat uczy nas rzeczywistość. Jednak sztuka broni się przed czystą i niezmaconą konsumpcją niejako z zasady, wykorzystując swój ładunek „niezgody na zastaną rzeczywistość”. Pełni on istotną funkcję w utrzymaniu i promocji buntu, który nie pozwala teatralnym twórcom na zaakceptowanie i przyjęcie poglądów dyktowanych przez drapieżną ekonomię. Z jakim rodzajem *sacrum* mamy zatem do czynienia na deskach scen polskich, kiedy w zasadzie cała dramaturgia opiera się na problemie wymiany czegoś na coś innego³¹? Problem, związany ze śmiercią Boga i rezygnacją z tradycyjnych wartości, wydaje się oczywisty. Przestrzeń pozostawiona przez nie domaga się zapełnienia.

Praktyka życiowa nie znosi pustki. Sakralizacja zachowań konsumentckich stała się społeczną protezą utraconej transcendencji, ona również skłania do przyjęcia określonych zachowań kultowych. Dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, wpływ na świat i losy postaci dramatycznych uosobionych na scenie ma Fortuna, w znaczeniu ekonomicznym. Ale kult konsumpcji zniewala, a sztuka nie znosi zniewolenia. Jest ona przeciwieństwem kultury popularnej, która wpływa na swoich odbiorców, dostosowując się do ich oczekiwań i podsycając je. Spełnione oczekiwanie konsumpcyjne przynosi coś na kształt ulgi; niesie szansę zaspokojenia; pewien dreszcz, związany z przyjemnością. Widowiska o charakterze teatralnym i sam teatr wprowadzają jednak inny rodzaj przyjemności. Oczekiwanie widza związane są z potencjalnym ładunkiem rozkoszy³², który może mu przynieść wrażenie uczestnictwa w opowiadanej historii. „Uwolnić ciało rozkoszy” można, pokazując to, co rozkosz sprawia, albo odbierać mu znaczenie, bagatelizując to. Zdanie sobie sprawy z banalności własnych pragnień oddala na chwilę chęć posiadania i zaspokaja przez odczucie, choćby tymczasowe, rozkoszy z posiadania wiedzy. To najczęściej wiedza chwilowa, nie ideotwórcza, przynosząca tylko krótkie, ulotne wrażenie satysfakcji zastępczej.

³¹ O obecności pieniądza w dramacie od początków jego historii zob.: D. Ratajczakowa: *Dramat i „quinta essentia”, piąty żywioł świata*. W: Eadem: *W kryształ i płomieniu*. T. 2. Wrocław 2006.

³² R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997.

Jednak teatr (jako rodzaj sztuki i każdy teatr z osobna oraz jako instytucja kultury) zważać musi na ekonomiczne wpływy, którym podlega, i sprzedawać to, co ma do zaoferowania za najlepszą cenę. Używa przy tym różnych sposobów reklamy, które pozwalają promować jego ofertę i sprawiają, że zaczyna się ona mienić interesującymi dla potencjalnego widza barwami. I chociaż ukazanie przestrzeni handlu oraz wymiany na teatralnej scenie w sposób czyniący przedstawiane dobra konsumpcyjne napełnionymi bezbarwnym gazem balonikami albo bańkami mydlanymi, które wprowadzie cieszą oko, ale ich żywot trwa tylko chwilę, jest świadectwem buntu przeciw bożkowi konsumpcji, jest to bunt nieszkodliwy. Bunt, po którym ze spokojem i stanowczością powiedzieć możemy, że nie kupimy czegoś tylko dlatego, że jest to akurat w promocji albo że nie damy się w żaden inny sposób „zalogować do Systemu”. I syci tym wrażeniem zaczniemy kupować kolejne podsuwane nam rzeczy, z przeświadczeniem, że nie jesteśmy „bezwolnymi maszynkami konsumpcji”. Nic bardziej mylnego.

Może jednak czasem, w wyjątkowych sytuacjach, teatralny spektakl spełni zamierzone przez siebie zadanie. I pozostawi nas samych, bez oparcia w Systemie, tak jak Mark z *Shopping and fucking* pozostawił pewnego „mutanta” ze swojego snu:

MARK No i... interes ubity, transakcja, zabieram mojego mutanta do domu. I kiedy jesteśmy w domu, mówię: „uwalniam cię. Puszczam cię wolno. Możesz odejść”. A on zaczyna płakać. Początkowo myślę, że to z wdzięczności, powinien być wdzięczny, ale to...

On mówi [...]: „błagam. Ja umrę. Nie wiem jak... nie umiem znaleźć pożywienia. Całe moje życie byłem niewolnikiem, nigdy o niczym nie decydowałem. Umrę w ciągu tygodnia”. A ja mówię: „jestem gotów ponieść to ryzyko”³³.

³³ M. Ravenhill: *Shopping and fucking...*, s. 155.

Piotr Dobrowolski

Market traders in the temple
The space of trade and exchange
on the theatrical stage

S u m m a r y

The author considers the conditions and practice of introducing signals referring to the market reality into the theatrical space. The mode of thinking resulting from the heritage of the Polish Neo-romantic tradition and still practiced, treats the perception of the theatrical space as a "holy place", which was strengthened by the period of the Polish Folk Republic. After the political changes in 1989 in Poland, a general tendency postulating a strong connection of all fields of art with the actual reality appeared. In the meantime, though, the every-day life of an elementary capitalism largely changed the hierarchy of values. The inspiration to possess has become common whereas the consumption has taken on the form of a certain kind of the sacred. The theatre, which has been introducing the sacred connotations for a long period of time, mainly because it was based on the common sensation of the audience, it could now base on the economic endeavours as uniting the public in a general desire to possess. The performances realized in such a way, taking into account both the postulates of depicting reality and possibilities of introducing sacred parallels into the theatrical space, appeared only after some time, together with the Polish premiere of *Shopping and fucking* by Mark Ravenhill (1999). Further realizations, in line with two latest performances of Teatr Polski in Poznań (*Zwał* [A heap] and *Hysterikon*) pointed to a certain practical distance to the relations of sacredness and consumption *explicitely* expressed. The space of trade and exchange, shown on a theatrical stage, was enriched with the load of irony, being the symbol of an art rebel against the community built on the basis of an economic desire of its participants.

Piotr Dobrowolski

Die Kleinhändler im Gotteshaus
Der Handel- u. Austauschbereich
auf der Theaterbühne

Z u s a m m e n f a s s u n g

In seinem Text befasst sich der Verfasser mit den Bedingungen, die für die Anwendung der Markwirklichkeitselemente im Theater ausschlaggebend waren. Die der polnischen neuromantischen Tradition huldigende, zur Zeit der Volksrepublik Polen gefestigte und heutzutage immer noch geltende Meinung ließ das Theater als einen „heiligen Raum“ betrachten. Nach strukturellen Umwandlungen in Polen nach 1989 wurde eine enge Verbindung von allen Kunstgebieten mit der Wirklichkeit gefordert. Doch der Alltag des entstehenden Kapitalismus hat die ganze Werteordnung neu gewertet. Das Streben nach einem Besitz wurde allgemein gültig, der Konsum wurde zum *Sacrum*. Das Theater,

das schon lange sakrale Konnotationen erkennen ließ und auf der Empfindungsgemeinschaft basierte, konnte sich jetzt mehr auf ökonomische, das Publikum in dem allgemeinen Wunsch nach Besitz vereinigende Bestrebungen stützen. So inszenierte Theaterstücke erschienen aber erst später, mit der polnischen Uraufführung des Werkes *Shopping and fucking* von Mark Ravenhill im Jahre 1999. Weitere Aufführungen, darunter zwei neueste Spektakel des Polnischen Theaters in Posen (*Zwał* [*Haufen*] und *Hysterikon*), ließen einen gewissen Abstand zwischen den explizite ausgedrückten Verbindungen des Sakralen und des Konsums erkennen. Der im Theater dargestellte Handels- u. Austauschbereich wurde noch um ironische Elemente bereichert, was den Widerstand der Kunst gegen die, in Anlehnung an ökonomische Bedürfnisse entstehende Gemeinschaft symbolisieren sollte.

Dorota Jarząbek

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Droga do domu Dwa warianty przestrzeni w najmłodszym polskim dramacie

Dom zawsze stanowił jedno z podstawowych miejsc akcji w dramacie. Przez wieki pokazywany bywał od fasadowej strony salonu jako przestrzeń na poły prywatna, na poły oficjalna (jeszcze u Ibsena wszystkie szczotki, bieliznę i inne kuchенно-domowe przedmioty skwapliwie usuwa się sprzed oczu widza). W końcu jednak spenetrowano obszar domu aż po najwstydliwsze zakamarki i odarto z tajemnicy, diagnozując na tej podstawie sytuację ludzkiej zbiorowości w mikro- i makroskali. Obok domu jako modelu rodzinno-społecznego uprawomocnił swoje istnienie w dramacie dom oniryczny: jaźń człowieka wyobrażona w postaci wielokondygnacyjnych budowli lub огоłoonych pokoi Strindberga. Wreszcie istotne wydaje się także przedstawienie domu jako celu i zwieńczenia procesu duchowego i religijnego: finał homeryckiego lub biblijnego powrotu. Ten symboliczny dom funkcjonuje jako nagroda albo moralna próba, wyzwanie dla bohatera. Jego ostateczny kształt zależy od jakości doświadczeń, które doprowadziły bohatera w rodzinne progi, na przykład Odysa w *Powrocie Odysa* Wyspiańskiego, Henryka w *Ślubie* Gombrowicza czy Józia w *Paternoster* Helmuta Kajzara. Charakterystyczne, że dom jako cel wędrówki nie jest raz na zawsze dany, pewny, dostępny i zrozumiały — to ruchomy obraz zależny od procesów pamięci, snów, impulsów zewnętrznych, retrospekcji i marzenia. Znaczenie motywu domu w dramacie rozciąga się więc między realistycznym, stałym siedziskiem akcji a symbolicznym progiem wiodącym ku innej, wewnętrznej rzeczywistości.

Jeśli popatrzeć na kilka wybranych tekstów z najnowszego polskiego dramatu — autorstwa Jerzego Łukosza, Michała Walczaka i Marka Modzelewskiego¹ — uderzające jest, jak często bohater (młody człowiek) wyrusza tam w drogę, która wprost lub okrężnie wiedzie go do rodzinnego domu lub miasta. Uporczywa powtarzalność tematu każe myśleć o młodym wieku twórców i motywacji biograficznej: potrzebie samookreślenia się autorów². Odwołują się oni do rzeczy, które najlepiej znają, powracają do realiów, które niedawno opuścili, żeby tym mocniej zaznaczyć swoją odrębność i ceremonialnie zerwać związki z dzieciństwem. Dramatopisarze mówią o sobie lub o pokoleniu młodych i doświadczeniu młodości. Jednocześnie świadomie stąpają po śladach Gombrowicza, Różewicza, a może i Kajzara — tropem Henryka ze *Ślubu*, Bohatera *Kartoteki*, Józia z *Paternoster*. Twórcy dramatu najnowszego szukają w ten sposób własnego miejsca, naśladując dwudziestowiecznych klasyków.

Bohater wyrusza w drogę

Nie od razu wiadomo, ku czemu zmierza bohater, wiadomo natomiast, że podróż (rozumiana nie wyłącznie jako droga do celu, lecz samoprzemieszczenie) jest nieuchronna. W *Rzecz* Michała Walczaka student Izio przybywa do rodzinnego miasteczka, snując się po miejscach dawnych zabaw, w szczególności po plaży, wokół której skupia się oficjalne i prywatne życie mieszkańców. W dwóch innych sztukach Walczaka idea drogi pojawia się także, choć w sposób mniej oczywisty, metaforyczny. W *Kopalni* Adzio — narrator opowieści — wędruje w przeszłość swojego miasta i rodziny, do czasów, gdy nie był jeszcze „wręcz mężczyzną”. W *Podróży do wnętrza pokoju* sytuacja bohatera jest odwrócona: to świat zewnętrzny (między innymi rodzice) przychodzi do niego, a cała podróż ma charakter uwewnętrzniony, psychiczny, zamknięty w ramach jaźni bohatera i reprezentującego ją pokoju (niemniej jednak wciąż mówi się o ważnej dla Skóry „podróży”). W *Koronacji* Marka Modzelewskiego młody lekarz przyjeżdża do domu rodzinnego, żeby przyznać się do swojej porażki zawodowej i rozpadu małżeństwa. W *Powrocie*

¹ J. Łukosz: *Powrót*. W: Idem: *Śmierć puszczyka i inne utwory*. Kraków 2000; M. Walczak: *Rzeka*. „Dialog” 2003, nr 6; Idem: *Kopalnia*. „Dialog” 2004, nr 8; Idem: *Podróż do wnętrza pokoju*. W: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. Sułek. Kraków 2004; M. Modzelewski: *Koronacja*. W: *Pokolenie porno...*

² Najstarszy, Jerzy Łukosz, urodził się w 1958 roku, Marek Modzelewski w 1972, a Michał Walczak — w 1979 roku.

Jerzego Łukosza pięćdziesięcioletni syn wraca na wieś, by przeżyć tajemnicze zmartwychwstanie ojca (weterana drugiej wojny światowej). Ten ostatni tekst to proza z kilkoma wstawkami dramatycznymi, niemniej jednak warto wziąć go pod uwagę nie tylko ze względu na podtytuł („poemat dramatyczny”), ale i głęboką teatralność całości (to rodzaj scenariusza napisanego w formie subiektywnej narracji pierwszoosobowej, projekt monodramu albo spektaklu).

Niezależnie, czy bohaterowie wymienionych tekstów fizycznie poruszają się w jakiejś otwartej przestrzeni, czy tkwią w zamknięciu, wszyscy stoją przed koniecznością wyboru, w punkcie zwrotnym. Jest nim porzucenie prowincjonalnego stylu życia, ukończenie studiów, małżeństwo, rozstanie lub nawiązanie zagubionych więzi rodzinnych. Droga, jaką muszą odbyć, ma charakter metaforyczny, mitopoetycki, to przeprawa z jednego stanu życia w drugi³.

Wraz z decyzją o radykalnej zmianie porządku dotychczasowej egzystencji pojawiają się dwa warianty podróży: w przestrzeni zewnętrznej kalejdoskopowo ujętego miasta lub wsi, oraz w przestrzeni wewnętrznej: pokoju-jaźni, do którego wdziera się świat zewnętrzny. Oba rodzaje podróży są sobie bardzo bliskie: oś stanowi zawsze ciało bohatera, unieruchomionego lub poruszającego się w plenerze. Przestrzeń podlega całkowicie płynnym kategoriom, które wytwarza umysł bohatera. I tak, obrazy miast, przedmieść, wsi cechuje głęboka psychizacja, nasycenie kolorytem, który wywodzi się z emocji postaci. Skrajnym przykładem byłaby *Kopalnia*, gdzie granice między jaźnią bohatera a obszarem miasta są mgliste i praktycznie nieużyteczne. Miasto jest przedłużeniem świadomości mieszkańców, ich rozbudowaną fantasmagorią. Każdy tam czuje się częścią obumarłego organizmu (miasta), mowa kopalni przenika wszystkie sfery istnienia (kopalnią jest łóżko, kobieta, kopalnia jest metaforą serca itd.), niektórzy, jak pijak Zielony i dziadek Walek, utożsamiają się z pustym krwiobiegiem ulic i układem kostnym krawężników, zapadając na kolejne choroby razem ze swoim miastem. Główny bohater i narrator opowieści Adzio wkracza w tę przestrzeń świadom, że wędruje skrajem intymnych opowieści rodzinnych, zakrada się do zbiorowych snów, rojeń, myśli i wszystkiego, co buduje legendę miejsca i zbiorową tożsamość mieszkańców. Podobnie tajemniczy związek łączy Izia z rzeką w rodzinnym mieście — nieruchomy pośród spacerujących mieszkańców i plażowiczów bohater wie więcej niż oni, prowokując swoim zachowaniem ustanie nurtu rzeki.

Oniryczne miasto niewiele więc różni się od obrazów, które roją się bohaterowi podróżującemu „do wnętrza pokoju” — i tu, i tam granice zwiedzania świata wyznacza psychika, umysł i wyobrażenia protagonisty.

³ Por. W. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko. Kraków 2003, s. 18.

Podobne jest także to, że subiektywną topografię wyznaczają nie tyle budynki, przyroda, rzeźba terenu, ile napotykanie (lub nachodzący pokój) ludzie. Ludzie są znakami miejsc, żywymi emblematami: burmistrz – ratusza, ksiądz – kościoła, policjant – pobliskiej komendy, lekarz – szpitala, przyjaciel – znakiem dzieciństwa, szkoły, stary fryzjer – dawnych czasów. Nie ma w tym sztywnej schematyzacji, lecz zasada poetyckiego skrótu rodem z misterium i dramatu stacji, zaprawiona surrealistycznym dowcipem (jedną z postaci wymyślonych przez Walczaka jest Warszawa, stołeczny biznesmen z modnym nakryciem głowy w postaci Pałacu Kultury). Bohater Łukosza, próbując odnaleźć się po dwudziestu latach w rodzinnej miejscowości, szuka najpierw znajomych twarzy ludzi, którzy mogą go naprowadzić na właściwą ścieżkę i odnowić pamięć miejsc.

I trzecia cecha zewnętrznej i uwewnętrznionej wędrówki – jest nią symboliczno-religijny wymiar czasoprzestrzeni, nadający głęboki sens całej wyprawie. Funkcje osób lub status miejsca urastają do rangi sakralnej w każdym ze wspomnianych tekstów. W szczególny sposób dotyczy to przestrzeni domu – z natury uznawanej za nietykalną i świętą. Najczęstszym motywem staje się ukazanie hierarchicznych relacji między postaciami przez insygnia władzy królewskiej, a pretensji młodego przybysza – jako zamachu na ojca monarchę. Majestat władzy ojcowskiej wiąże się z szerszym, sankcjonującym go porządkiem, co potwierdza religijna orientacja przestrzeni. Rzeka w prowincjonalnym miasteczku przypomina biblijne wody, które ocalały Noego, posłusznie rozstały się przed Mojżeszem, przyjmując w Nowym Testamencie swojskie imiona Jordan i Genezaret. Bohaterowie dzielą los albo uzurpatora podnoszącego rękę na świętość władzy, albo skruszonego syna marnotrawnego. Symboliką religijną posługuje się też Jerzy Łukosz w *Powrocie*, gdzie wszystko – poczynając od nazw miejscowości: Anioły, Zmartwychwstanie, a kończąc na rytmie wydarzeń Wielkiego Tygodnia – zamienia fabułę w historię biblijną.

Dom odnaleziony – i zburzony?

W kluczowym miejscu wędrówki, którą podjęli bohaterowie, znajduje się dom rodzinny, przestrzeń niezbędna dla sprawdzenia i poświadczenia z trudem wywalczonej przemiany. Zewnętrzne komponenty domu są wszędzie takie same, uderzająco proste: stół, łóżko, okno (szczególny atrybut matki i w ogóle kobiecej tęsknoty), kwiaty i zwierzęta (koza w *Powrocie*, Piesek w *Kopalni*). Każdy z tych elementów może rozwinąć potencjał paraboliczny, spajając bieguny życia i śmierci, tego, co ożywione i nieożywione,

ducha i materii, przyziemności i wzniosłości. Stół jest stołem, przy którym matka kroi chleb, a ojciec przewraca strony starych książek, w jednym łóżku płodzi się i umiera, a zwierzęta i rośliny urastają do rangi domowników: Halina z *Powrotu* pielęgnuje kozę jak swoje dziecko, a Paprotka w *Kopalni* staje się niemal odpowiednikiem żeńskiego ducha w gospodarstwie wdowca Prezesa. Przy tym jest to przestrzeń nie tyle fizycznie, materialnie określona, ile wytwarzana czynnościami ludzi — rodziców, którzy stoją w progu, w oknie lub krzątają się wokół pieca i stołu (*Powrót*), zadają pytania, zawsze gotowi do nadopiekuńczych gestów (*Koronacja*, *Kopalnia*) albo wręcz stapiają się w jednym grymasie rodzicielskim jak Ojcomatka w *Podróży*... O tym, że to nie przedmioty, a osoby tworzą przestrzeń intymną i rodzinną, przekonuje się Skóra w *Podróży do wnętrza pokoju*, gdy usiłuje wyposażyć swoje nowe mieszkanie w sens domu. Tautologiczne definicje, z jakimi spieszy właściciel Horacy Zewnętrzny, są groteskowe i bezskuteczne, domu nie można zbudować na idiotyzmie reklamowych rekomendacji: „duża, genialna łazienka, z prysznicem i umywalką i kurkami od wody. Jeden kurek niebieski od zimnej wody i drugi kurek czerwony od ciepłej wody, prawda? Proste [...]”⁴. Natomiast wystarczy zobaczyć stojącą w oknie matkę lub dziewczynę z sąsiedztwa, by odczuć możliwość zadowolenia.

Szedłem krok za krokiem, ubitą drogą, ulicami, godzinę lub dłużej, i myślałem tylko o tym, że idę. Po mojej prawej stronie rozjaśniła się lewa strona nieba. To znaczyło, że wracam. Przez uchylone drzwi do stołowego zobaczyłem matkę⁵.

Ważną cechą domu jest nastrój solenności: większość wykonywanych w nim czynności nabiera uroczystego, sakralnego znaczenia: krojenie chleba, ścielenie łóżka, witanie ojca. Im prostszy gest, tym bardziej doniosły i obwarowany tradycją sposób jego celebracji; dotyczy to zwłaszcza świata wiejskiego w *Powrocie*, ale nie tylko. Dom Adzia w *Kopalni* opiera się na podobnej, niewzruszonej wierze w głęboki sens ludzkich czynności: w górniczej osadzie ludzkie sprawy nabierają dosłownie chtonicznego związku z materią ziemi: kopalnią jest sen, kobieta, zakamarki serca. I tak jak się szanuje kopalnię, trzeba szanować dom, choćby groziło mu ze wszystkich stron tąpnięcie. Na straży tego świata stoi matka-weredyczka powtarzająca swoje motto: „Jestem szczerą i jestem z tego dumna”.

Dom jako mikroobraz powszechnego ładu, jakkolwiek idyllicznie by to brzmiało, nie zniknął więc zupełnie z młodej dramaturgii. Nawet jeśli zaniżona wiara w zasady, które reprezentuje przestrzeń rodzinną, pozostaje atmosfera, instynktowne i pozaracjonalne odczucie bezpieczeństwa:

⁴ M. Walczak: *Podróż do wnętrza pokoju...*, s. 409.

⁵ J. Łukosz: *Powrót...*, s. 17.

Na niebo wyszło słońce, w telewizorze szły filmy, na które czekało się cały rok, wszystkie przedmioty wyglądały inaczej niż w powszednie dni, inaczej pachniało powietrze i buzował ogień w piecu kuchennym. Tylko ojciec mruczał dalej pod nosem swoje uwagi na temat zmartwychwstania mniejszego, kręcił głową, popijał. W końcu zdrzemnął się i zapanowała taka cisza, jaką pamiętam w tym domu, zanim ojciec rodzony zastąpił w nim ojca opiekuna. Poczułem się tak, jak od dwudziestu lat się nie czułem, jak nigdy nie poczułem się na swoim wygnaniu, może nawet nigdy w życiu. Była to cisza jak w wybrzmiałym dzwonie, cisza przed dziewiątą falą, przed wojną⁶.

Dom rodzinny jest miejscem, w którym czas się zatrzymał, a na piętrze w dawnym dziecinnyim pokoju nic się nie zmieniło, odkąd bohater ostatni raz wyszedł do szkoły lub wyjechał na studia. Przybывая po dwudziestu latach do matki, bohater *Powrotu* wie, w jakiej sytuacji ją zastanie, babcia Izia smaży pierogi, matka Adzia żelazną ręką pilnuje porządku. Cechą domu jest cykliczna powtarzalność pielęgnowanych w nim czynności i zasadnicza niezmiennosc jego fundamentów. W tym też kryje się pewne niebezpieczeństwo: utajonej martwoty i usidlającej funkcji miejsca: wchodząc w jego progi, bohater z całych sił broni się przed niepożądaną i przerażającą regresją do stanu dzieciństwa, którą zapowiada groteskowość matki Jacusia w *Rzece* oraz pomysł na Ojcomatkę w *Podróży*... Monstrualny, androgyniczny twór na przemian to pochyla się czule nad jedynakiem, to demonstruje muskuły w trakcie wykonywania wojskowych pompek. Ojcowie i matki wtrącają bohaterów w powtórne dzieciństwo, zależność psychiczną i fizyczną („Jakby ciągle był małym chłopcem” – uskarża się głos wewnętrzny bohatera *Koronacji*), pieszczotliwym językiem utwierdzają ich w podejrzeniu, że nigdy nie dojrzeli i nie dojrzeją, mimo pokładanych w nich nadziei. Wykład Zewnętrznego rekomendującego warszawską kawalerkę przywodzi na myśl „gaworzenie” dorosłych skierowane do przedszkolaków:

Pralka służy do prania rozmaitych rzeczy, są różne rodzaje pralek [...] Stół jest... Stoliczek, stoliczku nakryj się [...] Na stoliczku położyć można kanapki, stoliczek służy do śniadań i obiadów, i kolacji służy [...]. Tu biurko twoje jest, ty sobie dotknij swojego biurka. Biurko służy do myślenia i siedzenia [...]

Powrót do domu w *Koronacji* i *Podróży do wnętrza pokoju* przypomina w ten sposób Schulzowsko-Gombrowiczowski motyw przenosin dorosłego człowieka w przestrzeń dzieciństwa, fakt tyleż cudowny, co wstydlivy

⁶ Ibidem, s. 41.

⁷ M. Walczak: *Podróż do wnętrza pokoju...*, s. 410.

i kompromitujący. Wróciwszy do domu, bohaterowie *Rzeki*, *Podróży do wnętrza pokoju* i *Koronacji* wszczynają bunt, dokonują przewrotu, po którym rozpaczliwie koronują się na władców życia zorganizowanego w inny sposób niż ten powszechnie sankcjonowany („Ja Ojcomatka pragnę, żebyś i ty znalazł sobie kobietę, z którą się scalisz, z którą będziesz jednym kobietomęczyzną, z którą płodzić będziesz nowe osobniki” — pouczają rodzice Skóry)⁸. Burzenie domu dokonuje się nie tylko w warstwie działań, ale także w sposobie przedstawienia tego, co jeszcze chwilę temu wydawało się dośtojne i święte. Następuje degradacja fundamentalnych składników domu — przede wszystkim karykaturalne przerysowanie postaci rodziców (Ojcomatka, surowi i nadopiekuńczy rodzice z *Koronacji*, sklerotyczny ojciec-weteran i matka piorąca jego wojenne onuce w *Powrocie*). Temu samemu służy „profanacja” przedmiotów, na przykład łóżka, które w *Koronacji* mieści żonę, kochankę, chorą sąsiadkę, a zaraz potem matkę pochylającą się nad bohaterem; także Skóra z *Podróży...* zamienia swoje mieszkanie w przybytek wolnej miłości. W ten sposób dom zamienia się w przestrzeń emocjonalnego chaosu i zagubienia, nic w nim nie jest już pewne i tożsame, a sam powrót udaremniony, zanegowany, wiodący do autodestrukcji bohatera. Jedyne wyjście to zabić kogoś lub siebie.

Ale są także i inne scenariusze. Izio z *Rzeki* po bezskutecznej próbie włączenia się w dawny porządek (kolejno odwiedza konfesjonał, babcię i fryzjera) opuszcza na dobre krajobraz dzieciństwa. Czyni to jednak w łagodnym, rozjemczym, z lekka melancholijnym nastroju. Powrót zamienia się w **pokojuowe rozstanie** z miastem i domem rodzinnym, w akceptację przyczyn własnego rozczarowania i w odkrycie nieodwracalnej natury czasu. Wyprawa Izia uzmysławia mu, że łatwiej zatrzymać wody rzeki, niż, cofając jej bieg, po raz drugi wkroczyć do tego samego nurtu: jeszcze raz być dzieckiem, uwierzyć w bezpieczne granice najbliższego świata i środowiska.

Odmiennie zakończy się wędrówka Adzia z *Kopalni*, który po wielu perypetiach oświadcza się dziewczynie i według sprawdzonego od pokoleń wzorca zaczyna dorosłe życie ojca rodziny. Jednym słowem, początkowe próby ucieczki z domu i z rodzinnego miasta kończą się dla niego zrozumieniem istoty życia we wspólnocie i pełnym włączeniem się w jej obrządk.

Jeszcze inaczej wygląda powrót do domu w poemacie dramatycznym Łukosza. Niezależnie od ostatecznego rozczarowania bohater dostępuje tu religijnego wtajemniczenia, w którym los jego rodziny stapia się z historią zbawienia, a poszczególne wydarzenia „domowe” wyjaśniają kwestię tożsamości i ontologicznej przynależności człowieka zaginionego, umierającego, nieobecnego. Powrót do domu staje się też powrotem do matki – bohater uczy się patrzeć jej oczami, poddaje się kontemplacji najbliższego pejzażu

⁸ Ibidem, s. 430.

i samego fenomenu życia, docenia siłę pozasłownych obrazów, którymi dotąd nie umiał się porozumiewać. Jednym słowem, droga, jaką odbywa bohater z zagranicy do domu, służy nawiązaniu zerwanej przed laty korespondencji z matką i odnowieniu emocjonalnej więzi.

Patrząc na te dramaty, nie sposób oprzeć się wrażeniu zapożyczenia kluczowych sytuacji i rozwiązań ze *Ślubu*, *Kartoteki*, z gatunku dramatu stacji i teatru onirycznego: fantasmagoryczność i groteskowość osób, niejasność czasowa, kurczenie i rozszerzanie się przestrzeni, korony, trony i sztylety zjawiające się niczym za zakłębieniem osobliwego teatru w teatrze, a przede wszystkim nieznużona autoanaliza bohatera usiłującego scalić rzeczywistość. Rozpadanie się świata wynika najczęściej, jak u wielkich poprzedników, z okaleczenia i alienacji głównej postaci. Syn powoli niszczy obraz patriarchalnej idylli, tak jak wcześniej sam został psychicznie zdewastowany przez zewnętrzne siły rządzące historią. Jest jednak uderzające *novum* w stosunku do tamtych powrotów do domu. U Różewicza, Gombrowicza, Kajzara realnym doświadczeniem pokoleniowym pozostawała wojna, bezpośrednia przyczyna szaleństwa lub dezorientacji wewnętrznej bohatera. Bohater współczesnego dramatu nie ma tego rodzaju wspomnień lub się z nimi nie identyfikuje (czaszka z powstania warszawskiego w *Podróży...* czy nawet wojenne opowieści Ojca w *Powrocie* zdają się budzić małe zainteresowanie). A jednak i tu powrót do domu łączy się z przeżyciem fundamentalnego i zbiorowego zagrożenia. Okrąg domu współczesnego znajduje się w stanie innej wojny.

Dom oblężony przez śmierć

W *Koronacji* niespodziewanie umiera na atak serca ojciec Maćka — zanim syn zdołał pokonać jego miażdżący autorytet, zdetronizowała go śmierć. I właśnie ten problem, a nie socjologiczna diagnoza kryzysu relacji patriarchalnych, niedojrzałości młodego pokolenia, historycznej potrzeby wolności, uważam za najciekawszy aspekt tych utworów: najciekawszy jest intymny obraz domu ludzkiego „oblężonego” przez śmierć. Nieuniknione doświadczenie śmierci, bardziej radykalne w skutkach niż anarchiczne działania samych bohaterów, sprawia, że dom okazuje się czymś więcej niż miejscem walki o sukcesy czy więzieniem zatrzymanego czasu. To obszar dramatyczny *sui generis*: terytorium, którego nieustannie ubywa; ubywa czasu, rzeczy, ludzi i samego życia. Podstawowym doświadczeniem związanym z domem staje się świadomość odchodzenia w dosłownym i przenośnym sensie.

Dom jest również miejscem dramatu, a nawet tragedii. Czyż jest coś bardziej kruchego niż dom? Od strony sceny grozi piorun, trzęsienie ziemi, powódź. Od strony drugiego człowieka grozi odmowa wzajemności. Lecz nie tylko to. Sama logika życia — sam płynący czas — sprawia, że domy obumierają. Dzieci rosną, odchodzą, aby zbudować własne domy. Ludzie umierają — umierają oblubieńcy, ojcowie i matki. Każdy dom jest skazany na spustoszenie

— pisał Józef Tischner⁹. W *Powrocie Łukosza* to samo przekonanie wypowiada matka w wielkiej mowie o niekończącym się trwaniu wojny:

Jak tu żyć, kiedy pół wieku po wojnie dalej wojna. [...] Jak cię wróg nie ustrzeli, to choroba dopadnie. Jak nie wpadniesz w łapance, to cię auto najedzie. Mówią w telewizji, ile trupów zbiera się z ulic w te dwa dni świąteczne. To za okupacji nie było gorzej. Śmierć zabiera, w mundurze czy bez, z karabinem maszynowym czy po cywilu, z kosą. [...] Wojna i pokój, na jedno wychodzi. Umieranie i kochanie, na jedno wychodzi. Radość i żałoba, na jedno wychodzi¹⁰.

Temat śmierci i domu wydaje się jednym z ukrytych, stale obecnych wątków tej dramaturgii. Śmierć pojawia się jako fakt naturalny, choć zawsze nieoczekiwany. Jej odkrycie następuje wraz z powrotem do domu po latach, ale też — w momencie ucieczki, porzucenia terytorium dzieciństwa. Czasem pseudonimują ją graniczne stany: głuchoty, ślepoty, wyobcowania jednej z postaci. I tak w *Rzece* na skraju życia i śmierci znajduje się prałat — uparcie milczący dostojnik sprawiający wrażenie manekina lub majestatycznego truchła. Jest też Babuła, która żyje w zupełnej amnezji, nagabując przechodniów o pomoc w wysłaniu listu. Matka w *Kopalni* ma czasem w zwyczaju znikać na długie godziny, porzucając dom i jego nierozwiązywalne sprawy. Tak wygląda śmierć „przyczajona”, skupiona na powolnym podkopywaniu życia i przygotowywaniu otoczenia do prawdziwej nieobecności.

W *Kopalni* śmierć przychodzi naprawdę, jak w dramatach symbolistycznych w osobie Nieznajomego, a jej ofiarą staje się głuchy i zdezorientowany we własnym mieszkaniu dziadek Walek. Im bardziej Adzio buntował się wcześniej przeciw uciążliwej nieporadności dziadka („Jesteś stary, powinienś już umrzeć, twoje ciało powinno odmówić ci posłuszeństwa, twoje serce powinno stanąć w miejscu. Nie mam siły cię oglądać, chcę jakiejś młodej twarzy”), tym rozpaczliwiej potem wydiera starca śmierci, mocuje się z umierającym: „Dziadek, ja cię przepraszam, nie odchodź, błagam, nie odchodź...”¹¹.

⁹ J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Kraków 1999, s. 229.

¹⁰ J. Łukosz: *Powrót...*, s. 42.

¹¹ M. Walczak: *Kopalnia...*, s. 21 i 41.

W *Powrocie* podobny przełom wyznacza tajemnicza śmierć Wuja; narrator opętany myślą o jego agonii drobiazgowo bada łóżko i sprzęty w pokoju zmarłego, odnotowuje podejrzane zachowania rodziców, snuje wątek ukrytej zbrodni. Kryminalny podtekst znika wszakże pod ważniejszym, metafizycznym rozważaniem istoty przejścia w inny „stan skupienia” ducha. Bohater prowadzi ze zmarłym długie wyimaginowane rozmowy na temat nowej kosmologii, w którą włączone jest również dominium śmierci:

JA A jak stamtąd widać ziemię?

WUJEK Jaką ziemię?

JA No, ziemię. Naszą ziemię.

WUJEK Ale którą?

JA No, tę, na której żyłeś!

WUJEK Ach, mówisz o (*wydaje z siebie nieartykułowany dźwięk*).

JA Cooo?

WUJEK Masz na myśli jeden z płatków siedmiostoku kwiatostrelnego w kontrafudze (*ponownie wydaje z siebie nieludzki dźwięk*). Wy nazywacie to czasem. Takich ziem mamy a mamy.

JA Ale ty jesteś z tej. Nie udawaj, że nie pamiętasz. Gdzie ona tkwi, na którym pierścieniu Pana Boga się obraca?¹²

Podsumowując, w przestrzeni domowej bohaterowie muszą pogodzić się z realnością utraty: bliskich ludzi, własnej młodości i niefrasobliwości, a nade wszystko z utratą możliwości komunikacji z tym, co zostaje „na drugim brzegu”.

Jest jednak sztuka, która jednoczy topos powrotu do domu, śmierci i powtórne narodziny: to jednoaktówka *Bez tytułu* Ingmara Villqista. Mężczyznę samotnie umierającego w opustoszałym mieszkaniu odwiedzają rodzice. Stan chorego nie pozwala mu przedsięwziąć żadnej podróży, ale sama agonia przypomina drogę: obmywany, owijany w prześcieradło, karmiony i pieszczony bohater cofa się do stadium wczesnego dzieciństwa, czy wręcz niemowlęctwa, i wreszcie — do łona matki. W ascetycznym mieszkaniu, w którym mającą tylko krwawe plamy kilku mebli, bohater staje się powtórnie ośkiem. Symboliczny powrót do domu zamienia się w pojedynczą celebrację śmierci.

W warstwie językowej i kompozycyjnej przywołane teksty wyraźnie czerpią z tradycji literackiej, a tropienie wszystkich zależności mogłoby wypaść tylko na niekorzyść naśladowców. Interesujące i „własne” wydaje się natomiast autobiograficzne zabarwienie „powrotów do domu” w młodym dramacie, związek z autorskim doświadczeniem obierania drogi pisarskiej. Podstawowym sensem podróży bohaterów jest tu przemiana wewnętrzna,

¹² J. Łukosz: *Powrót...*, s. 43.

przejście ze stanu dzieciństwa w dorosłość, z zależności — w niezależność, z miłości — w inną miłość; stąd interioryzacja i poetyzacja przestrzeni. Dom jako kulminacyjny punkt drogi wydaje się kurczyć, zmniejszać, wycofywać do najbardziej nieredukowalnych szczątków swojej głębokiej symboliki. Właściwe domy zastępują pokoje coraz mniej przysposobione do normalnego życia, ogołocone ze stałej obecności innych ludzi, przechodnie, tymczasowe. Jakkolwiek zmienia się społeczna i kulturowa rola domu i rodzinnego kręgu, nienaruszone pozostaje jego egzystencjalne znaczenie jako przestrzeni *naturaliter* dramatycznej. Dom to miejsce, w którym poprzez odejścia i powroty doświadcza się śmierci. Jedno warto podkreślić w tych kilku przykładach wykorzystania motywu drogi do centrum-początku: bohaterowie współczesnego dramatu niekoniecznie przychodzą niszczyć ideę domu rodzinnego, lecz stają się świadkami tego, jak niezależnie od nich, a często ku ich rozpacz, „każdy dom skazany jest na spustoszenie”.

Dorota Jarząbek

The way home
Two variants of space
in the youngest Polish drama

S u m m a r y

The young Polish drama often depicts the topos of the way home. Following Henryk, a protagonist from *Ślub* [A wedding ceremony] by Gombrowicz, a prodigal son from *Pater noster* by Kajzar, the characters from the texts by Jerzy Łukosz, Michał Walczak, Marek Modzelewski experience a similar journey. On the one hand, it constitutes an example of a subjective and nostalgic challenge, remaining autobiographical features, on the other hand, it is a relation from a warlike excursion into a fixed world of adults: guardians, fathers, educators. Despite an ambiguous meaning of the family space, the playwrights are sensitive to its mythic order, concentrated on the subjects, people and actions. A destructive effect of coming back home is, paradoxically, connected with not as much the crisis of values and a rebellious attitude of a protagonist, as the feature of home as an area of dramatic passing and experiencing death.

Dorota Jarząbek

Der Weg nach Hause
Zwei Raumvarianten
in dem jüngsten polischen Drama

Zusammenfassung

Im „jungen“ polnischen Drama kommt oft der Topos des Wegs nach Hause zum Vorschein. Mit Heinrich, dem Helden des Werkes *Ślub* [Die Trauung] von Gombrowicz, mit dem verlorenen Sohn aus dem Werk *Paternoster* von Kajzar, machen die ähnliche Reise die Gestalten der anderen Werke von Jerzy Łukosz, Michał Walczak und Marek Modzelewski. Es ist einerseits ein Beispiel für ein subjektiv-nostalgisches Geständnis mit einigen autobiografischen Elementen, andererseits aber ein Bericht von dem kriegerischen Feldzug in die starre Welt der Erwachsenen: Betreuer, Väter, Lehrer. Trotz der ambivalenten Bedeutung des Familienraumes sind die Dramatiker empfindlich gegen seine mythische, in Gegenständen, Personen und Tätigkeiten bestehende Ordnung. Zerstörerische Folgen der Heimkehr sind paradox nicht so sehr mit der Wertekrise und aufrührerischer Einstellung des Helden zur Welt, sondern mit dem Heim als dem Raum der dramatischen Vergänglichkeit und der Todempirie verbunden.

Dominika Łarionow

Uniwersytet Łódzki
Łódź

„Pułapka na iluzję”, czyli po co w teatrze były, są oraz będą drzwi?

Pytanie postawione w tytule może wydawać się trywialne, bo cóż jest istotnego w drzwiach? A może należałoby je zadać nieco inaczej? Kiedy teatr w swej historii dostrzegł siłę iluzji i zaczął ją wykorzystywać? I czy możemy wyodrębnić jakiś prarekwizyt, albo praelement scenografii, który służył temu celowi? Ośmielę się twierdzić, że pierwotną częścią świata przedstawionego były drzwi, które jako pierwsze dawały realizatorom widowisk możliwość rozszerzenia przestrzeni scenicznej. Najpierw konstruowały budynek *skēne*, potem *frons scenae*, a w końcu zajęły cały obszar sceny pudełkowej, stając się wrotami – ramą gigantycznego iluzorycznego obrazu po to, by po latach wrócić do swojej starożytnej funkcji w teatrze XX wieku¹.

W 1972 roku Tadeusz Kantor wystawił *Nadabnisie i koczkodany* według Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jest to bodaj najsłabiej opisany spektakl Cricot 2. Nie istnieje partytura widowiska, znane są tylko szczątkowe, późniejsze wypowiedzi artysty. Skupiają się one przede wszystkim na przestrzeni, która w przedstawieniu była podzielona na dwie odrębne części: szatnię i teatr.

Na potrzeby pierwszej z nich powstała specyficzna instalacja, przedstawiająca ogromną klatkę metalową z rzeźnickimi hakami. W tym obszarze rządili dwaj Szatniarze, którzy swój regulamin narzucili widzom i arty-

¹ W artykule niniejszym skupiam się na omówieniu zagadnienia użycia drzwi w teatrze współczesnym. Ze względu na charakter tomu pominięto w nim rys historyczny, który wymagałby oddzielnej analizy. Przywołane w niniejszym tekście odniesienia do epok minionych mają styl hasłowy, gdyż służą jedynie do podkreślenia mechanizmu zjawisk ważnych dla teatru XX wieku.

stom. Kantor komentował: „To była degradacja stanu artystycznego do poziomu szatni”². Pole przeciwne zostało zamknięte za wielkimi drzwiami z napisem „Teatr-Wejście”. Kantor pisał:

I tam za tymi drzwiami był teatr. Nikt tam nie mógł wejść. Stamtąd wyrzucało się aktorów, którzy tam się gromadzili, ponieważ aktor zawsze dąży do fikcji i do iluzji³.

I dalej:

[...] cały ten Witkiewicz, odbywał się za drzwiami. To co publiczność widziała, to były resztki, które aktor wyrzucał z siebie po wyrzuceniu go za drzwi⁴.

Kantor zabieg swój określił mianem „pułapka na iluzję”⁵. Dla podkreślenia efektu w szatni umieścił gigantyczną pułapkę na szczury obsługiwaną przez postać nazwaną Bestia Domestica. Dzięki niej i Szatniarzom spektakl dla wszystkich jego uczestników stał się więzieniem-pułapką. Ubocznym efektem kontaktu ze światem iluzji było odkształcenie aktorów, którzy zmienieni zostali w bio-objekty. Zrośnięci byli z przedmiotami, stając się ich częścią, np.: Kobieta z Deską w plecach, Kobieta w Kurniku. Był tam też „aktor z blaszaną mitrą na głowie, *uwarunkowany* drzwiami, które nosi, przedstawia, otwiera i zamyka”⁶, określony później jako Człowiek z Drzwiami.

Mieczysław Porębski przeanalizował układ przestrzeni widowisk artysty od *Powrotu Odysa* (1944) po *Dziś są moje urodziny* (1990–1991). Krytyk stwierdził, że można przyjąć jedną obowiązującą zasadę określoną jako otwarcie środkowych drzwi. Tym prostym zabiegiem reżyser punktuje zwroty akcji. Kantor mu odpowiadał:

Bo to jest teatr antyczny, on pierwszy wywlókł na plac publiczny tajemnice królewskiego dworu, bo to był królewski dom z tym trojgiem drzwi, a widzowie siedzieli dookoła na skałach i potem zrobili z tego teatr, to było największe świętokradztwo, wyprowadzenie najsekretniejszych spraw życia domowego, rodzinnego na plac publiczny. Potem o tym zapomniano. Powstała akcja, narracja, jakaś historia, chodzi jednak o zaplecze, z którego

² T. Kantor: *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Wybór i oprac. K. Pleśniarowicz. Kraków–Wrocław 2004, s. 462.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 463.

⁵ Ibidem, s. 462. Zob. także J. Kłossowicz: *Tadeusz Kantor. Teatr*. Warszawa 1991.

⁶ T. Kantor: *Pisma. Teatr Śmierci...*, s. 408.

oni wychodzą, demaskują się przed widzem, do tego nikt już później nie wracał⁷.

W przedstawieniach Kantora otwierają się drzwi i z nich wypływa na widownię obraz pełen znaczeń czasem ujęty w formie skrótu, jak pojawienie się Wujka Stasia Zesłańca w *Wielopolu*, *Wielopolu*. Stał się on nawiązaniem do Jacka Malczewskiego i Jana Matejki wedle interpretacji Porębskiego. „Wszystko to pulsuje znaczeniami — pisał historyk sztuki — przekształca się w wielką wszechogarniającą metaforę”⁸. Jednocześnie otwarcie drzwi wiąże się w tej analizie z wkroczeniem realności rozumianej jako realność wspomnienia. W ciągu wielu lat u Kantora realność otwierana przez drzwi utożsamiona została z iluzją teatralną uruchamianą za pomocą drewnianych wrót. Interpretacja jest zgodna z ideą reżysera, który w partyturze widowiska pisał: „Ważne wypadki zbliżają się nieubłagane/ wystarczy tylko otworzyć drzwi...”⁹.

W *Wielopolu*, *Wielopolu* przez drewniane wrota, które są dominantą scenograficzną, przechodzą wszystkie postaci. Innej drogi nie ma, aby dostać się do świata teatru. Odmienny rodzaj obecności scenicznej, niezwiązany z iluzją, przynależny był jedynie Kantorowi. Był to byt Demiurga, sprawcy świata odgrywanego przed widzem. W Cricot 2 dokonywało się to, co reżyser zobaczył w sztuce antyku, czyli wyrzucenie przed pałac wszystkich brudów rodzinnych. To one są treścią *Wielopola*, *Wielopola*, przedstawienia zakończonego obrazem Ostatniej Wieczery. Finałową scenę zamykał pochód postaci, wycofujących się za owe drewniane wrota. Potem reżyser podchodził do drzwi i z gestem pedantycznej dokładności upewniał się, czy są dobrze zamknięte. Później podchodził do stołu, składał obrus, który przed momentem go przyozdabiał. I to był dopiero koniec przedstawienia.

Arnold Aronson, amerykański historyk i praktyk teatru, w swym eseju *Behind the Screen Door*¹⁰ trafnie zauważa, że pojawienie się drzwi w teatrze dzieli przestrzeń na dwa odrębne byty: widzialne i niewidzialne, dotykalne i domyślne. Jim Morrison, lider rockowej grupy The Doors, stwierdził, że są rzeczy znane i nieznane, ale pomiędzy nimi zawsze są drzwi. Metafora może być rozumiana na wiele sposobów. Dla Carla Gustawa Junga sen był drzwiami duszy, poprzez jego analizę dochodziło się do odkrycia zasadniczych problemów, ukrytych głęboko w mózgu człowieka. Aronson dostrzega dziś szerokie użycie przenośni w konstrukcji seriali telewizyjnych. Akcja

⁷ M. Porębski: *Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*. [Tyt. okł.: *Deska. Chciałbym aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał esej o tym biednym przedmiocie*]. Warszawa 1997, s. 121.

⁸ Ibidem.

⁹ T. Kantor: *Pisma. Teatr Śmierci...*, s. 208.

¹⁰ A. Aronson: *Looking into the Abyss. Essays on Scenography*. Ann Arbor 2005.

rozgrywa się w nich zazwyczaj we wnętrzach jakichś pomieszczeń, skrzętnie oddzielonych od świata realnego za pomocą drzwi. Czasem schemat odcinka jest dość prosty: rozpoczyna się najazdem kamery na drzwi i na odjeździe kamery spod drzwi się kończy. Cały sztuczny świat bohaterów jest zamknięty w „pułapce iluzji”, którą widzi jedynie podgląda. Przychodzi na myśl iluzja „czwartej ściany”, tak dobrze znana z dziewiętnastowiecznego teatru naturalistycznego. Wystarczy przypomnieć, czym jest zamknięcie drzwi w finale *Wiśniowego sadu* Czechowa.

Drzwi to nie tylko podglądanie jakiegoś wnętrza, czy wręcz duszy bohaterów. Ukraińska dramatopisarka Neda Neždana napisała wedle podtytułu — „Czarną komedię dla teatru tragedii narodowej” — *Kto otworzy drzwi?*¹¹. Jest to historia dwóch kobiet uwięzionych w kostnicy. Co jakiś czas do wnętrza klatki dzwoni telefon i ledwie zrozumiałym sekundowym komunikatem informuje je, że zaraz ktoś przyjdzie lub że mają się przygotować na najgorsze etc. Oczywiście, cała akcja skupia się wokół problemu, kto przyjdzie i otworzy zaryglowane drzwi: czy będzie to lewica, czyli komuniści, czy prawica, czyli narodowcy, czy jeszcze coś gorszego, bo nieznanego. Nagłe rozwarcie wrót w finale zasadniczo nie zmienia sytuacji. Autorka pozostawia swoje bohaterki z dylematem wyboru. Neždana z elementu scenograficznego zbudowała metaforę zamknięcia, pokazując paraliżujący strach przed zewnętrżnością.

Zatem drzwi mogą być wykorzystane — z jednej strony — jako sugestia dla widza wchodzenia w prywatny świat postaci scenicznych, ale z drugiej strony — mogą wytworzyć przestrzeń wyizolowaną od jakiejś realności często obcej, bo nieznaney. Pojemność znaczeniowa jednego fragmentu dekoracji staje się niezwykle duża. Dodatkowo pikanterii dodają zabiegi reżyserów teatralnych, którzy starają się wprowadzić widza w świat przedstawienia, łapiąc go już na progu budynku teatralnego. Wspomnieć tu można *Dziady* Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego (Stary Teatr w Krakowie, 1973) lub działania Andrzeja Dziuka i zespołu Teatru im. Witkacego z Zakopanego. Drzwi do teatru stają się wrotami do tajemnego, innego, obcego, nieznanego świata iluzji lub odrębnej, pozacodziennej realności, w której możemy spotkać m.in.: duchy i gusła romantyczne lub przywitać się personalnie ze stworami Witkiewicza.

Jerzy Grzegorzewski pokazał również dźwiękowy charakter metafory. W inscenizacji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, przygotowanej dla Teatru Narodowego w Warszawie w 2001 roku, młodopolska chata rozśpiewana ma ściany zbudowane z odwróconych pudeł pianin, a odrzwia zrobione są z części cymbałów. Zatem drzwi zostały potraktowane nie jako wejście do sakralnej strefy świata iluzji, tylko jako rekwizyt nieodzowny do odegrania

¹¹ N. Neždana: *Kto otworzy drzwi?* Przeł. J. Czech. „Dialog” 2006, nr 7, s. 94–108.

przedstawienia, wpisujący się w interpretację. Zgodnie z intencją Zbigniewa Raszewskiego, który wywodził etymologię nazwy „rekwizyt” od łacińskiego *requisitium*, czyli coś potrzebnego¹². Historyk stwierdzał również, że choć zawsze obecny, wszak miewa okresy większej bądź mniejszej popularności. Analizował niebywałą wręcz modę na pewne rekwizyty. Przywoływał popularność wózka czterokołowego, jaka zapanowała po inscenizacji *Matki Courage i jej dzieci* Bertolta Brechta w reżyserii autora. Zgrzebny wóz pojawiał się wszędzie, nawet w pierwszej odsłonie *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki.

Nieco inaczej rzecz ma się z drzwiami, które co najmniej od antyku nieprzerwanie są obecne w teatrze. Można w stosunku do nich zastosować inny, niezależny od mód kulturowych podział. Waloryzacja wytwarzanej przez nie metafory podlega zmianom ideologicznym. Rację miał Kantor, stwierdzając, że dzięki nim Grecy wyrzucali przed pałac swoje rodzinne problemy. Jednak użycie rekwizytu nie było tożsame z intencją pojawienia się wrót w Cricot 2. W antyku odbywała się specyficzna gra pomiędzy tym, co wewnętrzne i zewnętrzne. Miała ona wymiar czysto sakralny, dodatkowo podkreślony przez umieszczenie świątyni Dionizosa za budynkiem *skēne*. Oczyszczenie pałacu z brudów dokonywało się przed progiem wiodącym do wnętrza *sacrum*. Wobec widzów dokonuje się to, co widzialne, ale cała istota rytualności i obcowania z bóstwem skrywana jest przed oczami profanów. Taki jest sens metafory drzwi budynku *skēne*.

Starożytność odkryła dwie strony jednego rekwizytu. Może nie na darmo Ianus, rzymski bóg wszelkiego początku i bóg drzwi, bram domów, całego państwa, nosił dumny przydomek Pater. Był jednym z najstarszych bóstw italskich. Od miesiąca Ianuariusa rozpoczynał się rzymski rok, a wzgórze, gdzie wedle legendy Romulus miał założyć pierwszą twierdzę, również nosiło nazwę Ianiculum. Bóg miał swoją świątynię na Forum Romanum. Wrota do niej były otwierane jedynie podczas wojny, wojsko musiało przez nią przejść, by uzyskać błogosławieństwo. Zamknięte drzwi oznaczały czas pokoju. Interesująca jest również ikonografia bóstwa, gdyż jako jedyne miało dwie twarze, podobnie jak drzwi, które zawsze mają dwa oblicza.

Do podobnego rozumienia nawiązał litewski reżyser Eimuntas Nekrošius w inscenizacji *Otella* Williama Szekspira (2000). Kiedy tytułowy bohater nie może już porozumieć się z Desdemoną, pomiędzy nimi pojawiają się drzwi. Oddzielają one nie tylko dwa światy, ale też pokazują istniejące jednocześnie dwie prawdy lub dwie twarze tych samych zdarzeń. Oczywiście różnica polega na tym, że sam rekwizyt zachowuje jakość wytwarzanej metafory, jednakże gubi ciężar znaczeniowy związany z *sacrum*.

¹² Z. Raszewski: *Bilet do teatru*. Kraków 1998, s. 41–50.

Nie inaczej stało się z drzwiami antycznej *skēne*. Ostatecznie XVII wiek ustalił scenę pudełkową, której ramę stanowiły pozostałości rzymskiej *valva regia* i wczesnorenansowej *porta regia*. W obliczu niezwyklego rozwoju perspektywicznych dekoracji malowanych rama okna scenicznego stała się ramą iluzorycznie malowanego obrazu komponowanego według zasad perspektywy malarzkiej. Zbigniew Raszewski ową uwielbianą w ówczesnych czasach perspektywę nazwał „kukułczym jajem” podrzuconym do teatru przez malarzy¹³. Było w tym trochę racji, gdyż na ponad dwieście lat został zahamowany rozwój scenografii. Jednak gdy spojrzymy na układ architektoniki budynku, możemy stwierdzić, że od pojedynczych, zamkniętych wrót *skēne* teatr zatoczył koło, by zbudować przestrzeń głęboką ukazującą to, co w Grecji było niewidzialne. Ukazać poprzez otwarcie na oścież drzwi *skēne*. Siłę iluzji głębi odkrytej przestrzeni wnętrza sceny uświadomiły dopiero awangardy przełomu XIX i XX wieku. Zaczęto wówczas dostrzegać jej semiotyczną wartość. Ale w teatrze drzwi nie tylko stały się historyczną pozostałością architektury antycznej. W ubiegłym stuleciu odkryto niezwykle siłę metafory. Szczególnie, gdy po оголоczeniu sceny ze wszystkich malowanych płócien wzrosła wartość poszczególnych elementów scenograficznych. Wszelkie bramy, wrota i odrzwia zaczęły się na coś otwierać lub przed czymś zamykać. I dotyczy to nie tylko działań dokonywanych w obrębie teatru, siła metafory zostaje wykorzystana we wszystkich sztukach zarówno plastycznych, jak i filmowych.

W *Reminiscencjach* z 1969 roku Józef Szajna sięgnął po metaforykę drzwi, aby pokazać polską martyrologię narodową. Instalacja powstała dla uczczenia 150-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W założeniu miała być plastycznym przedstawieniem historii uczelni w latach 1939–1945, kiedy była ona zamknięta przez hitlerowców, a większość profesorów została zamordowana. W ekspozycji

[...] główny akcent stanowiła wycięta z płyty, nadnaturalnej wielkości sylweta z naklejonym powiększeniem zdjęcia prof. Ludwika Pugeta. Wycięcie zaś w płycie użyte zostało jako rodzaj bramy, którą widzowie mieli przejść do pomieszczenia, gdzie gęsto jak w pracowni z dużą ilością studentów, ustawione były sztalugi opuszczone po artystach, którzy już nigdy do nich nie wrócą. Można więc było się do nich przedostać jedynie przez ową sylwetę-bramę, przez unaocznioną pustkę po jednym z nich¹⁴.

¹³ Idem: *Wstęp*. W: J. Furttenbach: *O budowie teatrów*. Przeł. i oprac. Z. Raszewski. Wrocław 1958, s. 10.

¹⁴ B. Kowalska: *O plastyce Józefa Szajny. Reminiscencje i Replika*. W: *Józef Szajna i jego świat*. Red. B. Kowalska. Warszawa 2000, s. 32.

Instalacja Szajny pokazuje niezwykłą siłę przenośni. Widzowie doświadczali wręcz dotykalnego braku obecności. Jednocześnie nie było innej drogi poznania dzieła.

Do podobnych uczuć, choć nieco przewrotnie, powróci Leszek Mądzik w autorskim teatrze Scena Plastyczna KUL. Dokonuje on zamknięcia widzów w przestrzeni widowiska jak w pułapce. Po zapadnięciu mroku, charakterystycznego dla większości dotychczas stworzonych przedstawień, publiczność właściwie nie ma możliwości wyjścia. Każde nagłe otwarcie drzwi zniweczyłoby iluzję tworzonych przez aktorów obrazów. Na tle prowadzonych powyżej rozważań szczególnym przypadkiem był spektakl *Wrota*, który swoją premierę miał w 1989 roku. Jego wymowa koresponduje z metaforą zastosowaną w dziele Szajny. Dwadzieścia lat po wkroczeniu odbiorcy *Reminiscencji* w odarty z istotnych wartości świat po zagładzie, Mądzik pokazał moment wyjścia. Na początku widowiska był obraz wielkiego, toczącego się walca, który zajmował całe okno sceny. Kiedy zatrzymał się przed publicznością, otwierały się drzwi, usytuowane centralnie. Wyłaniające się z wnętrza figury postaci, w układach choreograficznych przywoływały świętych bohaterów znanych z ikonografii. Po wyjściu z owych wrót, topili się w kanale wodnym usytuowanym pod stopami publiczności pierwszego rzędu. W następnej sekwencji przestrzeń ulegała zmianie i rozpręzał się początkowy kolisty kształt. Pojawiały się nowe postacie w głębi sceny, ponownie nawiązywały do obrazów sakralnych. Scenę końcową można interpretować jako zniszczenie bohaterów widowiska, którzy uderzali o wodę płynącą pod ich stopami. Koniec projekcji obrazów nie był jednak zakończeniem przedstawienia. Dla publiczności pozostały jeszcze drzwi do świata iluzji, które trzeba było pokonać. Mądzik swych wielbicieli poddawał pewnej próbie. Pomiedzy przestrzenią widowni a wyjściem leżała na podłodze gabłota szklana, a w niej uwięzieni żywi ludzie, postacie plastycznego obrazu. Nie było innej drogi. Trzeba było „zdeptać” człowieka, aby wyjść ze świata zniszczenia.

Inaczej do metafory podszedł Eugenio Barba, włoski reżyser i założyciel duńskiego teatru Odin Teatret. W spektaklu *Kaosmos*, który swoją premierę miał w 1993 roku, odtworzył rytuał drzwi należący do obrzędów przejścia. Za kanwę fabuły posłużyła starowęgierska legenda *O człowieku, który nie chce umrzeć*. Występuje w niej trzech głównych bohaterów: Matka — która poszukuje swojego dziecka wykradzonego przez Śmierć, Człowiek ze wsi i Człowiek-który-nie-chce-umrzeć. Losy postaci wzbogacono o dodatkowe wątki znane z literatury. Dramaturgia obrzędu sprawiła, że każdy z nich musiał stanąć przed Drzwiami, za którymi znajdują drogę do Królestwa Szczęścia lub Zbawienia. Matka wyrusza w długą podróż, aby odnaleźć swoje dziecko. Jej historia ma dwa zakończenia, podobnie jak bajka Hansa Christiana Andersena *Opowiadanie o matce*, na której motywach powstała. W pierwszej wersji Matka odnajduje dziecko w królestwie Śmierci.

Kiedy dowiaduje się, że czeka je życie nieszczęśliwe, pozostawia je tam na zawsze. W drugim zakończeniu ocalałe od Śmierci dziecko nie poznaje swojej zniszczonej matki i wypiera się jej. Opowieść o Człowieku ze wsi, czekającym przed Drzwiami, powstała na podstawie opowiadania Franza Kafki *Przed prawem*. Człowiek ów chce przejść przez Drzwi, jednak stojący tam Strażnik nie wpuszcza go, każe mu czekać. Oczekiwanie ciągle się przedłuża i Człowiek nigdy nie otrzymuje pozwolenia na wejście w Drzwi symbolizujące prawo, szczęście, zbawienie, raj. Człowiek-który-nie-chce-umrzeć po odbyciu podróży, składającej się z siedmiu etapów, staje przed grobowcem świata, którego nie chce przekroczyć. Zatem rytualne drzwi dla każdego z bohaterów miały inną wartość. Niosły ze sobą rozwiązanie, ale i wiązały się z lękiem przed nieznanym, obcym, ostatecznym.

W metaforyce drzwi — jak pokazał Barba — najtrudniej oswoić uczucie strachu, jakie pojawia się przed naciśnięciem klamki. Idealnie z problemów wyszedł Pete Docter, reżyser filmu animowanego *Potwory i Spółka* (*Monsters Inc.* 2001) powstałego na podstawie scenariusza Dana Gersona i Andrew Stanton. Tytułowi bohaterowie trudnią się straszeniem dzieci. Fabryka, w której pracują, zawiera magazyn drzwi do pokoiw dzieciennych. Zadaniem pracownika jest wejście przez podstawioną parę wrót i wykonanie swojego zadania. Krzyk małolata jest fachowo mierzony, a skala decybeli przyczynia się do określenia wydajności normy poszczególnych potworów. Drzwi z ościeżnicą są obszarem granicznym, stanowiącym przejście z zimnego świata hali produkcyjnej do wnętrza ciepłego, miłego, dzieciennego pokoju. Na nich też skupia się pełen lęku wzrok dziecka, które z perspektywy swojego łóżeczka obserwuje klamkę. Cała groza znika, gdy do fabryki dostaje się mała dziewczynka. W wyniku licznych perypetii przedstawiciele przeciwnych światów zaprzyjaźniają się ze sobą. Dla małej panienki złowrogie zwierzaki zamieniają się w łagodne, rodzinne stworzonka. Drzwi już nie niosą ze sobą lęku, tylko zabawę.

Drzwi dla Doctera oddzielały dwa istniejące równolegle światy: realność dzieci od realności, w której żyły ich potwory. Spektakle Krystiana Lupy, które można określić skrótowo jako dramaty psychicznego wnętrza, charakteryzują się specyficznym podejściem do scenografii. Bohaterowie widowisk reżysera często zostają zamknięci w pomieszczeniach, które jedynie widz ma prawo podglądać. Szczególnym przypadkiem było przedstawienie *Rodzeństwo*. Ritter, Dene, Voss, według sztuki Thomasa Bernharda (Stary Teatr w Krakowie, 1996), gdzie publiczność była oddzielona dosłownie, gdyż iluzja mieszkania-klatki obejmowała od strony krzeseł linkę w miejsce lamperii, wyraźnie zaznaczone słupy podporowe oraz sufit. Mieszkania są zbudowane bardzo realistycznie, mają okna, okiennice i drzwi, sprzęty domowe. Widzowi, który wkracza w iluzję Lupy, jawi się ona jako jedyny możliwy model teatralnej rzeczywistości postaci dramatu. Wszystko jest tu real-

ne, dotyczy to nie tylko mebli, ale też zapachów jedzenia, czasu potrzebnego na trwanie poszczególnych emocji. Rytm widowiska powoduje, że publiczność prawie ulega halucynacji i łatwo poddaje się śledzeniu perypetii bohaterów w trakcie wielogodzinnych przedstawień.

Barbara Hanicka zauważyła, że

Krystian robi jedną i tę samą scenografię — do pewnego stopnia niezależną od tekstu, którym się posługuje. Być może jest to przestrzeń, z którą Krystian chciałby się zmierzyć w życiu, a tymczasem mieszka w bardzo mieszczańskim domu, który jest reminiscencją jego domu rodzinnego — jego drugą stroną¹⁵.

Drzwi są stałym elementem dekoracji, mogą nawet być zwielokrotnione, podkreślają szczelność zamknięcia wykreowanego wnętrza. Stają się też metaforą trudnych problemów postaci dramatu wypreparowanych z rzeczywistości zewnętrznej. Aż kusi ponowne odwołanie się do antyku. Dialektyka wnętrza i zewnątrz, tylko że tym razem wchodzimy do wnętrza *skène* po to, by obejrzyć psychiczne molestowanie duszy. Jak widać, nie na darmo Lupa powiedział kiedyś, że był zafascynowany Kantorem¹⁶. Powstaje między reżyserami jednak pewna różnica jakościowa. Kantor budował iluzję, choć — jak sam mówił — artysta swym gestem anektuje rzeczywistość, tworząc z niej jakość artefaktu. Lupa nie chce zawłaszczać rzeczywistości niczym demiurg, on ją demaskuje. Zamyka drzwi od namacalnego dla wszystkich świata zewnętrznego i grzebie w bebechach jaźni swoich bohaterów, a widzów skazuje na podglądanie rezultatu.

Kantor swoją zonglerkę z drzwiami zakończył spektakularnie w *cricotage'u Maszyna miłości i śmierci* (1987). Uczynił z nich jednego z bohaterów pierwszej części widowiska, powstałego na motywach *Śmierci Tintagilesa* Maeterlincka. Spektakl zaczynał się na pustej scenie, którą zapełniały tylko wielkie żelazne wrota. W partyturze są one dookreślone przymiotnikiem „groźne”. Wytwarzana przez nie atmosfera dotyczy tego, co z nich wyziera. Stopniują napięcie całej części *cricotage'u*. Raz otwierają się „powoli”, za nimi przesuwają się służące Królowej — metalowe automaty. Drugi raz otwierają się „szerzej”, ukazując ruch automatów tam i z powrotem. Potem „bardzo powoli” i wówczas pada kwestia: „Królowa nadchodzi”, a w końcowej odsłonie mamy zbrodnię:

Cisza za drzwiami
pustka

¹⁵ B. Hanicka: *Przestrzeń nieuchwytna*. Rozmawiała M. Stojowska. „Tygodnik Powszechny — Kontrapunkt”, 11.05.2003.

¹⁶ Zob. K. Lupa: *Ja służę demonowi*. Rozmawiała J. Boniecka. „Odra” 1992, nr 4.

Chyłkiem wychodzi z niej,
skradając się,
kobieta w biednym,
znoszonym płaszczu,
wykrzywione buty, brudny
szal na szyi,
walizka w ręce,
taka ostatnia „zdzira”.
Szybko podbiega do lalki dziecka,
pakuje ją do walizki
i ucieka.
Drzwi szybko się zamykają.
Za drzwiami krzyk
dziecka¹⁷.

Moment przejścia przez drzwi, niczym przez paszczę bestii, uczynił z tego, co się kryje w ich wnętrzu, instrument domniemanego mordu. Ale jednocześnie dokonuje się za wrotami istotna zmiana. Martwa lalka staje się żywym dzieckiem. Znowu pułapka na iluzję, tylko kto jest w niej zamknięty? Tym razem widz. Właściwe życie bohaterów widowiska odbywa się za drzwiami. One stanowią bramę do świata realnego. Zupełnie, jak byśmy oglądali obraz René Magritte’a *To nie jest fajka*. Wszak czy jest to lalka? Czy dziecko? Czy tylko nam się zdawało? W ten sposób u Kantora drzwi *skēne* zyskały tożsamość.

Oczywiście, można mnożyć w nieskończoność przykłady użycia drzwi we wszystkich znanych mediach artystycznych. Ich funkcja jest wieloznaczna. Jest to bodaj jedyny rekwizyt teatralny, którego kariera trwa i wszystko wskazuje na to, że nadal artyści będą opowiadać swoje historie, trzaskając od czasu do czasu: drzwiami, wrotami, bramami etc.

¹⁷ T. Kantor: *Pisma. Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*. Wybór i oprac. K. Pleśniarowicz. Kraków–Wrocław 2005, s. 101–102.

Dominika Łarionow

“A trap on illusion”
or why the theatre had, has and will have the doors?

Summary

The question posed in the title of the article may seem trivial because there is nothing important in the doors. Or maybe it should have been formed in a different way? When

did the theatre, in its history, notice the power of illusion and begin to use it? And can we distinguish any pararequisite or a pre-element of scenography which served this purpose? Maybe the primary part of the world presented constituted the doors which first gave the directors of the performance the possibility of extending the scenic space. In the beginning, it constructed the building *skēne*, then *frons scenae* to finally take the whole area of the box stage being the doorway – a frame of a gigantic illusory image only to go back after years to its ancient function in the 20th century theatre.

The author analyses different ways of using doors in the contemporary scenography. Much of the onus falls on the works by Tadeusz Kantor who many times designed the form of decoration to the performance Cricot 2 basing on the doors or doorways as a dominant element of the space. Also, other directors, such as, among others, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Józef Szajna and Leszek Mądzik took up an incredible play with doors, it being a requisite important to the interpretation of the performance. The significance of this scenic element cannot be fully understood without ancient references. Especially, because of the fact that it is said to be the only theatrical requisite whose career started in the ancient times and is still flourishing. The artists like to tell their stores smashing the doors, gates, doorways, etc. from time to time.

Dominika Łarionow

„Die Illusionsfalle“ oder wozu diene, dient und wird im Theater eine Tür dienen?

Zusammenfassung

Die in dem Titel gestellte Frage kann banal scheinen, denn was ist eine Tür eigentlich? Vielleicht sollte diese Frage auch bisschen anders gestellt werden. Wann wurde die Illusion im Theater wahrgenommen und verwendet? Ist es möglich, ein Urrequisite oder ein Ur-element der Bühnenbildes zu unterscheiden, die dem Zweck dienen? Es kann so sein, dass die Tür ein Teil der dargestellten Welt war, denn sie erlaubte den Regisseuren, den Bühnenraum zu erweitern. Zunächst bildete sie *skēne*, dann *frons scenae*, schließlich nahm sie den ganzen Raum der Schachtelbühne ein, um zum Tor – dem Rahmen des gigantischen illusorischen Bildes zu werden und nach Jahren ihre uralte Funktion im Theater des 20. Jhs wieder zu erfüllen.

Die Verfasserin untersucht, auf welche Weise die Tür im gegenwärtigen Bühnenbild ausgenutzt wird. Sie berücksichtigt vor allem die Werke von Tadeusz Kantor, der schon mehrmals in der Bühnenausstattung zu Vorstellungen seines Theaters Cricot 2 die Tür zum wichtigsten Raumelement machte. Ein außergewöhnliches Spiel mit der Tür als einem für die Interpretation der Aufführung bedeutenden Requisit wurde auch von anderen Regisseuren angewandt, u. a.: Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Józef Szajna u. Leszek Mądzik. Die Tür mag ein einziges theatralisches Requisit gewesen sein, das seit der Antikezeit dauernd in Anwendung ist; die Schauspieler erzählen zwar ihre Geschichten leidenschaftlich gern, ab und zu mit der Tür, dem Tor, der Pforte etc. dabei knallend.

Ewa Szkudlarek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Nocne ćmy, czyli człowiek w szklanym budynku

Mam w sobie wiele miast i wiele krajów, a jednak już wszystkie układają się w odniesieniu do tego, co otacza mnie co dzień. Wyobraźnia człowieka jest przestrzenna i bez ustanku buduje architektoniczną całość z krajobrazów zapamiętanych albo wyobrażonych, postępując od „bliżej” do „dalej”, niejako nawijając warstwy czy pasma dokoła jednej osi, tej, w której dotyka on stopami ziemi.

C. Miłosz: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*

Od wieków teatr był i jest nadal związany ze sztukami plastycznymi. Zróżnicowanie budynków teatralnych, przebudowa scen, różnorodność kostiumów – w ciągu wieków – były często zależne od konwencji architektonicznych, malarskich czy też trendów mody. Scena pudełkowa obowiązująca zresztą do dziś w teatrze pojawiła się w dobie renesansu, klasyczne

pudełko powstało z naśladowania przez teatr malarstwa sztalugowego [...] scena jest obramowana, podłoga jest pochyła, wznosi się jak na obrazie malowanym perspektywnie, domy i przestrzeń między nimi coraz bardziej się zmniejszają. Logice malarskiej perspektywy podporządkowane było wszystko, również ludzie¹.

W teatrze zamkniętym, pudełkowym scena została skonstruowana dla malarza i dekoracji malarskich. Ideę współzależności teatru i sztuk plastycznych rozwijali w swoich projektach inscenizacyjnych malarze-reżyse-

¹ Z. Strzelecki: *Konwencje scenograficzne. Od antyku do współczesności*. Warszawa 1973, s. 69.

rzy, chociażby Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Tadeusz Kantor. Scenografia jest także dyscypliną plastyczną, a jej „tematem jest dramat”². Niektóre utwory dramatyczne zostały przez autorów podzielone nie na akty, lecz na obrazy np. *Dziwny pasażer* Tymoteusza Karpowicza i *Pułapka* Tadeusza Różewicza.

Żywy związek optyczny między okiem widza i trójwymiarowym obrazem scenicznym fascynował twórców wielu epok, „aby zjednoczyć – jak twierdzi Krzysztof Pleśniarowicz – przestrzeń obrazu w oparciu o zasady obiektywnej reprodukcji widzianej, fizycznej rzeczywistości”³. Obrazy malarskie i sceniczne „udają” coś, czym nie są w istocie. Są substytutami w stosunku do realności. Przypominając realność, a nie będąc nią, kierują nas poza siebie. Odmienne są jednak reakcje odbiorcy na obraz malarski i obraz sceniczny, ze względu na zasadniczą różnicę sposobów przedstawiania na płótnie i na scenie. Jakże często odbiorca dzieł malarskich „zwraca się do przedmiotu przedstawienia, to znaczy, że szuka jeszcze jakiejś innej rzeczywistości niż ta, która jest rzeczywistością nałożonych farb na płótnie obrazu”⁴. Obraz sceniczny, jeśli porównamy go do „przedmiotu gotowego”, wskazuje tylko na siebie. Obcując z nim, nie można w zasadzie zwracać się do rzeczywistości innej niż jego własna. To szczególne istnienie rzeczywistości malarskiej i teatralnej znalazło nawet odzwierciedlenie w potocznym rozróżnieniu językowym. Oglądając postać utrwaloną na płótnie, mówimy, że obraz „przedstawia osobę X”, a w przypadku aktora, który gra na scenie, stwierdzamy: „to jest osoba X”. Niezależnie od teoretycznych koncepcji dotyczących sztuki przedstawiania, wiedzy o prawach widzenia i samego oglądu można przyjąć, że nie rzeczywistość stwarza obrazy malarskie i sceniczne, ale one stwarzają rzeczywistość przedstawioną.

Teatr ożywia malarstwo, ono zaś utrwała jego sceny. Realistyczne obrazy Edwarda Hoppera *Nocne cienie* (1921), *Apteka*, *Automat* (1927), *Miasto* (1927), *Przedział C, wagon* (1938), *Nowojorskie kino* (1939), *Noc w biurze* (1940), *Stacja benzynowa* (1940), *Nocne śmy* (1942) czy *Nowojorskie biuro* (1962) układają się w rekonstrukcyjny cykl scen życia miejskiego. Ten malarski dokument dwudziestowiecznej cywilizacji utrwała znacznie więcej niż tylko pasma ulic, wnętrza domów czy zadymione kawiarnie, podkreśla bowiem i wyraża melancholijne zagubienie człowieka w miejskiej przestrzeni. Artystę interesowała teraźniejszość, którą obserwował jakby z ukrycia, dzięki czemu bohaterowie czy bohaterki zostali przyłapani w sytuacjach najintymniejszych, bardzo osobistych. Jego pędzel niczym kamera zatrzymuje w kadrze wize-

² Idem: *Kierunki scenografii współczesnej*. Warszawa 1970, s. 10.

³ K. Pleśniarowicz: *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*. Kraków 1996, s. 11.

⁴ A. Kumor: *Telewizja. Teoria, percepcja, wychowanie*. Warszawa 1973, s. 35.

runki ludzi samotnych, wyobcowanych, opuszczonych, zatopionych we własnych myślach, lękach i marzeniach. „To egzystencjalne *in flagranti*, które za tło ma z reguły urządzenie i instytucje wielkiego miasta: bary, kawiarnie, biura, hotele, kina, sklepy, mieszkania”⁵. Hopper z amerykańskiego pejzażu, miejskiego i kontynentalnego oraz ze znaków tamtejszej cywilizacji (reklamy, logo wielkich koncernów) uczynił ikonograficzny mit.

Malarska scenografia Hoppera inscenizuje dramat. Wnętrza i dekoracje określają przestrzeń sceniczną, która organizuje „przestrzeń gry aktora”⁶. Nie można oprzeć się wrażeniu, że ten artysta miejskości stworzył niemalże gotowe obrazy-sceny, które mogłyby stać się ilustracją dla sztuk współczesnych np.: Ursa Widmera *Top Dogs* i Sergi Belbela *Po deszczu*. Stałym punktem odniesienia dla rozważań o wymienionych dramatach będzie obraz Hoppera *Nocne émy*. To, co łączy malarstwo Hoppera i sztuki dramatyczne *Top Dogs* oraz *Po deszczu*, to przestrzeń miejska i rozgrywający się w niej dramat człowieka zamkniętego w nowoczesnym, wielopiętrowym, przeszklonym budynku.

Nocne émy, scena miejska namalowana w 1942 roku, to jedyny obraz Hoppera, który przedstawia wygiętą szybę, dzięki czemu można dostrzec samo szkło. Oszklona restauracja, czy może raczej bar, stanowi zamkniętą przestrzeń, oddzielając klientów od miasta. Artysta przedstawia w ten sposób relację między „zewnętrznym” a „wewnętrznym”, między przestrzenią otwartą a zamkniętą. Izolowane od ulicy witryną cztery postaci wydają się zamknięte w barze niczym w lekko podświetlonym akwariu. W środku scena, jak na Hoppera – zbiorowa.

Przy kontuarze mężczyzna w ciemnym garniturze i zielonym kapeluszu, z papierosem w palcach. Przy nim piękna rudowłosa kobieta w czerwonej sukience. Wygląda na znudzoną, gdyż z uwagą przygląda się paznokciom swej prawej dłoni. Ku mężczyźnie pochyla się barman w białym wdzianku i czapeczce. Za nim dwa ekspresy do kawy i zielone drzwi na zaplecze. Najciekawszą postacią jest drugi mężczyzna, odwrócony do widza plecami. Widzimy jego kark, ucho, podobny zielony kapelusz. Może patrzy na kobietę?⁷

Hopperowska scena przywodzi na myśl cykl obrazów Tadeusza Kantora zatytułowany *Nie zagląda się bezkarnie przez okno*. W głębi jednego z nich można dostrzec artystę odwróconego do widza plecami. Nagi siedzi przy stole i maluje portret kobiety. Mgliste odbicie portretowanej kobieciej twarzy można zobaczyć w szybie uchylonego okna na pierwszym planie, okna,

⁵ P. Piaszczyński: *Słoneczne światło na ścianie domu*. „Odra” 1998, nr 5, s. 55.

⁶ Z. Strzelecki: *Kierunki scenografii współczesnej...*, s. 9.

⁷ P. Piaszczyński: *Słoneczne światło...*, s. 58.

które pozwala nam zajrzeć do pracowni malarza. Ze scen Hoppera i Kanta-
ra wylania się sylwetka mężczyzny bez widocznej dla odbiorcy twarzy,
w oczach którego odbija się niedokończony, jasny, przezroczysty portret
kobiety. Specyficzna jest też szklana granica-szyba, często powtarzający się
motyw na obrazach obu artystów. Została ona usytuowana pomiędzy sceną
a widownią, łamiąc tym samym ścisłą opozycję między iluzją a realnością.
Dodatkowo wzmacnia zawieszenie teatralnej *mimesis*. Nie chodzi tutaj o ilu-
zyjne odbicie pozascenicznego rzeczywistości, nie o przedstawienie gotowej
sceny, ale o ukazanie ludzkiego istnienia uwikłanego – jak stwierdza ame-
rykański socjolog Richard Sennett – w „paradoks przezroczystej izolacji”.

Opis obrazu *Nocne śmy* Hoppera przywodzi na myśl także didaskalia,
które mogą stać się oprawą dla zaistnienia dramatu wewnętrznego i ze-
wnętrznego, czyli dramatu granicznego. W zaprojektowanej przez Hoppera
scenie-obrazie *Nocne śmy* ważna jest przestrzenna granica, nie tylko między
przeszklonym barem a ulicą, lecz także między klientami a barmanem oraz
między kobietą a mężczyznami. Granicę podkreśla ściana ze szkła i dwa
rekwizyty: kontuar oraz papieros w dłoni mężczyzny.

Dramat nowożytny – twierdzi Krzysztof Pleśniarowicz – konstruowa-
ny jest bowiem na tym napięciu: pomiędzy światem zewnętrznym, skąd
przychodzą konflikty i tarapaty oraz światem wewnętrznym, uobecnia-
nym w aktach samoświadomości (stąd rosnąca, do czasów naturalizmu,
popularność monologu jako wyrazu samotności bohatera). Innymi słowy
– na napięciu pomiędzy tym, co pospolicie nazywane bywa „życiem we-
wnętrznym” bohatera a jego bytowaniem wśród innych postaci... Pomię-
dzy teatrem charakterów a teatrem akcji⁸.

Teatr miejskich obrazów Hoppera stał się sztuką dramatyczną. Obser-
wujemy jego sceny malarskie zupełnie jak spektakl, który widz percypuje
tuż po podniesieniu kurtyny. Malarstwo Hoppera cechuje więc tendencja do
otwarcia dzieła na przestrzeń teatralną – przestrzeń żywych obrazów.

Miejscem akcji dramatu Sergi Belbela *Po deszczu* jest „taras na dachu czter-
dziestodziewięciopiętrowego wieżowca, w którym mieszczą się biura o wy-
sokim standardzie”⁹. Cały personel (Komputerowiec, Kierownik, Dyrektor-
ka, Goniec, sekretarki: Blondynka, Brunetka, Ruda, Szatynka) w czasie go-
dzin pracy marzy właściwie o jednym – ukradkowym wyjściu na taras wie-
żowca, aby zaczerpnąć świeżego powietrza lub zapalić papierosa. Można, za
Ervingiem Goffmanem, przyjąć, że pojawia się tutaj podział na scenę (struk-
tura firmy) i kulisy (spotkania na tarasie). Dopiero

⁸ K. Pleśniarowicz: *Przestrzenie deziluzji...*, s. 18.

⁹ S. Belbel: *Po deszczu*. Przeł. M. Mętrak-Gottesman. „Dialog” 1999, nr 4,
s. 25.

za kulisami ujawnia się istotne tajemnice przedstawienia i skoro wykonawcy wychodzą tutaj z roli, jest rzeczą naturalną, że miejsce to jest niedostępne dla publiczności i że nawet ukrywa się przed nią jego istnienie¹⁰.

Mimo iż w całym budynku obowiązuje zakaz palenia, ów nieformalny, codzienny rytuał spotkań przy papierosie, z jednej strony, oddziela pracowników od wnętrza firmy, z drugiej zaś — służy spotkaniu z drugim człowiekiem na zewnątrz budynku. Miejsce odsyła zatem do Emmanuela Lévinasa filozoficznej koncepcji spotkania. Spotkanie z Innym i Innością ma formę chiazmu. Chiazm to konstrukcja, w której następuje spotkanie — nie unifikacja, dialog, ale tylko zetknięcie się — ludzi, idei, myśli zmierzających w przeciwne strony. Zarówno taras na dachu wieżowca, jak i winda dla personelu firmy to miejsca służące przypadkowym spotkaniom, na które składają się: wyminięcia, otarcia, przepchnięcia, przeciśnięcia tych z jednej i tamtych z drugiej strony. W uchylonych drzwiach windy, w korytarzach wielkiej korporacji budzi się silne pragnienie bohaterów, aby w jakiś sposób rozjaśnić szarą i banalną codzienność. W istocie jest to strategia poszukiwania prawdy o sobie poprzez konfrontowanie własnego „ja” z tym, co zewnętrzne. Zgodna zresztą z uwagą sformułowaną przez Jeana Paula Sartre’a, że poznać siebie możemy tylko przez odniesienie do Innego.

Rozległy, podniebny taras ukazuje się jako architektoniczna ikona spotkania z Innym. Skupia w sobie i reprezentuje całe zróżnicowanie miasta, wszelką podwójność, graniczność i pograniczność. Albowiem „granica — jak pisze Lévinas — oddziela i łączy w obrębie całości. Rzeczywistość podzielona na pojęcia, które się wzajemnie ograniczają, tworzy całość za sprawą samego tego podziału”¹¹.

Usytuowanie tarasu na dachu wieżowca uzmysławia dwie sytuacje egzystencji człowieka, a więc graniczność (przestrzeń otwarta — wolna, ponad firmą, zamknięta — zniewolenie w firmie) i stan zawieszenia (między miastem a piętrami biura, między wyborem palenia a poddaniem się regulaminowi). Graniczność wydaje się podstawową cechą przeszklonych budynków i metalowych barier. Już z samego umiejscowienia tarasu bierze się cała jego niezwykłość. Lokalizacja jest wyjątkowo wyeksponowana i podlega specjalnemu umocowaniu zarówno w przestrzeni fizycznej, jak i metafizycznej. Każde wejście na taras pozwala bohaterom dotknąć nieba (obserwują ołowiane niebo przed burzą, niebo w ogniu burzy i niebo z promieniami słońca po deszczu) i doświadczyć piekła ulicy (widzą roztrzaskany helikop-

¹⁰ E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak. Warszawa 2000, s. 142.

¹¹ E. Lévinas: *O Bogu, który nawiedza myśli*. Przeł. M. Kowalska. Kraków 1994, s. 265.

ter, słyszą trzask tłuczonego szkła, wołanie o pomoc, dźwięki samochodowych syren). To, co oglądają bohaterowie, wiąże się z pojęciem bezkresu, nieskończoności (niebo) i scentralizowania, skończoności (obszar miasta). Niezależnie jednak od postrzeganej i przeżywanej sytuacji palą papierosy i często opierają się o barierę. Lokalizacja tarasu przypomina o podwójnej granicy: pojawia się bariera-granica między budynkiem a pozostałą częścią miasta-świata oraz granica-zasłona z dymu między ludźmi i ich wewnętrznym światem.

(Brunetka podchodzi do bariery, potyka się i traci równowagę. Blondynka i Ruda, przestraszone, krzyczą histerycznie. Szatynka przytrzymuje za ramię Brunetkę, która w połowie zawieszona jest w przestrzeni. Pomaga jej się pozbić. Napięcie).

SZATYNKA Dlaczego to zrobiłaś?

BRUNETKA Przecież nic nie zrobiłam.

SZATYNKA Dlaczego to zrobiłaś?

BRUNETKA Tylko się poślizgnęłam.

BLONDYNKA Wariatka, nie znoszę takich żartów. O mało nie dostałam zawału serca!

RUDA *(do Blondynki)* Już nie wie, co ma wymyślić, żeby zwrócić na siebie uwagę, nie znoszę jej, po prostu nie znoszę!¹²

Granica zawsze wiąże się z przekroczeniem, z pokusą przejścia na drugą stronę. Stan zawieszenia jest wyjątkowo trudny, łączy się z poczuciem bycia w potrzasku, a nawet uwięzienia. Tylko Brunetka w sposób mniej lub bardziej przemyślany usiłowała przerwać linię ograniczenia, gdyż, pochyłając się nad barierą, zobaczyła fascynującą, rozległą i jasną perspektywę pulsującego miasta. W sztuce Belbela *Po deszczu* przekroczenie połowiczne można wiązać z jasnością i ruchem, natomiast całkowite — z ciemnością i bezruchem.

(Dźwięk rozbijanego szkła. Szatynka patrzy w dół, przez barierę).

SZATYNKA Patrz, ktoś zbił szybę, patrz!

BRUNETKA To w moim biurze!

SZATYNKA To twój szef, patrz, wychyla się, patrz, wychodzi!

BRUNETKA Co chce zrobić?

SZATYNKA Patrzy w dół!

BRUNETKA Co robi? Czy nikt go nie zatrzyma?!

SZATYNKA Już po wszystkim.

(Słychać przeciągły, głęboki krzyk. Upadek. Echo).

SZATYNKA Już po nim.

BRUNETKA Rzucił się!¹³

¹² S. Belbel: *Po deszczu...*, s. 34.

¹³ Ibidem, s. 49.

O sytuacji życiowej kierownika dowiadujemy się z rozmowy prowadzonej przez Blondynkę i Gońca. Sekretarka stwierdza „wyrzucili mojego szefa”, Goniec zna powody takiej decyzji, „oskarżają go o wykorzystywanie wpływów, korupcję, molestowanie seksualne...”¹⁴ Dookoła bohatera sztuki *Po deszczu* piętrzą się przeszkody, zostaje osaczony, zamknięty w ciasnej przestrzeni własnego gabinetu. Prawdopodobnie ma poczucie, że w tej sytuacji nie może nic zmienić, szuka więc wyjścia i znajduje — wyjście ostateczne.

W momencie samobójstwa — twierdzi Erwin Ringel — człowiek jest całkowicie wydany na pastwę tego niesłychanie sprężonego „napędu”, który można porównać z mocą rakiety, zdolnej wynieść kosmiczną kapsułę poza pole ciążenia Ziemi¹⁵.

Bohater zostaje zdjęty ze stanowiska, a w sensie metaforycznym: strącony z wysokości, toczy się i spada niczym lawina z wielkim hukiem w dół — w rozwartą szczelinę twardego bruku ulicy. Wówczas pobrzmiewa tylko dalekie echo krzyku, a krzyk jest oznaką ludzkiej słabości, bezradności i wielkiej rozpacz, która tkwi w człowieku. Na rozległej przestrzeni tarasu zabrakło drugiego człowieka, którego ręka mogłaby zagrozić drogę wiodącą w przepaść. Na wysokościach wieżowców jest miejsce tylko dla ludzkiej samotności. Owa samotność w bezgranicznej pustce odpowiada słowami „nie ma cię” — jak stwierdza Henryk Elzenberg w książce *Kłopot z istnieniem*¹⁶.

Bycie samotnym jest bliskie doświadczeniu bezdomności. Bohaterowie sztuki *Top Dogs* Ursa Widmera całkowicie utożsamiają się z firmą, w której pracują. Ich życie zostaje zredukowane do jednej sfery — pracy, co w konsekwencji prowadzi do utraty wrażliwości na otaczający świat i poczucia bezgranicznej pustki.

KRAUSE [...] Kiedy tkwisz po uszy w robocie, jesteś tak zaabsorbowany osiągnięciem własnego celu, że nie masz czasu dla ludzi, którzy obsługują twoje maszyny. W trakcie procesu pracy zapomina się o tym, że za każdym zadaniem kryje się człowiek¹⁷.

Pewnym nadużyciem, ale w tym miejscu uzasadnionym, będzie przypomnienie najbardziej znanej tezy z *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”. Tezę tę można uznać za punkt odniesienia do zanikania świata ludzkiego życia

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ E. Ringel: *Gdy życie traci sens. Rozważania o samobójstwie*. Przeł. E. Kaźmierczak. Szczecin 1987, s. 60.

¹⁶ H. Elzenberg: *Kłopot z istnieniem*. Kraków 1994, s. 243.

¹⁷ U. Widmer: *Top Dogs*. Przeł. J. Koenig. „Dialog” 1998, nr 8, s. 76.

i jego wytworów będącego skutkiem zubożenia komunikacji. Chodzi więc o język jako podstawowe medium oraz postępującą nieistotność komunikatów. Wiele z nich charakteryzuje się swoistą beztreściowością. Język bowiem łączy się ze stanem poczucia obcości między jednym a drugim człowiekiem, co zostaje uwydatnione w dialogach postaci sztuki *Top Dogs*.

ON Rozmawiam z tobą [...]

ONA [...] On nigdy nie słucha, i zawsze mówi do mnie „myszko”. Nie znoszę tego „myszko”. (*do męża, jako Ona*) Myszko. (*znowu jako jej mąż*). Twoje zajęcia domowe to jeszcze nie cały świat. W biurze chodzi o sumy rzędu pięciuset tysięcy, a może nawet ośmiuset tysięcy franków. A ta filiżanka, myszko, jak ją rozbijesz, ile jest warta? Pięć osiemdziesiąt. Zresztą tak naprawdę — nie ma żadnej wartości katalogowej. No, dodajmy jeszcze tu płyn do zmywania, którego używasz w zmywarce dla jej obsługi. Wartość bliska zeru. Ile więc warte jest to całe gospodarstwo domowe? [...] O czym my w ogóle rozmawiamy? Ja mam na biurku transakcje milionowej wartości, a ty mi zawracasz głowę filiżankami po kawie.

ON Wiem, nigdy nie umiem słuchać, kiedy chcesz mi coś wyjaśnić [...]¹⁸.

Język porozumienia między małżonkami jest jedynie gadaniną i pozorem mówienia, które faktycznie czynią z rozmowy wymianę pustych zdań. Lacan twierdził, że słowo, które nie jest skierowane do kogoś drugiego, jest słowem pustym. To właśnie decyduje o prymacie rozmowy, która rozwija się za sprawą pytań i odpowiedzi, tworząc wspólny język. Między małżonkami w sztuce Widmera powstaje przestrzeń obcości, trudno im bowiem odnaleźć wyjście z trudnej sytuacji. On czuje się niepotrzebny, gdyż stracił intratną posadę, a Ona nie wie, jak mu pomóc. W przytoczonym fragmencie sceny przestrzeń zostaje wypełniona słowami układanymi gęsto, tuż obok siebie, bez perspektywy i hierarchii. Wzorowana na rozmowie kompozycja dialogu, wbrew prostocie i banalności tekstu, ujawnia istnienie czegoś wyższego rzędu — przestrzeni pełnego słowa. Można mówić o małych rzeczach (filiżanka, biurko), aby w ten sposób rozmawiać o rzeczach znaczących (cały jej świat to gospodarstwo domowe, a jego — praca w firmie). W tej fazie rozwoju dramatu nowożytnego — zauważa Peter Szondi — „dramat powstaje jedynie z odtworzenia relacji międzyludzkiej i potrafi ukazać jedynie to, co rozegra się w tej sferze”¹⁹.

Zubożenie języka, a wraz z tym ograniczenie świata, wiąże się w dramacie Widmera z redukcją aktywności życiowej poszczególnych postaci. Proces ten pogłębia się i prowadzi do ograniczeń — marzenia bohaterów *Top*

¹⁸ Ibidem, s. 74.

¹⁹ P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Przeł. E. Misiólek. Warszawa 1976, s. 12.

Dogs dotyczą tylko miejsca pracy oraz sytuacji przeniesienia. Oto biurowy wieżowiec staje się jedynym domem.

JENKINS [...] gabinet cały ze szkła. Najwyższe piętro. Wyjście na taras. Przed nim panorama drapaczy chmur. W dole Park Centralny. Rozumie się, że mój gabinet jest w Nowym Jorku. Nosi moje imię, cały budynek. Jenkins-Building. Mieści moje wszystkie przedsiębiorstwa. The Julika-Corporation [...] Jenkins International²⁰.

Związek osoby z przestrzenią zacieśnia się do takiego stopnia, że można powtórzyć za Piotrem Bratkowskim – „ja to firma”. Ponadto zanika podział na scenę i kulisy na obszarze dyrektorskiego apartamentu.

Tak więc gabinet kierownika – zauważa Goffman – jest oczywiście sceną, na której pokazuje się jego pozycję w hierarchii za pomocą mebli i dywanów. Jednocześnie kierownik może w tym samym miejscu zdjąć marynarkę, rozluźnić krawat i trzymać w ręku butelkę, zachowując się przyjacielsko czy wręcz swobodnie wobec kolegów o tej samej pozycji²¹.

W tym momencie pojawia się zasadniczy problem w traktowaniu przestrzeni szklanego budynku. Nie jest to tylko miejsce pracy, ale też nie jest to „miejsce zamieszkania, miejsce pobytu” ani też zwyczajny „dach nad głową”²². Ilość czasu, jaką spędzają pracownicy firmy w wielopiętrowym wieżowcu, pozwala określić ich pobyt jako sytuację zamieszkania. Zamieszkać, to inaczej zatrzymać się po to, by wybranemu miejscu pobytu nadać sens, by ów fragment otaczającej przestrzeni wyrwać z anonimowości, uczynić znanym i nazwanym. Taki punkt na mapie miasta przekształca się w przestrzeń oswojoną („mój gabinet”), nazwaną („budynek Jenkins-Building”) i zasiedloną („wszystkie moje przedsiębiorstwa, Jenkins International”).

W odróżnieniu od abstrakcyjnej kategorii, jaką jest przestrzeń – pisze Ewa Rewers – miejsce ma charakter konkretny. Podobnie jednak można powiedzieć, iż zamiast otwarcia, ekspansji, wolności wiązanych z przestrzenią, miejsce określają bariery, skrępowanie i przymus²³.

Postacie czują się uwięzione na swoich stanowiskach, przywiązane do miękkich foteli i niemalże przyklejone do widoku z okna gabinetu. Właści-

²⁰ U. Widmer: *Top Dogs...*, s. 78.

²¹ E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego...*, s. 154.

²² Zob. E. Rewers: *Środowisko rozmowy*. W: *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*. Red. J. Hudzik, J. Mizińska. Lublin 1997, s. 106.

²³ Ibidem.

wie problem bohaterów *Top Dogs* nie sprowadza się do tego, że któregoś dnia, wchodząc do dobrze znanego budynku, w sposób zupełnie nieoczekiwany, stracili swoje posady. Problem polega na tym, że po wyjściu ze szklanego wieżowca nie mają do czego i do kogo wrócić. Powrót do domu – jedna z najstarszych figur naszej kultury – okazuje się nie tylko dwuznaczny, ale coraz częściej wręcz nieosiągalny. Idea powrotu do domu traci sens wtedy, gdy znajduje się on wszędzie, czyli – trawestując Jarry'ego – nigdzie. Korporacja jest organizacją totalną²⁴. Wymaga od pracowników całkowitego oddania, burzy granicę między tym, co prywatne, osobiste, intymne, a tym, co publiczne, zawodowe i jawne.

W przeciwieństwie do świata tradycyjnego – stwierdza Anthony Giddens – gdzie, jak się zdaje, jednostka panowała nad wieloma oddziaływaniami kształtującymi warunki życia, w społeczeństwach nowoczesnych kontrolę nad takimi oddziaływaniami przejęły czynniki zewnętrzne. [...] Nowoczesność niesie ze sobą wywłaszczenie – temu nie da się zaprzeczyć²⁵.

W sztukach Ursa Widmera i Sergi Belbela przestrzeń wielopiętrowych budynków firm wchłania (*Top Dogs*) i pochłania (*Po deszczu*) człowieka. W paradoksalny sposób to, co w sensie zewnętrznym reprezentują bohaterowie, obserwujemy wewnątrz szklanej budowli (ubrania, fryzury, służbowe konwenanse, etyka zawodowa), a całe ich wnętrze zostaje odsłonięte na zewnątrz budynku (lęk i frustracja, zagubienie i samotność).

Personel firmy w sztukach *Top Dogs* i *Po deszczu* to osoby funkcjonujące w grupie, ale na planie akcji dramatu istnieją osobno. Ich samotność podkreśla brak języka komunikacji interpersonalnej i społecznej. Działają wspólnie w przestrzeni wielu pięter, ale w rzeczywistości żyją obok siebie. W procesie nadmiernego zagęszczenia i codziennej bliskości pojawia się potrzeba oddzielenia i zachowania ramy dla własnej tożsamości.

Powróćmy do obrazu Hoppera *Nocne śmy*. Otoczenie baru sprawia wrażenie jakiejś żywej enklawy czy akwarium, jest kompletnie opustoszałe, wymarłe: chodnik, ulica, sklep naprzeciwko, zaciemnione okna. Podobna sceneria wypełnia przestrzeń sztuk *Top Dogs* i *Po deszczu*. Chodzi zatem nie tyle o realny pejzaż wielkomiejski, ile o jego metaforę: jako miejsca obcego, niosącego wyizolowanie, odrzucenie i zagubienie. O swoim obrazie sam Hopper powiedział: „*Nocne śmy* [...] Prawdopodobnie całkiem nieświadomie namalowałem samotność w wielkim mieście”²⁶. Za kulisami do-

²⁴ P. Bratkowski: *Ja, firma*. „Dialog” 1998, nr 8, s. 90.

²⁵ A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2006, s. 262–263.

²⁶ P. Piaszczyński: *Słoneczne światło...*, s. 59.

mów-klatek, gabinetów-celi, korytarzy-labiryntów odsłania się niejedyn ludzki dramat. Świat Hoppera budzi lęk, jest jakby śledzony z ukrycia. Postaci malowane przez Hoppera stały się symbolami samotnej rozpacz i izolacji w tłumie. Ich twarze rozmywają się w lustrzanych odbiciach sklepowych witryn, a gesty zastygają w zakamarkach mrocznych ulic.

Ponowoczesne miasta cechuje gwałtowny rozrost przedmieść, to przestrzenie bez wyraźnego centrum, w których wyrastają gigantyczne szklane wieżowce — symbole sukcesu. Człowiek w biurze i klimatyzowanym aucie, mknący po autostradzie do domu na pilnie strzeżonym osiedlu, zostaje pozbawiony kontaktu z drugim człowiekiem. Jego przestrzeń kurczy się i zaciska proporcjonalnie do rozrostu miejskiej aglomeracji. Teatr miejskiej samotności i społecznego wyalienowania przedstawił na swoim obrazie Edward Hopper. Tytułowe „nocne ćmy”, anonimowe osoby ze szklanego budynku, występują coraz częściej w wielu scenach współczesnych dramatów.

Ewa Szkudlarek

Nocne ćmy or man in a glass building

S u m m a r y

Postmodern cities are characterised by a rapid growth of suburbs — spaces without a clear city centre where gigantic glass blocks grow — symbols of success. Man in the office and air-conditioned car, on a motorway going home on a heavily guarded estate is deprived of a contact with another man. His/her space shrinks and closes proportionally to the growth of the local agglomeration. The theatre of local solitude and social alienation was portrayed by Hopper. Hopper's painting *Nocne ćmy* [*Night moths*] presents anonymous people from a glass building, lost in the city space, which are more and more frequent in the scenes of the contemporary dramas. Dramas by Sergi Belbel *Po deszczu* [*After rain*] and Urs Widmer *Top Dogs* show the problem of existence in the postmodern and technicised world, once convicting man to a momentary success and failure difficult to stand the other time. An architectonic and, at the same time, theatrical glass separates the protagonists, confines their contact and possibilities of making a dialogue only to hurt them and their feelings.

Ewa Szkudlarek

Die Nachtfalter, oder ein Mensch in einem Glasgebäude

Zusammenfassung

Postmoderne Städte sind durch rasche Entwicklung ihrer Vorstädte gekennzeichnet. Das sind Gebiete ohne ein richtiges Zentrum, auf denen riesengroße Glashochhäuser – Symbole des Erfolgs, emporwachsen. Ein Mensch in seinem Büro und klimatisierten Wagen, der auf der Autobahn nach seinem in einer bewachten Wohnsiedlung stehenden Haus dahineilt, kommt mit anderen Menschen nicht in Berührung. Sein Raum schrumpft zusammen und wird proportional zum wachsenden Ballungsgebiet. Das Theater der Stadteinsamkeit und der gesellschaftlichen Entfremdung wird von Hopper an seinem Bild *Nocne ćmy* [*Die Nachtfalter*] dargestellt. Die dort auftauchenden anonymen Personen vom Glasgebäude, die im Stadtraum verloren sind, werden oft zu Helden von vielen Szenen der gegenwärtigen Theaterstücke. Die Dramen *Po deszczu* [*Nach dem Regen*] von Sergi Belbel und *Top Dogs* von Urs Widmer zeigen die Existenz in der postmodernen, technisierten Welt, die den Menschen einmal zum zeitweiligen Erfolg, ein anderes mal zum schwer ertragenen Misserfolg verurteilt. Die architektonische und zugleich theatrale Scheibe grenzt die Helden voneinander ab, erschwert ihre Wechselbeziehungen und den Dialog, verletzt ihre Gefühle.

Katarzyna Wielechowska

Uniwersytet Łódzki
Łódź

„Słowa są tylko nawiasami ciszy”
Sztuka hiszpańska Yasminy Rezy

I

Zdanie zawarte w tytule tego tekstu jest cytatem z wypowiedzi bohatera dramatu Yasminy Rezy. Dokładniej mówiąc: jest cytatem cytatu. W świecie przedstawionym utworu pojawia się bowiem w formie przytoczenia. Powtarza je za dramaturgiem — Olmo Panero — grający w jego sztuce postać Fernana Aktora:

Olmo Panero przemierzył Pi-
reneje, żeby
powiedzieć nam, że słowa są nawiasami ciszy.
Zanim wypowiedział to zdanie, usiadł
w głębi sali, z boku, w martwym punkcie
roboczego światła.
[...]
Od momentu, gdy Olmo Panero znika
gdzieś w którymś z tylnych rzędów, w moim
zachowaniu nie ma już nic naturalnego,
[...]
popisuję się przed plamą cienia
w głębi,
chcę, żeby Olmo mnie uwielbiał,
żeby był zaskoczony moją wielkością,

chcę, żeby myślał, że jestem najwspanialszy,
że jestem najwspanialszym aktorem,
najlepszym Fernanem, jakiego widział,
najlepszym Fernanem wszechczasów.
Pod koniec dnia opuszcza swoje miejsce i
podchodzi,
mówi, że słowa są tylko nawiasami
ciszy,
przemierzył Pireneje, żeby powiedzieć to zdanie,
mnie
w szczególności¹.

Wypowiedź Olma Panero wprowadza sugestywny obraz ciszy jako przestrzeni, dla której słowa stanowią jedynie ramę. Przestrzeń ciszy trwa pomiędzy wskazującymi na nią słowami-nawiasami. Nawias bowiem koncentruje uwagę nie na sobie, lecz na tym, co ujmuje pomiędzy znakiem otwarcia i zamknięcia. Słowa więc niejako odsyłają, prowadzą ku ciszy, ale zarazem wyłaniają się z niej jak z nieustannie obecnego tła. Przestrzeń ciszy i podrzędne wobec niej słowa współlistnieją zatem, przynależą do siebie.

Kontekst sytuacyjny towarzyszący temu zdaniu – dramaturg kieruje je do aktorów tuż po zakończeniu scenicznej próby własnej sztuki – sprawia, że ma ono różne konotacje. Po pierwsze, będąc zaskakującym w swej lapidarności komentarzem dramatopisarza do aktorskich starań, w istocie staje się bardzo ważną wskazówką autora dla aktora. Ta uwaga-sentencja sprowokować ma przemieszczenie akcentów w scenicznym istnieniu aktora, zmianę sposobu jego gry, wynikającą ze świadomości, że podtekst, to, co przemilczane, jest co najmniej równie istotne jak to, co wypowiedziane, że sens całości sztuki-spektaklu wyłania się dopiero z napięcia pomiędzy tym, co wyrażone, a tym, co niewyrażone. Zdanie to – po drugie – może również odnosić się do świata przedstawionego dramatu Olma Panero i metaforycznie objaśniać charakter sytuacji komunikacyjnej między postaciami, określać modus ich istnienia. Po trzecie, może być ono odautorską refleksją na temat własnej techniki dramatopisarskiej – ujawnia wówczas intencję towarzyszącą dramatopisarzowi w akcie powoływania do istnienia bytu językowego, jakim jest dramat, wskazuje na zamierzoną przez twórcę strategię tekstu. Zdanie to cechuje wreszcie szczególna samozwrotność, ponieważ dramaturg, wypowiadając je w określonym kontekście, nie przechodzi z poziomu ogólności sentencji do jej uszczegółowienia, które tym samym pozostaje w sferze ciszy, w sferze tego, co przemilczane, a co oczekuje swego dopowiedzenia, rekonstrukcji w planie odbioru.

¹ Y. Reza: *Sztuka hiszpańska*. Przeł. B. Grzegorzewska. „Teatr” 2004, nr 1–2, s. 57–58. Wszystkie cytaty ze *Sztuki hiszpańskiej* podaję za tym wydaniem.

Sentencjonalność wypowiedzi Olma Panero, jej sugerowany metateatralny charakter, a także wprowadzenie sztuki w sztukę, podwojenie nadawcy i tytułu utworu — Olmo Panero jest bowiem autorem „Sztuki hiszpańskiej”, która stanowi integralną część dramatu Rezy, również zatytułowanego *Sztuka hiszpańska*² — traktować można jako sposoby ujawniania się „ja” autorskiego w tekście dramatycznym, jako wskazywanie na siebie autorki dramatu³. Ponadto tożsamość tytułów obu dramatów prowokuje pytanie o rodzaj zależności pomiędzy fikcyjną postacią dramaturga Olma Panero a rzeczywistą postacią autorki całego dramatu. Yasmina Reza pytana przez Krystiana Lupa, co „sądzi o autorze, który nazywa się Olmo Panero? Mówi się o nim, że jest młodym człowiekiem, który zachowuje się nieco snobistycznie”, odpowiada: „Co on takiego robi, ten biedny Olmo? On po prostu siedzi na widowni i mówi, że słowa są dodatkiem do ciszy. To jest zdanie, które powiedziałam w pewnym wywiadzie — i tak myślę”⁴. Olmo Panero jest więc *porte-parole* autorki, która stwierdza również:

Nie wiem, czy to zrealizuję, ale mam ochotę napisać teraz „czystą” sztukę Olmo Panero — podpisać „Olmo Panero”, a nie Yasmina Reza. Tak jakby to doświadczenie dało mi odwagę.

Krystian Lupa:

Bo można powiedzieć, że Olmo Panero to nowotwór w Tobie, który ma swoją własną naturę.

Yasmina Reza:

Tak, tak, absolutnie. Ale nie powiedziałabym „mój nowotwór” — bo Olmo Panero jest dla mnie wartością pozytywną. Raczej jak serce, które bije niezależnie. Pozytywny przeszczep⁵.

Sytuacja, o której mówi dramatopisarka — zniesienie granicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością poprzez identyfikację ze stworzoną przez siebie fikcyjną postacią i eksterioryzację swego świata wewnętrznego za pośrednictwem tej postaci: „I zdałam sobie sprawę, że będąc Olmo Panero, miałam wolność, gwałtowność, która mi pozwoliła mówić o matce. Nigdy dotąd tego nie zrobiłam”⁶, odzwierciedla w znacznym stopniu zachodzący w *Sztu-*

² Tytuł dramatu Rezy zapisywany będzie kursywą, jego części mające fikcyjnego autora — w cudzysłowie.

³ Zob. E. Wąchocka: *Autor i dramat*. Katowice 1999, s. 29–48.

⁴ Rozmowa Krystiana Lupy z Yasmíną Rezą. W: „Niedokończony utwór na aktora” według „Mewy” Czechowa i „Sztuki hiszpańskiej” Yasmíny Rezy. Red. P. Pokora. [Program do spektaklu]. Warszawa 2004, s. 4. Premiera spektaklu Lupy odbyła się 1–3.10.2004 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Prapremierowe przedstawienie *Sztuki hiszpańskiej*, opublikowanej w 2003 roku, miało miejsce w Théâtre de la Madeleine 26.01.2004 roku w Paryżu, reż. L. Bondy.

⁵ Ibidem, s. 6.

⁶ Ibidem, s. 7.

ce hiszpańskiej charakterystyczny proces przenikania się przestrzeni o różnym, w ramach świata przedstawionego, statusie ontologicznym. Interpretując dalej wypowiedź Rezy, można powiedzieć, że rzeczywistość — w tym wypadku przestrzeń doświadczenia wewnętrznego — staje się potencjalnością poszukującą swej aktualności **w i za pomocą** przestrzeni fikcji (sztuki), że zasugerowany zostaje tutaj paralelizm dychotomii: rzeczywistość — fikcjonalność, potencjalność — aktualność.

Warto w tym miejscu przywołać rozważania Wojciecha Kalagi, który, reinterpreting klasyczne, Arystotelesowskie rozumienie relacji między potencjalnością a aktualnością, podkreśla, że traktowanie ich jako dwóch ekwiwalentnych modalności jest jednym z najbardziej zwodniczych rozróżnień. Zdaniem Kalagi, aktualność:

[...] okazuje się raczej „końcowym produktem”, jednym z krańców skali, której potencjalność stanowi złożone spektrum. W tym sensie aktualność jest stanem znacznie bardziej jednoznacznym niż potencjalność, która jawi się raczej jako ogólne pojęcie obejmujące różne stany, których wspólną cechą jest to, że nie są aktualne [...]. Jeżeli aktualność zawiera jakieś właściwe sobie modalności, to potencjalność mnoży takie wewnętrzne zróżnicowanie w stopniu nieporównywalnie większym. Raczej niż jako homogeniczną czarną dziurę mieszczącą wszystko, co nie-aktualne, winniśmy postrzegać potencjalność jako zróżnicowany obszar nieskończonych relacji, inferencji i interpretacji⁷.

Autor, akcentując immanentną złożoność potencjalności, pragnie również przewartościować utożsamianie jej z pasywnością: „stan potencjalności polega w istocie na aktywnym uczestnictwie przedmiotu lub znaku w relacji, chociaż relacja ta może być w pewnym sensie »negatywna«, niekompletna z powodu nieobecności drugiego elementu”. Potencjalność oznacza więc otwartość i gotowość do „aktywnego sięgnięcia poza siebie”⁸, by pojawił się, by zaistniał stan docelowy — aktualność.

Można powiedzieć, że kluczowe dla dramatu Rezy zdanie „słowa są tylko nawiasami ciszy”, ukazujące dychotomię cisza — słowo, spełnia funkcję metaforycznego komentarza paralelizmu: rzeczywistość — fikcja, potencjalność — aktualność, a zarazem staje się jego dopełnieniem. W perspektywie wypowiedzi i utworu Rezy wszystkie te dychotomie wchodzą w stosunek odpowiedniości, w dużym stopniu wzajemnie się wyjaśniają i mogą się wzajemnie zastępować, tak że ich elementy: „słowo”, „fikcja”, „aktualność” stają się względem siebie ekwiwalentne, podobnie jak „cisza”, „rzeczywi-

⁷ W. Kalaga: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001, s. 137–138.

⁸ Ibidem, s. 138, 139.

stość” („przestrzeń wewnętrzna”), „potencjalność”. Można przyjąć, że w ujęciu dramatopisarki cisza to odznaczająca się złożonością, dynamizmem i otwartością potencjalność-rzeczywistość wewnętrzna, która dąży do osiągnięcia swej aktualności w słowie, w fikcjonalności — w świecie sztuki.

II

Podstawową zasadę konstrukcyjną dramatu Rezy wyznacza zwielokrotnienie planów fikcji konstytuowanych przez: 1) monologi Aktorów uczestniczących w próbach „Sztuki hiszpańskiej” Olma Panero; 2) rzeczywistość „Sztuki hiszpańskiej”; 3) rzeczywistość „Sztuki bułgarskiej”. „Sztuka bułgarska” jest dramatem wewnętrznym w „Sztuce hiszpańskiej”, która z kolei stanowi jakby sztukę wewnętrzną wobec monologowych wypowiedzi Aktorów. Aktorzy wcielają się w postaci ze „Sztuki hiszpańskiej” Olma Panero: Nurię, Aurelię, ich matkę Pilar, Mariano — nauczyciela matematyki i męża Aurelii, Fernana — administratora budynku, w którym mieszka Pilar. Nuria i Aurelia są aktorkami. Aurelia przygotowuje się do „Sztuki bułgarskiej”, do roli nauczycielki gry na pianinie — Panny Wurtz, ćwiczącej ze swym uczniem preludium Mendelssohna. Intensyfikację zastosowanego przez Rezę chwytu *mise en abyme* najlepiej ilustruje wypowiedź Aktorki grającej Aurelię:

Próbuję hiszpańską sztukę,
w której gram aktorkę,
która próbuje bułgarską sztukę.
[...]
Mój mąż w sztuce hiszpańskiej uważa, że
ta bułgarska sztuka jest ponura,
moja matka chciałaby, żebyśmy grała wesołe rzeczy.

s. 60–61

Monologi Aktorów uczestniczących w próbach „Sztuki hiszpańskiej” są artykulacją przestrzeni wewnętrznej. Określane w didaskaliach jako wyimaginowane: wywiad, dialog, rozmowa lub wyznanie stanowią jednocześnie formę apartu i *soliloquium*. Skierowane do publiczności służą autoprezentacji Aktorów, zawierają ich refleksję na temat odgrywanych postaci, która przekształca się często w rodzaj osobistego wyznania. Na przykład monolog otwierający sztukę Rezy:

AKTOR (grający Fernana)
Uczestniczę teraz w próbach sztuki hiszpańskiej

Olmo Panero. Gram administratora
domu [...].
Człowieka dobrego i nudnego.
Układnego.
Pochlebiam sobie, prawda, że w prawdziwym
życiu nie jestem ani dobry, ani nudny.
Chociaż nie potrafię dokładnie powiedzieć, na czym
polega prawdziwe życie.

s. 51

W monologowych rozważaniach mających impresyjny, niejednokrotnie emocjonalny charakter, Aktorzy ujawniają swoje wyobrażenia na temat możliwości kształtowania relacji teatralnych: aktor a autor, reżyser, widz, krytyk. Najbardziej sproblematyzowana zostaje relacja aktor – autor, czyli relacja dwóch twórców postaci. Potrzebę niezależności, autonomii podkreśla Aktor grający Mariano: „aktor ma za zadanie unicestwić pisarza” (s. 58). Biegunowo odmienną postawę prezentuje Aktor grający Fernana, który wyraża usilne pragnienie, aby wzbudzić w autorze pełną podziwu uwagę dla swojej gry, dla swoich umiejętności aktorskich, w rezultacie dla samego siebie: „chcę, żeby Olmo mnie uwielbiał” (s. 58). Reza, która była aktorką, stwierdza w rozmowie z Lupą:

Dla mnie paradoks aktora jest dokładnie w połowie drogi między tymi monologami. To dlatego autor przeszkadza. Bo aktor chce mu się podobać, szuka u niego aprobaty, a jednocześnie chciałby go odrzucić – bo to jest cena wolności aktora⁹.

W tych dwóch monologach ukazany zostaje radykalnie różny sposób pojmowania przez Aktorów relacji teatralnych, funkcjonowania w oczywistym dla aktora, niejako naturalnie mu danym, systemie odniesień (autor, reżyser, widz, krytyk), którego niezbywalnym elementem jest właśnie aktor. Wydaje się, że zarówno odrzucenie przez jednego Aktora uwikłań w relacje teatralne („aktor, który nie chce unicestwić pisarza, jest skończony”), jak i uwodzenie autora przez drugiego Aktora, że te dwa gesty: negacji i afirmacji zastanych odniesień wypływają w gruncie rzeczy z tej samej potrzeby – ustanowienia i potwierdzenia siebie i swojego istnienia. Reza, wprowadzając partie monologowe Aktorów, nadając odbiorcy funkcję powiernika ich przemyśleń i wyznań, a tym samym każdemu z Aktorów funkcję bohatera-protagonisty, wydobywając przy tym ambiwalencję relacji aktor – autor, sytuje aktora w centrum możliwych relacji teatralnych, akcentuje odrębność jego bytu, podkreśla jego twórczą potencjalność. W wy-

⁹ Rozmowa Krystiana Lupy z Yasminą Rezą..., s. 4.

powiedzi Aktora grającego Mariano, skierowanej do autora, Olma Panero: „niech pan zostawi nas sam na sam z pańskimi postaciami”, wyeksponowana zostaje najważniejsza dla Aktorów relacja teatralna: aktor – postać dramatyczna. Znaczenie tej relacji sygnalizują wstępnie informacje w didaskaliach: Aktorka grająca Nurię, Aktor grający Fernana itd. Aktorzy nie mają więc imion (lub imieniem staje się nazwa „aktor” pisana wielką literą jak imię własne), ich tożsamość dookreślana jest przez imię odgrywanej postaci ze „Sztuki hiszpańskiej”.

Innymi słowy, choć monolog Aktorów funkcjonują jedynie na linii komunikacyjnej scena – widownia, a nie postać – postać, nie konstytuują więc planu fabularnego, to jednak stematyzowanie w nich relacji teatralnych prowadzi do wytworzenia w przestrzeni wewnętrznej „wyimaginowanej” przestrzeni zewnętrznej, swoistej, umownej przestrzeni dramatycznej z zaznaczającymi się czterema funkcjami aktancyjnymi: **przeciwnika** i **pomocnika** – wymiennie przypisywanymi autorowi, reżyserowi, widzowi-krytykowi, oraz **podmiotu** – funkcji niezmiennie tutaj związanej z aktorem i **przedmiotu** (dobra pożądanego przez podmiot, celu, ku któremu kieruje się wektor pragnienia podmiotu) – funkcji nierozłącznej z postacią dramatyczną.

Przestrzeń zewnętrzną, rozumianą jako przestrzeń interakcji, bezpośrednich relacji między postaciami, wprowadza „Sztuka hiszpańska” Olma Panero, będąca jednocześnie światem fikcyjnym wobec „rzeczywistości” – monologów Aktorów. Utrzymana w konwencji dramatu realistycznego składa się z naśladujących dialog potoczny konwersacji, także z przemilczeń i niedopowiedzeń, z „kwestii pełnych nostalgii, codziennych małych cierpień, zranień, irytacji”¹⁰. Temat sztuki kształtowany jest przez opozycję: doświadczenie spełnienia/świadomość niespełnienia własnej egzystencji. Temat ten realizuje się w kilku równoległych, ułożonych na zasadzie symetrii przez inwersję, wątkach: z jednej strony – „późnej miłości”, która „nieudolnie się nawiązuje” między Pilar i Fernanem, z drugiej – rozpadającego się małżeństwa Aurelii i Mariano; w wątku Mariano – odczuwającego nicość swojego istnienia, oraz Fernana – znajdującego sens w wykonywaniu obowiązków administratora budynku:

nie można nie
odczuwać radości nawet z drobiazgów, z małego zwycięstwa [...]
nad czasem, który przemija
i wtrąca nas w niebyt

s. 74

¹⁰ Ibidem, s. 7.

w wątku Nurii – aktorki, która osiągnęła popularność i uznanie, oraz w wątku jej siostry, Aurelii – utalentowanej aktorki przepełnionej dotkliwym poczuciem pustki i porażki:

widzę, jak
wirują w powietrzu martwe liście,
światu udziela się ta gorycz, [...] czas
mnie niszczy, jest już za późno, nic już nie zrobię
ze swoim
życiem.

s. 74–75

Symetria przez inwersję określa także sposób semantyzacji przestrzeni, w której działają postacie. W otwartej przestrzeni, w parku, usytuowane są dwie kontrastowe sceny: pozornej komunikacji i tym samym pogłębiającej się wzajemnej obcości Aurelii i Mariano – w rezultacie jakby zanikania ich egzystencji, oraz porozumienia i rodzącej się bliskości Fernana i Pilar – ich stawanie się: „Cieszę się, że drzewa widzą, jak z tobą idę [...]. Cieszę się, że jestem z tobą w pełnym świetle” (s. 69). Z kolei przestrzeń zamknięta – mieszkanie Pilar oraz mieszkanie Aurelii i Mariano, konkretyzuje się odpowiednio jako dwa ontologicznie różne obszary: rzeczywistości relacji rodzinnych oraz fikcji „Sztuki bułgarskiej”. W domu Pilar rozgrywa się duża scena, którą Lupa nazywa „najbardziej zaawansowaną rzeczywistością” „Sztuki hiszpańskiej”¹¹. Jest to rodzinne spotkanie piątki bohaterów, przekształcające się w swoistą psychodramę, ujawniającą brak porozumienia, tłumione konflikty, urazy, napięcia, zwłaszcza między Pilar a jej córkami (wzajemne pretensje rozszerzają się także na trzecią siostrę – Cristal, postać obecną jedynie w rozmowach bohaterów). W domu Aurelii i Mariano rozgrywają się sceny kameralne – Aurelia próbuje „Sztukę bułgarską”, Mariano podaje jej kwestie dramatu. Przez moment staje się jej partnerem ze sztuki, ale przede wszystkim jest widzem, odbiorcą monologów Aurelii-Panny Wurtz.

Sama „Sztuka bułgarska” to – jak mówi Aurelia – banalna historia o nauczycielce gry na pianinie, zakochującej się w uczniu, starszym od niej żonatym mężczyźnie; „składa się głównie z pauz i z Mendelssohna”. „Sztuka bułgarska” istnieje w przestrzeni „Sztuki hiszpańskiej” w kilku zaledwie fragmentach – monologach Panny Wurtz skierowanych do jej ucznia – Pana Kiśa. Są one ekspresją „nie wprost” nadziei, lęku, bólu rodzących się z oczekiwania na spełnienie niemożliwego w istocie związku.

¹¹ Ibidem, s. 6.

Stwierdzenie Aktorki grającej Aurelię dotyczące „Sztuki bułgarskiej”:

To sztuka o samotności i mijającym
czasie,
dwóch tematach nierozzerwalnie ze sobą związanych.

s. 61

jest również eksplikacją znaczenia „Sztuki hiszpańskiej”. Ten „mikro-dramat” wprowadzony w „Sztukę hiszpańską” stanowi dla niej istotny kontrapunkt – monolog Aurelii-Panny Wurtz budują przestrzeń intymnego, wyciszonego trybu wypowiedzi. Paradoksalnie urzeczywistnia się on w „sekwencjach teatralnych” – próbach „Sztuki bułgarskiej”. W odniesieniu do fabuły „Sztuki hiszpańskiej” próby te mają jeszcze inną funkcję – są wysiłkiem ocalenia przez Aurelię dwóch sfer jej życia: aktorstwa i małżeństwa. Sugerowaną płaszczyzną referencji monologów-wyznań Panny Wurtz kierowanych do Pana Kiśa jest relacja między Aurelią i Mariano, u którego Aurelia poszukuje emocjonalnego oddźwięku na wypowiedziane przez siebie, w istocie bardzo osobiste, kwestie postaci fikcyjnej: „to zwierzenie o wielkiej sile, słowa / odsłaniają inne słowa, jeśli się tego nie czuje...” (s. 68). W kameralnych scenach prób zarysowana zostaje jakby sytuacja teatralna z właściwą jej tożsamością czasu kreacji i czasu odbioru oraz istnieniem drugiego obiegu komunikacyjnego scena – widz. Jednak ujawnienie tej sytuacji zyskuje tutaj specyficzny, dramatyczny przebieg. Jeśli bowiem „fikcyjne akty komunikacyjne na linii postać – postać” mają na celu „sprowokowanie zaistnienia rzeczywistego aktu komunikacyjnego na linii aktor – widz”¹², to w przypadku monologów Aurelii-Panny Wurtz, mających tak naprawdę jednego adresata – Mariano, sposób ich odbioru przez widza-Mariano staje się faktem o zasadniczym znaczeniu już nie estetycznym, lecz egzystencjalnym. Tym bardziej, że Aurelia-aktorka jest jednocześnie świadkiem-widzem postawy odbiorczej Mariano. Probierzem sytuacji między Aurelią i Mariano okazuje się zatem przebieg sytuacji teatralnej – czy Mariano zechce być kompetentnym odbiorcą, współtwórcą, współuczestnikiem tekstu przedstawienia Aurelii. Sposób włączenia przez Reżę „Sztuki bułgarskiej” do „Sztuki hiszpańskiej” sugeruje więc taką tematyzację sytuacji teatralnej, w której proces komunikacji pomiędzy aktorem a widzem polegałby na wytworzeniu przestrzeni porozumienia o szczególnym, nie podlegającym werbalizacji, stopniu intensywności i intymności.

¹² S. Świontek: *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999, s. 111.

III

Autorka, nasycając swój dramat *mise en abyme* (podwojenie chwytu teatru w teatrze, zwielokrotnienie ról), rezygnuje jednocześnie z ramy odgraniczającej poszczególne przestrzenie zdarzeń. Na poziomie zewnętrznej segmentacji tekstu wyodrębnia 28 fragmentów i zamieszcza na początku każdego z nich zwięzłą informację o kolejnej zmianie sytuacji, przy czym sceny ze „Sztuki bułgarskiej” nie zostają wskazane bezpośrednio w tekście pobocznym (za wyjątkiem ostatniego didaskalium), choć oczywiście są „rozpoznawalne” w tekście głównym dramatu. W krótkich didaskaliach na początku utworu Reza pisze:

*Żadnych konkretnych wskazówek co do dekoracji.
Podobnie w tekście nie są (prawie) zaznaczone konieczne przerwy
i pauzy.
Przejścia między hiszpańską sztuką i wypowiedziami aktorów na
stronie powinny odbywać się płynnie, należy grać „legato”, jak to
się mówi w muzyce.*

s. 51

Owa płynność przejść np.: monolog Aktora, partia dialogowa ze „Sztuki hiszpańskiej”, monolog Aurelii-Panny Wurtz sprawia, że wszystkie te przestrzenie — akcji „rzeczywistej” i „fikcyjnej”, a także akcji wewnętrznej i zewnętrznej — przenikają się. Innymi słowy: zastosowany przez Rezę zabieg podwojenia chwytu teatru w teatrze ma charakterystyczną dramaturgiczną realizację. Implikacją tego chwytu jest wyłonienie w świecie przedstawionym dwóch przestrzeni: przestrzeni fikcji (sztuka wewnętrzna) i przestrzeni „rzeczywistości” (sztuka zewnętrzna). Jednakże w dramacie Rezy rozłączność taka traci swą stabilność, ponieważ wewnętrzna wobec monologów Aktorów, a więc „fikcyjna” „Sztuka hiszpańska” jest jednocześnie sztuką zewnętrzną, traktowaną jako „rzeczywista przestrzeń” wobec „fikcyjnej” „Sztuki bułgarskiej”. Brak obramowania i płynne przechodzenie postaci między tymi przestrzeniami czynią opozycję fikcja/rzeczywistość względną, ale ta jej relatywizacja nie prowadzi do dysonansu poznawczego u bohaterów dramatu. Następujące po aktach retencji („porzucanie” postaci, wychodzenie z roli) akty protencji (wcielanie się w postać) pojmowane są przez Aktorów jako pożądaný, sensotwórczy ruch ich istnienia:

AKTOR (*grający Fernana*)
Kiedy porzuca się
postać i to, co ją otacza, odczuwa się większą tęsknotę

niż gdyby się opuszcilo rzeczywiste miejsce.
Prawdziwe życie jest niemrawe i puste.

s. 51

W wyimaginowanym wywiadzie Aktorka grająca Nurię wyznaje:

Chciałam grać Sonię. W *Wujaszku Wani*.
To była rola, którą chciałam grać.
[...]
Kocha mężczyznę, który nawet na nią nie spojrzy.
W pewnej chwili pyta, kiedy
pan znowu przyjdzie, on na to, nie wiem,
ona, trzeba będzie czekać cały miesiąc?
Umiałam to powiedzieć,
wiedziałam, jak trzeba to powiedzieć,
lepiej od innych,
[...]
Nigdy jej nie zagrałam.
[...]
W miarę upływu czasu, światy, które
chcielibyśmy zamieszkiwać,
odchodzą,
odpływają z prądem.

s. 56

W monologu tym, zwłaszcza w zdaniu: „wiedziałam, jak trzeba to powiedzieć”, uchwycony zostaje dwukierunkowy współzależny proces. Byt fikcyjny — postać z dramatu Antoniego Czechowa, będąc pewną potencjalnością znaczeń, osiąga swą aktualność w grze aktora. Jednocześnie okazuje się aktualnością urzeczywistniającą potencjalność aktora-człowieka-odbiorcy. Dla Aktorki grającej Nurię przestrzeń fikcji umożliwia nieskrępowaną projekcję rzeczywistości wewnętrznej, intensywniejsze przeżywanie własnego istnienia: „postaci są tym, czym jesteśmy, / są lepsze od nas” (s. 56). Przy czym to nie tyle postać Nurii, ile Soni stanowi idealne miejsce lokalizacji i ekspresji własnych uczuć, rozpoznawania i doświadczania siebie. Zrazem marzenie o roli Soni naznaczone jest stygmatem nieuchronnie przemijającego czasu. Monolog Aktorki grającej Nurię w dużej mierze wyraża to, o czym pisał Paul Ricoeur, rozważając relację: świat tekstu literackiego — świat odbiorcy. Jego refleksja wchodzi w korespondencję z wypowiedziami Aktorów, stanowiąc dla nich horyzont interpretacyjny:

Dla mnie świat jest całością odniesień otwartych przez wszystkie rodzaje tekstów opisowych czy poetyckich, które czytałam, interpretowałam i kochałam. Zrozumieć te teksty, to dodać do określenia naszej

sytuacji wszystkie znaczenia, które w zwykłym środowisku (*Umwelt*) tworzą świat (*Welt*). W rezultacie i w głównej mierze poszerzenie horyzontów naszej egzystencji zawdzięczamy dziełom fikcyjnym. [...] Z kolei to, co interpretowane w tekście, jest propozycją świata, w którym mógłbym zamieszkać i w którym mógłbym projektować moje najbardziej intymne możliwości¹³.

Spełnianie rzeczywistości wewnętrznej za pośrednictwem świata fikcjonalnego, dążenie w ten sposób do jeszcze innej aktualizacji własnej egzystencji wpisane zostaje w całym dramacie Rezy w szczególną perspektywę czasoprzestrzenną – formułę **próby teatralnej**. Aktorzy mówią, że **próbują** „Sztukę hiszpańską”, uczestniczą zatem w procesie, w którym akt rzutowania siebie w przestrzeń fikcji tożsamy jest z aktem jej powoływania tzn. stawiania się spektaklu. Są jednocześnie twórcami, interpretatorami i odbiorcami fikcji. Formuła **próby teatralnej** implikuje więc dodatkowe znaczenia, zwłaszcza w odniesieniu do wprowadzonego przez Rezę chwytu teatru w teatrze, który polega nie tylko na włączeniu w dramat przedstawienia teatralnego innego dramatu, ale również na ukazaniu odbioru tego przedstawienia tak, że „teatr rozpoznaje się sam w sobie”¹⁴. Ponieważ w dramacie Rezy Aktorzy nie grają w spektaklu, lecz uczestniczą w **próbach**, odbiorcą kreowanej fikcji scenicznej nie jest widz, a sam aktor. Komunikuje więc on niejako sam siebie dla siebie, zaś proces stwarzania fikcji staje się jakby tożsamy z procesem samopoznania aktora. Dotyczy to również Aurelii **próbującej** „Sztukę bułgarską” – początkowo w obecności Mariano-widza, w ostatniej scenie dramatu w samotności.

Zdaniem Anne Ubersfeld: „struktura prawie wszystkich opowiadań dramatycznych daje się odczytać jako konflikt różnych przestrzeni, albo jako podbój lub porzucenie pewnej przestrzeni”¹⁵. W utworze Rezy zachodzi jeszcze inna, związana z formułą **próby teatralnej**, sytuacja: przestrzeń realności jest dana, przestrzeń fikcji – zadana, tzn. powoływana do zaistnienia. Ponadto, ze względu na nieustanną oscylację: realność – fikcja, przestrzeń wewnętrzna – przestrzeń zewnętrzna, nie pojawia się tutaj jednorodne i jednolite uniwersum przestrzenne. Nieciągłość przestrzeni komplementarna jest z nieokreślonością czasu. W warstwie konstrukcyjnej dramatu linearna koncepcja czasu zostaje niemal całkowicie uchylona, przejścia pomiędzy poszczególnymi poziomami fikcji nie mają czasowych określeń. Natomiast w wewnętrznym doświadczeniu postaci odczucie czasu zdominowane jest

¹³ P. Ricoeur: *Temps et récit*. Vol. 1. Paris 1983, s. 122. Cyt. za: Z. Mitosek: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 165.

¹⁴ P. Pavis: *Teatr w teatrze*. W: Idem: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 543.

¹⁵ A. Ubersfeld: *Czytanie teatru I*. Przeł. J. Żurowska. Warszawa 2002, s. 125.

przez świadomość przemijania. Postacie są więc jakby w czasie i poza nim. „Sygnifikantem czasu jest przestrzeń” – pisze Ubersfeld¹⁶. W *Sztuce hiszpańskiej* wytwarza się specyficzna przestrzeń istnienia postaci – przestrzeń **pomiędzy**. Podstawowy paradygmat przestrzenny tego utworu określić można właśnie jako przestrzeń **pomiędzy**, która ewokowana jest w obrazach „przechodzenia”, „przepływania”, stanowiących wspólny obszar asocjacji postaci dramatu. Aktorka grająca Nurię, opisując zdjęcie aktorów stojących na pustej scenie, mówi:

To właśnie lubię,
ludzi, którzy chodzą z miejsca na miejsce,
po przekątnej,
przepływają przez rzekę,
przechodzą z jednego wieku w drugi,
nie stąpają w czasie rzeczywistym...

s. 57

Istnienie w przestrzeni **pomiędzy** nie oznacza rozbicia tożsamości czy dezorientacji postaci, a relatywizacja opozycji fikcja/rzeczywistość nie jest skutkiem błędu poznawczego i nierozróżniania tych przestrzeni przez bohaterów dramatu. W ujęciu Rezy osiągnięcie bytu pojmowane jako osiągnięcie intensywności i świadomości indywidualnej egzystencji dokonywać się może, między innymi, dzięki medium, jakim jest sztuka. Przestrzeń **pomiędzy** to wewnętrzna przestrzeń ciszy-potencjalności, charakteryzującej się otwartością i aktywnością, pozostającej w nieustannym procesie stawiania się wobec doświadczenia przemijania: „mogłam też grać: jesteś / i: nie ma cię” (s. 76).

IV

Reza w rozmowie z Lupą zaznacza, że dla niej *Sztuka hiszpańska*: „nie jest sztuką o teatrze i aktorach. To sztuka zadająca pytanie natury egzystencjalnej: gdzie byt? gdzie jego duch?”¹⁷. Przyjmując stwierdzenie autorki, można jednak powiedzieć, że dyskurs dramatyczny *Sztuki hiszpańskiej* współoznacza trzy plany: zdarzeń, refleksji metateatralnej i konceptualizacji toposu teatru świata. W tym ostatnim przypadku, w dramacie Rezy aktor jawi się jako figura człowieka, który nie tyle gra na scenie świata, ile poszukuje prze-

¹⁶ Ibidem, s. 152.

¹⁷ Rozmowa Krystiana Lupy z Yasminą Rezą..., s. 5.

strzeni spełnienia, zaktualizowania możliwości własnego istnienia. Wyrażana w całym utworze Rezy idea stawania się człowieka (obrazowana między innymi przez **próbę teatralną**) zbieżna jest z refleksją Martina Heideggera, w której istnienie ludzkie, czyli bycie-w-świecie, to zawsze bycie-w-relacji (podobnie aktorzy są zawsze w relacjach teatralnych), urzeczywistniające się w pierwotnej otwartości „ja” i ciągłości jego ek-staz, tzn. przekraczania siebie, nieustannego transcendowania, projekcji siebie w świat. Procesualność, działanie się określa egzystencję „ja” i zarazem oznacza tożsamość bycia i czasu pojętego jako ciągle teraz: „wszelka czasoprzestrzeń istoczy się w owym wymiarze, którym jest samo bycie”¹⁸.

Do takiej perspektywy poznawczej, akcentującej nieprzerwane stawanie się, odsyła wypowiedź Aurelii-Panny Wurtz, będąca zarówno komentarzem doświadczenia egzystencjalnego, jak i metakomentarzem formy *Sztuki hiszpańskiej* i zarazem ukrytą polemiką z Arystotelesowskim ujęciem porządku fabularnego (podważonym zresztą w dramaturgii XX wieku), gdzie akcja musi mieć początek, środek i koniec:

niech pan nie daje odczuć, że
jest jakiś początek i koniec [...]
niech pana nie obchodzi, dokąd pan zmierza [...]
żaden
utwór nie dochodzi do końca, utwory się
urywają [...]
nawet śmierć niczego nie kończy,
niczego nie
zamyka, nigdy nie dochodzi się *do końca*,
do końca czego?

s. 68

Analogiczne znaczenie ma w tym dramacie intensyfikacja *mise en abyme*, polegająca na powtarzalności elementów strukturalnych (chwyt teatru w teatrze), modyfikowanego na różnych poziomach fikcji inwariantu tematycznego (stawania się **w teraz** wobec przemijania), oraz dominanty nastrojowej (melancholii). Iteracja tematu i nastroju wzmacniana jest poprzez

¹⁸ M. Heidegger: *List o „humanizmie”*. Przeł. J. Tischner. W: M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski. Warszawa 1977, s. 96. M. Heideggera intencję rozumienia egzystencji „ja” rozwija M. Merleau-Ponty: „ja nie jestem serią aktów psychicznych, ani zresztą jakimś centralnym Ja, które je łączy i zbiera w jakiejś syntetycznej jedności — lecz jedynym doświadczeniem nieodłącznym od siebie, jedyną »spójnością życia« [»cohésion de vie«], jedyną czasowością, która od chwili urodzenia dąży do wyrażenia siebie, potwierdzając je w każdym momencie terażniejszości”. M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji. Fragmenty*. Przeł. P. Stefańczyk; przekład przejrzął i poprawił J. Migasiński. Warszawa 1988, s. 107.

intertekstualne odniesienia do dramatów Czechowa (podejmujących temat oczekiwania i nieuchronnego przemijania, ukazujących „przechodzenie od konwersacji do liryki samotności”¹⁹) oraz włączenie utworu muzycznego – 5 *Preludium* Mendelssohna. Utwór ten stanowi muzyczną repetycję nastroju tęsknoty i oczekiwania. Zbudowany na podstawie jednego, powtarzalnego motywu, intensyfikowanego przez modulację do innych tonacji, minimalne zmiany rytmiczne i w zasadzie brak kulminacji, sugeruje nieustanne ponawianie ekspresji nastroju melancholijnego smutku. Nasilenie efektu *mise en abyme* skorelowane jest w dramacie Rezy z ukazywaniem intensyfikacji pragnienia spełnienia, stawania się rozumianego jako spotkanie z drugim człowiekiem, i – co w tym wypadku się łączy – jako ekspresja doświadczenia wewnętrznego w i **poprzez medium** przestrzeni fikcji-sztuki:

Oczekiwałam jednak czegoś, jak
każdy, kto wyjdzie poza próg domu, [...]
jakiś złagodzenia samotności

s. 77

Interpretację multiplikowania przez Rezę elementów świata przedstawionego dopełniać może pogląd Jacques’a Derridy o możliwości zawarcia ramy struktury wewnątrz całości – z tego punktu widzenia powtarzalność chwytu teatru w teatrze, tematu i nastroju tworzyłaby ramę wewnętrzną *Sztuki hiszpańskiej*²⁰.

Procesualność stawania się jako cechę dramatu Rezy podkreśla Lupa, który zauważa, że w utworze tym istotna jest nie chronologia opowieści, lecz chronologia powstawania spektaklu²¹. Faktycznie, otwierająca dramat wypowiedź – monolog Aktora grającego Fernana, ujawnia dystans wobec świata fikcji, tzn. „Sztuki hiszpańskiej” Olma Panero, zaś ostatnia kwestia dramatu, monolog Aurelii-Panny Wurtz, pochodzi z drugiego poziomu fikcji – ze „Sztuki bułgarskiej”. Ten narastający ruch od „rzeczywistości” ku „fikcji” ma swoje przedłużenie i wypełnia się w następnej i zarazem ostatniej scenie, o której informują didaskalia: „Panna Wurtz siada i gra 5 Preludium Mendelssohna” (s. 78).

¹⁹ P. Szondi: *Teorie nowoczesnego dramatu 1880 – 1950*. Przeł. E. Misiołek. Warszawa 1976, s. 33.

²⁰ J. Derrida: *Marges de la philosophie*. Paris 1972. Cyt. za: J. Ślósarska: *Funkcja struktur poetyckich i malarskich w świetle współczesnej analityki przedstawienia*. „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7, s. 159. Autorka pisze: „W poezji ramę wewnętrzną (ograniczającą strukturę od wewnątrz) mogą stanowić zasady np. cykliczności przemian postaci, binaryzacja składników, przyjęcie określonych reguł metamorfoz rzeczy etc. W malarstwie rama struktury może być tożsama z rytmem form sugerującym ich powtarzanie się w nieskończonym ciągu”.

²¹ Zob. „Niedokończony utwór na aktora”..., s. 13.

Jednocześnie w dramacie Rezy zarysowane zostaje jeszcze inne, równoległe następstwo, a mówiąc dokładniej – proces stawania się fikcji okazuje się tożsamy z wyłonieniem przestrzeni wewnętrznej, przestrzeni ciszy. Otóż obecny w tym tekście znamieny dwutakt form podawczych – monologu i dialogu, realizowany w całości utworu przez sekwencję: monolog (otwarcie tekstu) – dialog/monolog (tekst-akcja) – monolog przechodzący w utwór muzyczny (sytuacja końcowa), traktować można jako ikonę podwójnego ruchu – eksterioryzacji, uczestniczenia w przestrzeni zewnętrznej interakcji (dialog) oraz interioryzacji, wycofania w przestrzeń wewnętrzną (monolog). Finalne zawieszenie komunikacji werbalnej sugerujące niemożność pełnego wyrażenia, aktualizacji w słowie rzeczywistości przestrzeni wewnętrznej nie oznacza jednak rezygnacji z komunikacji „w ogóle”, czy zakwestionowania formy dramatycznej. Jest raczej „unaocznieniem” właśnie za pośrednictwem dramatu owej niewystarczalności słowa i wznowieniem, przez technikę *mise en abyme*, „rozprzestrzeniania się struktury”, ekspresji tematu i nastroju w innej, pozawerbalnej formie sztuki – w dźwiękach muzyki.

Ostatecznie natomiast w tym finalnym geście uchylenia słowa autorka *Sztuki hiszpańskiej* ujawnia się równie mocno jak w akcie stwarzania dyskursu dramatycznego. Gest ten prowadzi do deziluzji, znosi granicę między fikcją a rzeczywistością i wskazuje na przestrzeń ciszy (milczenia), która zawiera w sobie wszystkie możliwe artykulacje i która staje się, paradoksalnie, przestrzenią komunikacji autor – odbiorca²². Tym samym otwiera kolejne perspektywy lektury tego dramatu, np. analizy problemu upodmiotowienia formy dramatycznej, ustanawia też interpretację figuratywną, symboliczną prowadzoną w kontekście toposu teatru świata.

Erika Fischer-Lichte, omawiając tendencje we współczesnym teatrze, stwierdza, że ich istotą jest zacieranie granicy między rzeczywistością a fikcją, co destabilizuje porządek percepcji widza i „przenosi go w stan bycia-pomiędzy”²³. Stan ten porównuje do liminalności, o której Victor Turner pisał jako „przebywaniu ani tu, ani tam”, „w i poza czasem”, w sferze

²² Kwestię „obecności” autora w tekście dramatycznym E. Wąchocka ujmuje następująco: „Wydaje się w każdym razie, że mimo dokonanej przez filozofię likwidacji podmiotu – z jednej strony, i depersonalizujących rozstrzygnięć teoretyków z drugiej, rozpoznanie tego ośrodka może nadal być jednym z podstawowych kryteriów rozumienia tekstu. Decydujące w tych poszukiwaniach są dwie sprawy. To, czy autor będzie traktowany indywidualnie, osobowo, a nie tylko jako obraz uwikłań w kody literackie i teatralne, oraz czy tekst dramatyczny będzie dla krytyka czymś więcej niż wypadkową (sumą) odniesień do innych tekstów i systemów”. Eadem: *Autor i dramat...*, s. 48.

²³ E. Fischer-Lichte: *Rzeczywistość i fikcja we współczesnym teatrze*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. „Didaskalia” 2005, nr 70, s. 71.

pomiędzy, stanowiącej zarazem potencjalność różnych znaczeń kulturowych²⁴. Sytuacja odbiorcy *Sztuki hiszpańskiej* jest analogiczna. Wewnętrzna dynamika utworu Rezy polegająca na wzajemnym oświeclaniu się i interferencji różnych poziomów fikcji, nawiązaniach intertekstualnych i „intersemiotycznych”, sugerowaniu możliwości różnych planów lektury, a tym samym na ukazywaniu potencjalności, stawania się samego dramatu, sprawia, że odbiorca w swym doświadczeniu estetycznym i interpretacyjnym znajduje się w przestrzeni liminalnej, w przestrzeni **po między**, w przestrzeni nieustannej oscylacji potencjalności i aktualności znaczeń, którą wyraża i jednocześnie projektuje zdanie: „słowa są tylko nawiasami ciszy”.

²⁴ Zob. V. Turner: *Liminalność i communitas*. Przeł. E. Dżurak. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*. Wybór M. Kempny, E. Nowicka. Warszawa 2004, s. 241, 265.

Katarzyna Wielechowska

“Words are just the brackets of silence”
Sztuka hiszpańska by Yasmina Reza

S u m m a r y

The construction principle in *Sztuka hiszpańska* [*Spanish art*] by Yasmina Reza constitutes a multiplicity of fiction plans by means of the *mise en abyme* technique, among other things, a double grip of the theatre in the theatre, and multiplicity of roles. The author resigns from the frame restricting particular spaces of events which leads to their permeation, and, as a result of it, to the relativization of the opposition fiction – reality and creation of a specific space of the existence of drama – space protagonists *in between*.

The utterance made by a dramatic figure “words are just the brackets of silence”, was treated as a key statement to the work by Reza and, in this context, as a metaphorical comment to the basic spacious paradigm of *Sztuka hiszpańska* – the space *in between*. This space was interpreted as an internal space of silence – potentiality, characterised by complexity, activity and openness, remaining in the process of becoming and reaching its up-to-dateness in the word, in the fictionality – in the world of art.

An interpretative horizon for the considerations undertaken was defined – to a certain extent – by Anne Ubersfeld’s structuralist methodology. Above all, however, what turned out to be functional and adequate for a description of a dynamic nature of the space in the work by Reza, as well as for the theme and form of this drama were the notions of the process and becoming tightly connected with Martin Heidegger’s philosophy, a reinterpretation of the frame of structure proposed by Jacques Derrida, and Wojciech Kalaga’s proposal borrowed from these conceptions concerning revaluation of the understanding of a potentiality – actuality dichotomy.

Katarzyna Wielechowska

„Die Worte sind nur die Klammer von der Stille“
Sztuka hiszpańska von Yasmina Reza

Zusammenfassung

Zum Aufbauprinzip des *Spanischen Stücks* [*Sztuka hiszpańska*] von Yasmina Reza wird die Vervielfachung der Fiktionspläne und die angewandte Technik *mise en abyme*, u. a. verdoppelter Trick „Theater im Theater“, vervielfachte Rollen. Die Autorin verzichtet dabei auf den, die einzelnen Ereignisräume abgrenzenden Rahmen, was dazu führt, dass sich diese Räume vermischen, die Opposition Fiktion/Wirklichkeit wird relativiert und infolgedessen entsteht ein spezifischer Existenzraum für die Figuren des Dramas – nämlich ein *Dazwischen* Raum.

Im vorliegenden Artikel hat seine Verfasserin die folgende Aussage einer dramatischen Figur „die Worte sind nur die Klammer von der Stille“ als die Schlüsselfrage des ganzen Rezas Dramas und in dem Kontext als ein metaphorischer Kommentar zum Hauptparadigma des *Spanischen Stücks* – dem *Dazwischen* Raum betrachtet. Der Raum wurde interpretiert als ein innerer Raum der Stille-Potentialität, der vielschichtig, aktiv und offen ist, sich ununterbrochen verwandelt, im Wort aktualisiert und in der Kunstwelt fiktionalisiert wird.

Den Interpretationshorizont für vorliegende Überlegungen bildeten: die strukturalistische Methodologie von Anne Ubersfeld; aber vor allem die mit Martin Heideggers Philosophie eng verbundenen, funktionellen und für die Beschreibung des dynamischen Raumes im Rezas Drama angemessenen Begriffe des Prozesses und des Werdens; die von Jacques Derrida vorgeschlagene Neuinterpretation des Strukturrahmens, wie auch die von Wojciech Kalaga entwickelte Idee der Umwertung der Dichotomie Potentialität – Aktualität.

Anna Tytkowska

Uniwersytet Śląski
Katowice

Piaskownica Przestrzeń wciąż obecna w dramacie

Piaskownica — przestrzeń odgraniczona od otoczenia ramą, wypełniona piaskiem, żyjąca własnym życiem współtworzoną przez klimat, ludzi i zwierzęta, co najmniej od lat 60. XX wieku inspirowała polską sztukę przedstawieniową. W obszarze sztuk plastycznych dostrzegano w niej przede wszystkim oryginalną kanwę¹ i tworzywo — kruchy substytut papieru, płótna, drewna, brązu, kamienia. Jednym z pierwszych eksperymentujących z technologią tworzenia w ramach piaskownicy i z piasku był w Polsce Andrzej Dłużniewski. W 1968 roku zbudował w jej przestrzeni fantastyczne rzeźby-krajobrazy i utrwalił ich wizerunek na fotografiach, czym wprowadził komisję oceniającą tę pracę w nie lada konsternację. W 2004 roku twórczy potencjał tkwiący w piasku wygrodzonym z otoczenia ramą dostrzegł Radosław Nowakowski — architekt i literat, miłośnik sztuki „bezpośredniej”, fizycznej, zdolnej przedstawiać swe przedmioty w skrócie, bez komentarza, przez oddanie rzeczy samych w sobie, z nieomal dziecięcą wrażliwością i poczuciem rzeczywistości. Myśląc o piaskownicy, pisał:

Mógłbym wygładzić i oczyścić powierzchnię piasku i napisać-narysować jakiś wierszoo obraz. Coś haikalnego. Szybkiego. Ulotnego... Uczyniłbym z piaskownicy pułapkę na piękne myśli... Potem robiłbym zdjęcia. Potem

¹ Według legendy pierwszy rysunek powstał, gdy dziewczyna obrysowała patykiem na piasku cień głowy kochanka. Według innej legendy ślady ptasich pazurów i tropy zwierząt pozostawione na piasku miały być źródłem inspiracji dla Ts'ang Chieha — wyłazaczy pisma.

je drukował. Potem wsadził do drewnianego pudełka o proporcjach tej piaskownicy. I tak powstałaby inna piaskownica – piaskownica pełna myśli, myśliśłów i myśloobrazów...²

Nie sposób ustrzec się od porównania projektowanej przez Nowakowskiego sztuki ze słowno-obrazową sztuką sceniczną, równie kruchą ontologicznie i najczęściej eksponowaną w przestrzeni odgraniczonej od architektonicznej reszty ramą, na scenie nazywanej wszak pudełkową.

Piaskownica w całości, czy też tylko w części wypełniająca przestrzeń sceniczną, wydaje się swoistym fenomenem. Kopiuje przestrzeń rzeczywistości. Jej kształt jest zawsze niemal taki sam – jest zamknięta, prostokątna lub owalna, na ogół wypełniona prawdziwym piaskiem. Jednocześnie przez swoje wygrozdzenie i odgrozdzenie od otoczenia – jako synekdocha dwuwartościowej pustyni³ – piaskownica zaskakuje, jeszcze zanim zostanie wprowadzona postać, zdolnością do opalizacji różnymi znaczeniami, do rodzenia asocjacji i metafor.

„Najbardziej interesujące są słowa, których zawartość jest mało oczywista” – napisał Dariusz Suska⁴, autor oryginalnych, naiwno-dojrzałych refleksji na temat Państwa Piaskownicy, zawartych w tomikach: *Wszyscy nasi drodzy zakopani* (2000) i *Cała w piachu* (2004). Parafrazując jego wypowiedź, można by rzec, że dla sztuki przestrzennej lub przestrzenno-czasowej, jak teatr, szczególnie interesujące artystycznie i estetycznie mogą okazać się te z przestrzeni, które nie tracąc nic ze swych „życiowych” cech i funkcji, pozwalają na operowanie analogią, podstawieniem, przeniesieniem na obszary sąsiedztwa i przyległości.

Do teatru piaskownicę wprowadził Edward Franklin Albee, bezkompromisowy demaskator amerykańskiego stylu życia z końca lat 50. i 60. ubiegłego wieku. W swojej jednoaktówce z 1959 roku, opatrzonej tytułem *Piaskownica*, zbudował przejmującą paralełę między dzieciństwem i starością, dla których wymyślono architekturę bezpieczeństwa – prawdziwe i metaforyczne piaskownice. Zgodnie z tytułem, przestrzeń świetnie wszystkim znaną z placów dziecięcych zabaw Albee usytuował w centrum sceny, czyniąc z niej rodzaj sceny na scenie:

Z prawej strony sceny znajdują się dwa krzesła zwrócone w stronę widowni. Z lewej strony stoi, zwrócone w prawo, krzesło, a obok stojak

² R. Nowakowski: *Piaskownica*. Dostępne w Internecie: www.liberatorium.com [data dostępu: 29.10.2006].

³ Por. A. Pronzato: *Rozważania na piasku*. Przeł. A. Gryczyńska. Poznań 1986; Ł. Grabuś: *Piasek w filizankach*. [Recenzja przedstawienia *Pustyni* Tankreda Dorsta. Teatr Polski we Wrocławiu, Scena na Świebodzkim; premiera 10.12.2005]. „Didaskalia” 2006, nr 71.

⁴ D. Suska: *Wstań i jedź*. „Frona” 1994, nr 1.

na nuty. W środku dziecięca piaskownica, a w niej wiaderko i łopatka. Tłem jest niebo, które wskazuje na porę dnia⁵.

Tę wyizolowaną z otoczenia scenę, wypełnioną piaskiem i zamkniętą drewnianą ramą, amerykański dramaturg uczynił przestrzenią „uprzedmiotowienia” 86-letniej staruszki, „wrzuconej” tu przez córkę i zięcia, nazwanych w dramacie Mamuską i Tatuskiem. Piaskownicę, wyeksponowaną konkretnie i permanentnie, podniósł do rangi metafory izolacji starej, zniedołężniałej kobiety. Uczynił z tej przestrzeni wizualny ekwiwalent aktu wygradzenia niesamodzielnego człowieka z „wolnego życia” przez najbliższych, metaforyczną przestrzeń jego zapadania się w dziecięcą bezradność i niepewność. Piaskownica w tej sztuce — z jednej strony — staje się znakiem odcięcia od otaczającej rozległości, z drugiej zaś strony — z perspektywy emocji uprzedmiotowanej kobiety — ciałoprzestrzenią ścisłu⁶ (rewersem impulsu witalnego). Dotkliwość własnego umiejscowienia kobieta wyraża, „wydając dźwięki pomiędzy płaczem a śmiechem dziecka”⁷, artykułuje przez dziecięcy bunt (jak obrzucanie piaskiem), to znowu maskuje udawaną obojętnością czy wreszcie kompensuje przez makabryczny żart (udawanie własnej śmierci). Piaskownica ze sztuki Amerykanina stopniowo w toku akcji staje się metonimią trumny, grobu. Jej piasek coraz wyraźniej konotuje znaczenia nadawane określeniom: „cementarny piach” czy „iść do piachu”, „gryźć piach”.

Dramat Albeego rozegrany w całości „w” i „obok” piaskownicy, napisany w konwencji drapieżno-lirycznej groteski, można odczytywać (i tak był odczytywany na początku lat 60.) jako swoisty akt oskarżenia pod adresem społeczeństwa zmaterializowanego, wyzutego z tradycji i wyobraźni, pozbawionego zdolności do empatii i prawdziwych uczuć. Wymyślona przez to społeczeństwo architektura bezpieczeństwa zostaje tutaj jednoznacznie utożsamiona z bezdusznym umiejscowieniem i odgradzeniem od fizycznej oraz emocjonalnej bliskości z drugim człowiekiem. Z dzisiejszej perspektywy równie ważna (o ile nie ważniejsza) wydaje się wpisana w tę sztukę, a przede wszystkim w zaprojektowaną przez dramaturga metaforyczną przestrzeń sceniczną — nieodwołalnie odgradzoną od pól wolności i amorficznej rozległości — ekspresja lęku przed umieraniem w architekturze bezpieczeństwa oraz przed śmiercią w ogóle. W sztuce Albeego uprzedmiotowany, umierający podmiot jest utożsamiony z kruchym, bezradnym dzieckiem, które infantylnie próbuje zatrzymać czas i odwrócić jego unicestwiający bieg,

⁵ E.F. Albee: *Piaskownica*. Przeł. A. Mucha. „FA-art” 1992, nr 1–2, s. 26.

⁶ Zob. H. Schmitz: *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*. Przeł. B. Andrzejewski. Poznań 2001.

⁷ E.F. Albee: *Piaskownica...*, s. 27.

jak choćby w owej prośbie: „Nie zapalajcie jeszcze świateł... Nie teraz... nie jestem jeszcze całkiem gotowa”⁸.

Warto przypomnieć, że próba artystycznego wysublimowania lęku przed śmiercią, a jednocześnie potrzeba jawnie prowokacyjnego przedstawienia procesu umierania, odartego i z romantycznych, i z naturalistycznych sztafazy, odhumanizowanego i dokonującego się w kiczowatej scenerii, stały się podstawą polskiej prapremierowej inscenizacji *Piaskownicy*, w ramach spektaklu *Apetyt na śmierć*⁹. Było to przedstawienie wyjątkowe ze względu na fakt nasycenia jego treści i formy materia osobistą – emocjami i refleksją Agnieszki Osieckiej, autorki inscenizacji i tekstów songów, lirycznych dopełnień jednoaktówki Albeego. Artystka śmiertelnie chora, świadoma nadciągającej śmierci, własną interpretacją *Piaskownicy* i *Historii o Zoo* żegnała się z publicznością¹⁰.

Retoryka wiążąca zniedołężnienie oraz ciało-przestrzeń ścisku i proces umierania z metaforą wrzucenia w piach zdają się łączyć sztukę Albeego ze *Szczęśliwymi dniami* Samuela Becketta, dramatem napisanym w latach 1960–1961. Również ten ostatni dramaturg oddaje dotkliwość wygradzenia swej bohaterki z pełni życia, jej osuwania się w fizyczną i społeczną nicłość przez obraz jej cielesnego odczuwania „władzy piachu”. Beckett wyraziście akcentuje siłę jego uwierania¹¹, trzymania w bezwzględny uścisku, wciągania w swą głąb, wysysania resztek indywidualności i witalnych sił Winnie. Metaforą tą odsyła do człowieczego unicestwienia przez czas, przez wieki wszak odmierzany przez piaskowe zegary – klepsydry¹². Piach ze sztuki Becketta układający się w kształty to kopca, to dziury, coraz wyraźniej w trakcie akcji – zupełnie podobnie jak w sztuce Albeego – staje się metonimią grobu.

I jeśli ziemia – powiada Winnie – pokryje któregoś dnia moje piersi, to będzie tak, jakbym nigdy ich nie widziała, jakby nigdy nikt ich nie widział¹³.

⁸ Ibidem, s. 28.

⁹ *Apetyt na śmierć*. Teatr Atelier im. A. Osieckiej w Sopocie, reż. A. Hübner-Ochodło. Premiera 6.07.1996.

¹⁰ Zob. A. Hübner-Ochodło: *Za Agnieszkę, za nas, za Was*. W: *To miał być żart*. Red. M. Białołęcka-Kobyra. Sopot 1999, s. 20.

¹¹ Zob. S. Beckett: *Szczęśliwe dni*. W: Idem: *Dramaty*. Wybór. Przeł. i oprac. A. Libera. Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 217.

¹² Por. I. Turgieniew: *Klepsydra*. W: Idem: *Poezje proz.* Przeł. i szkicem objaśniającym opatrzył P. Hertz. Kraków 1985, s. 173. Por. D.P. Klimczak: *Medytacja nad Pustką: konteksty buddyjskie w „Końcówce” i „Szczęśliwych dniach”*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4, s. 354, 362–364.

¹³ S. Beckett: *Szczęśliwe dni...*, s. 226.

Dariusz P. Klimczak napisał:

Mamy tu więc obraz dynamiczny, wizerunek „człowieka w akcji” — akcji Umierania, a zarazem dosłowne obrazowanie Śmierci i Umierania. To obrazowanie najwyraźniej uwidacznia się poprzez przywołanie stałych związków frazeologicznych związanych ze Śmiercią. Kobieta pogrążająca się w piasku powraca do pyłu, do prochu, jak w pokutnej formule „Prochem jesteś i w proch się obrócisz”¹⁴.

Ten sam autor połączył grób kopiec-dziurę ze sztuki Becketta z kulturą sepulkralną: z kulturą kurhanów, nagrobnych pagórków (*tumuli*), grobów pionowych.

Piaskownica w podwójnej funkcji, „cytatu” z miejskiego pejzażu i jednocześnie metafory, występuje również w polskiej dramaturgii współczesnej oraz w jej inscenizacjach. W obu funkcjach pojawia się w *Komponentach*¹⁵ Małgorzaty Owsiany. Wysepkę piasku, otoczoną drewnianą ramą, umieszczoną na osiedlowym placu zabaw (miejsce świetnie znane z peryferii polskich miast i miasteczek), w jej dramacie okupuje nastoletnia młodzież, węgetująca w rodzinach dotkniętych brakiem pracy rodziców. Miejsce to w miarę rozwoju akcji staje się metaforą aktu społecznej izolacji¹⁶ tej młodzieży, metaforą jej uwięzienia w wieloaspektowej niesamodzielności. Jednocześnie pokazując młodych jako swoistą „wspólnotę wykluczonych”, znieczulających naznaczenie biedą i brak perspektyw tanimi narkotykami, zażywany w jedynym prawdziwie własnym miejscu — osiedlowej piaskownicy. Owsiany przypisała temu miejscu znaczenie tożsame z przestrzenią samozamknięcia.

Znaczenie piaskownicy-więzienia i samouwięzienia autorka wyeksponowała przez kontrast, przez nadbudowanie nad nią przestrzeni amorficznej rozległości, wyznaczonej pośrednio: rykiem samolotów startujących z nieodległego lotniska i ich zmitologizowanymi opisami przez młodocianych narkomanów. W ich dialogach i monologach samoloty, przyrównywane do ptaków czy reżyserów gier obłoków, stają się znakami życia wolnego, intensywnego, barwnego. Dynamicznej i nieograniczonej napowietrznej przestrzeni wolności, znaczonej pośrednio, ostro skonstrastowanej z zmiennością, ograniczonością, nieodwołalnym zamknięciem w piaskownicy,

¹⁴ D. P. K l i m c z a k: *Medytacja nad Pustką...*, s. 358.

¹⁵ Część polskiej krytyki teatralnej uważa ten dramat za rodzaj przełożenia na polskie realia sztuki *Trainspotting* I. Welsa. Sztuka Owsiany została dotychczas zrealizowana w Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie (reż. M. B o r c z u c h; premiera 22.01.2004), w Teatrze Wytwórnia w Warszawie (reż. J. P a p i s; premiera 5.11.2005).

¹⁶ W przedstawieniu Jacka Papisa piaskownica została dodatkowo naznaczona jako miejsce izolacji przez oddzielenie jej od widowni ogrodową siatką.

autorka przypisała funkcję ekranu, na który młodzi (skazani i samoskazujący się na stagnację) rzutują swe marzenia, tęsknoty, fantazje.

Wiążąc piaskownicę ze znaczeniami przestrzeni-więzienia i samouwięzienia, utożsamiając obie z ciałoprzestrzenią ścisku, Owsiany jednocześnie poszerzyła zakres semantyczny tej przestrzeni o znaczenie azylu. Wysepkę piasku pomiędzy blokami pokazała jako jedyną przestrzeń własną młodocianych przymusowych outsiderów. Przedstawiła ją jako jedyne miejsce, w którym mogą oni doświadczać wspólnoty: swobodnie dialogować, spierać się, walczyć, snuć marzenia i narkotyczne fantazje. W wielu fragmentach sztuki na piaskownicę – miejsce przymusowego wygrodzienia i odgrodzienia się, autorka wyraźnie nałożyła znaki domu, łoża, łaki, czyli miejsc kojarzonych z uniwersalną tęsknotą za bezpieczeństwem¹⁷.

To funkcjonowanie piaskownicy w roli azylu, miejsca ucieczki i obrony przed obcym światem zdaje się łączyć sztukę Owsiany z nieco wcześniejszym utworem scenicznym Michała Walczaka. W debiutanckim dramacie (2001) tego autora, często obecnym w repertuarach naszych zawodowych¹⁸ i amatorskich teatrów, tytułowa piaskownica, usytuowana w centrum zaprojektowanej przez dramaturga przestrzeni scenicznej, opalizuje – zupełnie podobnie jak w sztuce Owsiany – znaczeniem dosłownym i metaforycznym. Przedstawiając niemal fotograficznie parę dzieci bawiącą się we wspólnym piasku, dramat Walczaka nieodparcie sytuje ich popisy, inicjacje, konflikty, wzruszenia, lęki, rozczarowania w świecie dorosłych¹⁹. Wspólna przestrzeń ich zabawy stopniowo staje się konkretnym i wyrazistym ekwiwalentem związku między mężczyzną i kobietą, zawieszonego pomiędzy sprzecznymi potrzebami bycia razem i osobno. Sprzeczność tę oddaje ich wspólne przebywanie w jednej przestrzeni, a jednocześnie bezustanne dążenie do jej parcelacji, do wzajemnego wygrodzienia się, do odgrodzienia. Wyrazem tej parcelacji, zainicjowanej przez niego i – na wzór lustrzanego odbicia – podjętej przez nią, są fizyczne akty wydzielania własnej części piaskownicy oraz powtarzalność takich pojęć znaczących intencję demarkacji, jak: linia lub granica, czy wreszcie „moja piaskownica”, „moja połowa”,

¹⁷ Por. Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 24.

¹⁸ Teatr Mały w Warszawie (reż. T. Bradecki; premiera 13.12.2003), Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu (reż. P. Kruszczyński; premiera 14.03.2003), Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie (reż. T. Mań; premiera 3.04.2004), Teatr Narodowy w Warszawie (reż. T. Bradecki; premiera 5.03.2005), Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu (reż. T. Hynek; premiera 10.03.2005), Teatr im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie (reż. J. Fedoryszyn; premiera 25.03.2006), przedstawienie studenckie Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku (reż. G. Chrapkiewicz; premiera 10.04.2006).

¹⁹ Reżyser opolskiej inscenizacji *Piaskownicy* – Tomasz Hynek, jej bohaterami uczynił emerytów.

„moja część”. Dialogi bohaterów, w większym stopniu wypowiedzi chłopaka, dramaturg nasycił zwrotami określającymi akty rozdziału, np. „będziemy się bawić osobno”, „z babami to ja się już w ogóle nie bawię”, „ja się bawię sam”, „normalnie, ten... działam sam, zawsze sam”²⁰. W tych i podobnych zwrotach oraz demarkacyjnych działaniach bohaterów Walczaka odzwierciedlają się bezwiednie powielane stereotypy dotyczące płci i ich wzajemnych relacji, widoczne już w języku dzieci, a będące refleksem odwiecznych, nie zawsze świadomych, potyczek i starć między mężczyzną i kobietą. Strategia polegająca na podstawieniu „świata z piaskownicy” w miejsce sytuacji werystycznie przedstawiających potyczki i konflikty między mężczyzną a kobietą, stwarza tu emocjonalny, intelektualny i estetyczny dystans do ukazanych problemów. Dodatkowo powoduje zmieszanie stylów serio i komediowej karykatury.

Sam pomysł na przedstawienie problemów i konfliktów dorosłych w scenerii i kostiumach wziętych z dziecięcych gier i zabaw nie jest oryginalny. Podobnie jak przedstawianie ambiwalentnych relacji między mężczyzną i kobietą (w tym aktów wzajemnego okrucieństwa) w przestrzeni piaskowego grajdołka. Oba pomysły łączą sztukę Walczaka z wcześniejszymi dramatami. W pierwszym przypadku choćby z *Sytuacjami rodzinnymi* Biljana Srbljanovića, a w drugim z 2 + 2 E.A. Whiteheada²¹.

Wydaje się, że oryginalność i sceniczna popularność sztuki polskiego dramaturga wynikają z niedookreśloności przedstawionych postaci i sytuacji oraz z „semantycznej otwartości” ich wspólnego miejsca — piaskownicy. Sam autor chciał w niej widzieć — jak można sądzić z udzielonych przez niego wywiadów — znak „zawieszenia w niedojrzałości” własnego pokolenia. Mówił:

Uznałem, że przenosząc opowieść o kobiecie i mężczyźnie do piaskownicy, będę mógł powiedzieć coś więcej i szczerze. To, co napisałem, wynikało z obserwacji moich rówieśników, ludzi, którzy jedną nogą są już w dorosłym życiu, a drugą jeszcze w piaskownicy²².

W werbalno-fizycznych działaniach jego bohaterów z łatwością można dopatrzeć się wielu innych konotacji, np. aluzji do stylu życia tzw. singli, nastawionych na samorealizację, smakowanie wieloaspektowej niezależności, „wolności od”²³. Jak bowiem wykazała Daria Jaszewska, powołując się na książkę Sashy Cagen *Quirkyalon. Manifest bezkompromisowych romanty-*

²⁰ M. Walczak: *Piaskownica*. „Dialog” 2002, nr 1–2, s. 50, 55, 59.

²¹ E.A. Whitehead: 2 + 2. Przeł. J. Głowacki. „Dialog” 1975, nr 7.

²² D. Wyżyńska: *Zdjąć maskę patosu*. „Gazeta Wyborcza”, 15.12.2003.

²³ Por. D. Jaszewska: *Single*. „W drodze” 2006, nr 3 (391).

ków, niemal permanentna zabawa i koncentrowanie się na realizacji pomysłów generowanych z dziecięcą fantazją i nieodpowiedzialnością, otaczanie się infantylnymi gadżetami (ich znakiem Walczak czyni między innymi samochodzik i figurkę Batmana – fetysze Protazka-Protazego), czyli życie w metaforycznej piaskownicy, jest jednym z wyróżników globalnej kultury singli.

W słowno-cielesnych zachowaniach bohaterów *Piaskownicy* można w ogóle doszukać się aluzji do ponowoczesnego stylu życia, definiowanego wszak w pracach wielu socjologów jako swoista zabawa-gra z udziałem popkulturowych ikon doskonałości, wykluczająca a *limine* możliwość samo-identyfikacji i identyfikacji z jakąkolwiek rolą serio²⁴. Ta gra najczęściej jest interpretowana jako szansa uwolnienia się od ciężaru życia oraz jego powagi. W tej perspektywie piaskownica z dramatu Walczaka jawi się jako metaforyczna przestrzeń ponowoczesnej ucieczki w niedojrzałość, w niby-witalną aktywność („niby”, bo opatrzoną przez Walczaka znakiem nieautentyczności i jałowości).

Z kolei reżyserzy, wyjąwszy Piotra Kruszczyńskiego – wiernego inscenizatora autorskich intencji, dostrzegali w tytułowej piaskownicy – znaczony na scenie bądź dosłownie bądź tylko symbolicznie – obszar konfliktogennych (i to bez względu na wiek!) spotkań Jego i Jej (Tomasz Hynek), wiecznych aktów parcelowania wspólnej przestrzeni przez różnoimienne siły (Jarosław Fedoryszyn)²⁵, tęsknoty za straconym dzieciństwem i za przegapionymi szansami na miłość (Tomasz Man). To ostatnie przesłanie *Piaskownicy* w sposób szczególny podjął Dariusz Gajewski. W telewizyjnej interpretacji sztuki Walczaka zamkniętą i odgradzoną od otoczenia piaskownicę zastąpił przestrzenią pustej plaży, otwartą na morze i niebo. Jednocześnie zachował niezdolność Miłki i Protazka nie tylko do zagospodarowania tej przestrzeni, ale nawet do postrzegania jej rozległości. Stworzone w jego przedstawieniu postaci – zgodnie z projektem dramaturga – kurczowo trzymają się swojego miejsca na rozległej plaży, starannie wyznaczają jego granice. Ich skłonność do parcelacji wspólnej przestrzeni, wzajemnego wygradzania się i odgradzania reżyser zuniwersalizował przez rozcłódkowanie dramatu na trzy oddzielne akty i powierzenie słów, masek oraz gestów Protazka i Miłki trzem parom aktorskim: na progu dojrzałości, dojrzałej i w jesieni życia.

²⁴ Warto nadmienić, że piaskownicę wraz z całym placem zabaw jako metaforę przestrzeni infantylności i ogołocenia z prawdziwych wartości, w tym z obcowania z tajemnicą i *sacrum*, wprowadził w 2002 roku Oskar Koršunovas w swojej scenicznej interpretacji *Króla Edypa* Sofoklesa. Zob. Ł. Drewniak: *Światłość i piasek*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 8.

²⁵ Do piaskownicy jako metafory przestrzeni odwiecznych starć różnoimennych sił odwołał się między innymi Jewgienij Griszczuk w swojej *Osadzie*.

Bodaj najdalej od autorskich intencji w interpretacji *Piaskownicy* poszła Ewa Wyskoczył z tarnogórskiego Teatru za Lustrem. Przestrzeń sztuki Walczaka zamieniła w ring, na którym toczy się pojedynek pomiędzy mężczyzną i kobietą-mężczyzną. Wykonawcami obu ról autorka uczyniła mężczyzn, odgrywających postaci nie Protazka i Miłki, lecz Piotra i Tomasza. Zofia Jakubowska, autorka recenzji *Obuptyciowość, czyli stereotyp przekroczony*, napisała:

To raczej wariacja na temat przyjmowania płci kulturowej. On i Ona – agresywni, biją się, duszą, zadają ciosy. Z tła sceny-ekranu przemawia Piotr, Tomasz komentuje to za jego plecami ostentacyjnym, pisany żmudnie na szybko „bla, bla, bla”. Obie wypowiedzi są nieme. Głos zabierają kobieta i mężczyzna, tak samo niesłyszalni, niezrozumiani. Ich status społeczny się wyrównuje. Przestają być skazani od piaskownicy na wybór lalki lub zdalnie sterowanego samochodu, oboje mogą bawić się nożem²⁶.

W oderwaniu od przedstawionej praktyki używania piaskownicy w roli figury ziemi jałowej – niemego świadka przemijania oraz emocjonalnego, moralnego, intelektualnego ogoławania czy też pola walki lub zabawy-gry, przedstawił tę przestrzeń Piotr Szmítke w swej autorskiej operze *Muzeum historyczne Mm Eurozy*, wyreżyserowanej w Operze Śląskiej²⁷ przez Ingmara Villqista. W tym widowisku, łączącym konwencjonalne tematy operowe z refleksjami na temat miejsca sztuki w zglobalizowanym świecie, piaskownica staje się figurą jedynego miejsca kreacji wyłączonego z walki o zaistnienie na wielkim rynku sztuki, figurą miejsca wolnego od władzy korporacji, agencji artystycznych oraz biur karier i „nieśmiertelności”. Nabiera znaczenia ekwiwalentu królestwa własnych marzeń artysty, przestrzeni jego artystycznej wolności, szczerzej (tj. nieskażonej hałasem „wielkiego świata”) kreatywności²⁸. Szmítke z premedytacją rozbija więc zastane na gruncie teatru związki semantyczne, à rebours przypisując piaskownicy żyźność oazy, a jej rozległemu otoczeniu – znaczenie miejsca artystycznego spustoszenia, emocjonalnej, intelektualnej pustyni.

Przywołane przykłady funkcjonowania piaskownicy we współczesnej dramaturgii oraz w teatrze potwierdzają wyjątkowość tej przestrzeni (*nota bene* pojęcie piaskownicy robi też niezwykle karierę w ekonomii, informatyce, sztuce wojenno-wojskowej), jej realność i semantyczną nośność – zdol-

²⁶ Z. Jakubowska: *Obuptyciowość, czyli stereotyp przekroczony*. „Pro Arte” 2005, nr 26.

²⁷ Premiera 10.12.2005.

²⁸ Por. S. Mrówczyński: *Fizycy w piaskownicy. Galaktyki zachowują się jak materiały sypkie*. „Polityka” 1999, nr 45.

ność odsyłania w rejony aktualnych napięć i konfliktów. Potwierdzają też jej figuratywność, w tym zdolność do ambiwalentnej metaforyzacji: oznaczania miejsca przymusowego lub dobrowolnego wygrodzenia, więzienia lub azylu, miejsca spokrewnionego z klatką, siatką, pudłem, skrzynką *versus* ze źródłem lub ogrodem.

Anna Tytkowska

A sandbox The space still present in the theatre

Summary

The article reflects on the existence of a peculiar space in the dramatic literature, i.e. a sandbox. It makes a reference to the foreign drama (E.F. Albee, *Piaskownica* [A sandbox]) and the Polish ones (*Piaskownica* [A sandbox] by M. Walczak, *Komponenty* [Components] by M. Owsiany, *Muzeum historyczne Mm Eurozy* [A hysterical museum of Eurozy] – a libretto by P. Szmitke). The analysis of the plays in question and references to the selected performances, as well as the examples from other plays, shows the uniqueness of a sandbox in the function of a dramatic and scenic space. It confirms its functioning in the role of “a quotation” from a local landscape and a kind of “the scene on the stage”, which, together with the people acting in it, is able to describe the everlasting and current interhuman tensions and conflicts or reflect the main patterns and values of the contemporary culture. The analysis conducted also proves the ability of the sandbox space to an ambiguous metaphorization: indicating an enforced place or a free reward, prison or asylum, a place related to the cage, web, box, cart, coffin versus the source or garden.

Anna Tytkowska

Der Sandkasten Ein im Theater immer noch vorhandener Raum

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel betrifft das Vorhandensein des spezifischen Raumes – des Sandkastens in der dramatischen Literatur. Die Verfasserin beruft sich dabei auf fremde (E.F. Albee, *Piaskownica* [Der Sandkasten]) und polnische Dramaturgie (M. Walczak, *Piaskownica* [Der Sandkasten], M. Owsiany, *Komponenty* [Komponente], *Muzeum historyczne Mm Eurozy* [Histerisches Museum Mm Eurozy] – Libretto von P. Szmitke). Die Analyse der genannten Dramen und ausgewählten Aufführungen veranschaulicht besondere Bedeutung des Sandkastens im dramatischen Raum und im Bühnenraum. Er spielt die Rolle des „Zitates“ aus der Stadtlandschaft und einer besonderen „Bühne auf der Bühne“, die samt den darauf auftretenden Personen fähig ist, uralte und gegenwärtige zwischenmenschli-

che Anspannungen und Konflikte zu schildern oder die grundlegenden Muster und Werte der gegenwärtigen Kultur auszudrücken. Die Verfasserin kommt zum Schluss, dass der Sandkastenraum zur ambivalenten Metaphorisierung fähig sei: er symbolisiert die Stelle des Zwangsisolierung oder der freiwilligen Isolierung, das Gefängnis oder den Asyl, etwas in der Art von Käfig, Gitter, Schachtel, Kasten, Sarg *versus*, Quelle oder Garten.

Jerzy Limon

Uniwersytet Gdański
Gdańsk

Sztuka z teatrem w tle (*Fanta\$y* Jana Klaty)

Podczas przedstawienia teatralnego materialna przestrzeń sceny rozwarstwia się na dwie nakładające się przestrzenie: realną i fikcyjną albo umowną, powstają dwie odpowiadające im teraźniejszości, też nakładające się na siebie, tworzące to, co nazywane bywa czasem teatralnym. Obok realnej teraźniejszości na scenie ujawnia się druga, fikcyjna, dająca się rozciągać, skracać, zatrzymywać, innymi słowy – modelować. Tylko aktor-człowiek ma zdolność budowania tak zawilej struktury czasoprzestrzennej i to on, jego nowa, przybrana oś deiktyczna, sygnalizowane odmienne „ja”, różny od poprzednich punkt odniesienia dla „tu” i „teraz”, powodują analogiczną dwoistość, rozwarstwienie wszystkiego, co na scenie. Dzięki temu cały świat przedmiotowy, ontycznie istniejący na scenie, wszystkie wypowiedzi werbalne i zachowania, stają się nośnikami znaków innych przedmiotów i wypowiedzi w świecie, którego na scenie *de facto* nie ma, a zaistnieć może tylko jako struktura wyobrażeniowa w umyśle odbiorcy. Oznacza to, że na scenie powstają dwa porządki semiotyczne, które nazwać możemy ontycznym albo realnym oraz umownym. Odnoszą się one do dwóch realności: tej, co materialnie objawia się na scenie i tej, która dotyczy świata kreowanego. W obu porządkach inaczej układają się funkcje znakowe tych samych w sensie substancjalnym nośników. Inaczej mówiąc, jeden nośnik (bądź ich konfiguracja) tworzy dwa odrębne znaczenia, jedno realne, dane widzom bezpośrednio, drugie umowne, sygnalizowane przez aktorów, jako sposób czytania tego samego przez fikcyjne postaci. Pamiętajmy, że w teatrze znaczenia tworzone są dwukierunkowo: słowa wypowiedane przez aktorów, ich zachowania, działania i wypowiedzi stają się także znakami stanów emocjonalnych, wypowiedzi i działań postaci, które odnoszą się – wspomagane przez rozma-

ite sygnały ostensywne — do świata fikcji, a jednocześnie — paradoksalnie i nierozłącznie — odnoszą się do świata ontycznie obecnego na scenie. Dzięki temu tworzą się unikatowe dla każdej inscenizacji ekwiwalencje pomiędzy znaczeniami a substancją znaku, denotatami a światem przedmiotowym, obecnym na scenie, dookreślając to, co w sensie materiałowym jest zazwyczaj kalekie, atrapą, czy nieadekwatne albo zupełnie nieobecne.

Relacja pomiędzy dwoma ukierunkowaniami sygnalizacji scenicznej, a tym samym dwoma porządkami semiotycznymi, decyduje o kształcie stylistycznym, gatunkowym, a często i artystycznym całości. Na przykład w obrazowaniu naturalistycznym unikać się będzie dominacji sygnalizacji bezpośredniej: wszystko ma się dziać „tak jak w życiu”, a materiał sygnałny przedstawienia powinien być adekwatny, a przez to przezroczysty. Z kolei w nastawieniu na teatralność inscenizacji dominować będzie ukierunkowanie bezpośrednie: podkreślana będzie nieadekwatność materiałowa scenicznych znaków, niestosowność kodów zachowań i wypowiedzi do codziennych (jak taniec czy śpiew), niezwykłość kostiumu lub jego brak i tak dalej. W dodatku, ukierunkowanie pośrednie buduje — choćby metonimicznie — świat fikcyjny, nadaje mu koherencję, osadza w kreowanym czasie i w innej przestrzeni, ustala jego geometrię i prawa fizyki, podczas gdy ukierunkowanie bezpośrednie mówi nam o regułach, które owo budowanie umożliwiają, a zatem uzasadnia dobór i ukształtowanie materiału sygnałnego w takiej a nie innej postaci.

Nietrudno zgadnąć, że funkcja estetyczna teatru ujawniać się będzie głównie w sygnałach bezpośrednich oraz w relacji obu porządków semiotycznych. Dotyczy to również języka: postaci nie rozpoznają przecież struktury dramatu, nie wiedzą, że mówią wierszem, nie mają w ogóle świadomości, że ich wypowiedzi tworzą ekwiwalencje z wypowiedziami innych postaci, a układy proksemiczne ciał aktorów mogą przywoływać dzieła sztuki malarstwa czy rodem z filmu albo komiksu. Konfrontacja obu porządków jest w teatrze sensotwórcza, gdyż — jak mówiłem — na jej podstawie widz buduje trzeci porządek, stanowiący w pewnym stopniu ich syntezę, strukturę wyobraźniową, rozbudowaną jego wiedzą, doświadczeniem, wrażliwością, wyobraźnią i tak dalej. Dochodzi zatem do stałej konfrontacji pomiędzy przestrzenią wyobraźniową a realną na scenie, przy czym jest to konfrontacja dynamiczna, rozwijająca się w czasie, gdyż przedstawienie stale ujawnia nowe informacje, a te mają wpływ na rosnący niczym kryształ strukturę wyobraźniową, a ta z kolei ma wpływ na to, jak percypujemy to, co na scenie. Dochodzi do wytworzenia obiegu zamkniętego czy sprzężenia zwrotnego, w czym upatruję zasadniczej cechy percepcji teatru i jego funkcji aktu komunikacji.

Te same zasady dotyczą przestrzeni: postaci nie widzą przecież teatru czy scenografii, tylko przestrzeń dla nich realną; nie rozpoznają przeto wa-

lorów estetycznych, kompozycyjnych czy funkcji referencjalnej. Zauważmy jednak, że nawet jeśli zaistnieje znaczący brak zgodności materiałowej tego, co na scenie, z tym, co owe nieadekwatne substancjalnie znaki denotują, to i tak rozumiemy i dostrzegamy, że istnieje pomiędzy nośnikiem a znaczeniem coś w rodzaju semiotycznej kongruencji, przyległości przestrzennej lub wynikania: jedno tłumaczy i uzasadnia zaistnienie drugiego w takim, a nie innym kształcie. Nawet jeśli zanika podobieństwo, ikoniczność, to łączność pomiędzy obydwoma światami sygnalizuje funkcja indeksowa. A jej zaistnienie warunkuje wspomniane rozwarstwienie temporalne. Bez niego teatr nie może zaistnieć. Zauważmy więc, że nawet jeśli teatr odchodzi od mimetyzmu, to niezłamana pozostaje zasada przyczynowości czy też semiotycznej kongruencji: nawet jeśli materialne nośniki znaków nie są podobne do swych denotatów w świecie fikcji, dobrane są arbitralnie albo w ogóle ich w sensie materialnym nie ma, to i tak, dookreślone przez wypowiedzi, gestykę i działania aktorów oraz ich sygnały ostensywne, odnoszą się do przedmiotów i kreują przestrzenie przynależne postaciom, a więc światom fikcyjnym czy wyobrażeniowym¹.

Dotyczy to wszystkich innych elementów przedstawienia, w tym i markerów przestrzeni. „Dekoracja” ma przylegać do niewidocznych przestrzeni za sceną, implikowanych i diegetycznych, stanowiących jej przedłużenie. Przestrzenie te są realne dla postaci, ale dla nas, widzów, realna jest tylko przestrzeń i zabudowa sceny. Jednak ustanowiona zostaje relacja pomiędzy obiema przestrzeniami, ich wzajemne przenikanie oraz wynikanie, czyli przyczynowość: zazwyczaj przyjmuje się, że wymodelowanie materiałowe i kompozycyjne sceny wynika z tego, jaki ma być przewidywany przez twórców kształt świata kreowanego, fikcyjnego, niematerialnego, zamieszkałego przez postaci. W tym — jak powiedziałem — zaznacza się funkcja ikoniczna i indeksowa scenografii. Ale dostrzegając cechy reguł wymodelowania materiału sygnałowego na scenie, dostrzegamy inne zasady ich powstania, np. kompozycja kolorystyczna całości oparta jest na zasadach harmonii barw rodem z malarstwa albo doбором przedmiotów nawiązuje do znane-

¹ Nawet jeżeli szczotka klozetowa nie jest podobna do berła, jak w prapremierowym *Królu Ubu*, to jej przyległość przestrzenna do dłoni i ramienia aktora, odpowiedniego układu zachowań i wypowiedzi, dookreśla ją jako berło; w czasoprzestrzeni rzeczywistej, czyli w porządku fenomenologicznym, jest substancjalnie nieadekwatnym rekwizytem, szokującym w swoim czasie elementem kostiumu, w czasie fikcyjnym, w porządku umownym, jest berłem rzeczywistym. Nieadekwatność materiałowa jest sygnałem bezpośrednim, realność berła — pośrednim. Relacja jednego do drugiego jest w teatrze sensotwórcza, ba, świadczy o obranej stylistyce, może być ważnym elementem sygnalizującym funkcję estetyczną. Wszelako warunkiem relacji obu opisanych sfer czy przestrzeni jest ich połączenie w czasie teatralnym oraz w ciągu przyczynowo-skutkowym. Innymi słowy, musi połączyć je funkcja indeksowa. Dzisiaj zasada semiotycznej kongruencji jest jednak coraz częściej przełamywana.

go obrazu. Tej cechy implikowana przestrzeń fikcyjna nie ma – żadna z postaci nie wykazuje świadomości, że jej, dajmy na to, kostium tworzy jakieś relacje do innych kostiumów albo do filmu czy komiksu. Tak więc teatralnie wymodelowana przestrzeń sceny przekazuje więcej informacji niż tylko te, które konieczne są do budowy przestrzeni zamieszkałej przez postaci. A zatem przyczyny takiego a nie innego wymodelowania przestrzeni scenicznej leżą nie tylko po stronie fikcji czy dramatu. Liczy się także relacja znaczenia do substancji znaku. Im bardziej inscenizacja sygnalizuje przyczyny swego materialnego ukształtowania poza światem kreowanym na scenie, tym bardziej uwidoczni się rozziw pomiędzy sygnałami bezpośrednimi i pośrednimi, a także dominacja tych pierwszych. W coraz mniejszym stopniu to, co na scenie, tłumaczone jest przez znaczenia dramatu oraz budowę i prawa rządzące światem fikcyjnym. Inaczej mówiąc, przy znacznym obniżeniu semiotycznej kongruencji, zawieszeniu bądź przekierunkowaniu ulega funkcja indeksowa, a wzmocnieniu – funkcja symboliczna, tłumacząca coraz bardziej arbitralny stosunek znaczenia do materialnego nośnika znaku. O tym chciałbym dzisiaj mówić, czyli o sytuacji dotąd skrajnej, a obecnie coraz częstszej w teatrze, a mianowicie o dziełach, w których scenografia kreuje w pewnym sensie przestrzeń realną dla czasu aktorów i widzów, czyli ludzi rzeczywistych, a nie dla postaci dramatu. Jest to sytuacja paradoksalna, gdyż kreowana przestrzeń, osadzona w rzeczywistości i kontekstach aktorów i widzów, zazwyczaj wykaże daleki brak kongruencji z przestrzenią sygnalizowaną zachowaniami i wypowiedziami aktorów odnoszącymi się do postaci. Prowadzić to może do całkowitego zaniku indeksowości, łączącej obie strefy i dwa porządki semiotyczne, a tym samym do dekonstrukcji całości przedstawienia.

* * *

Jako ilustrację wspomnianych zjawisk wybrałem *Fanta\$ego* Jana Klaty (Teatr Wybrzeże, 2005), który wzbudził sporo kontrowersji i wywołał głęboką polaryzację opinii. Całość opiera się na kontrapunktowym zwarciu dwóch zasadniczych warstw spektaklu: werbalnej i przedmiotowej, tekstu dramatu ze sceniczną substancją widowiska. Tworzącą ją scenografia (autorstwa Mirka Kaczmarka) przedstawia podwórko przed blokiem z czasów PRL-u (choć sygnalizowane scenograficznie i ikonograficznie osadzenie temporalne dotyczy ostatnich lat), ze śmietnikami (gdzie młodzież dziarsko kopuluje), nieodłącznym trzepakiem (miejszem zabaw dzieci), sklepem spożywczym na parterze (gdzie można i wódkę kupić), punktem Toto-Lotka i lombardem (ten ostatni podkreślać ma slumsowy charakter całości). Przedstawienie rozpoczyna sąsiedzka awantura, prowadzona we współczesnym rejestrze językowym, który zwykło nazywać się rynsztokowym, a więc peł-

nym wyzwiśk i wulgaryzmów. Zauważmy, że ta wymiana dialogowa², zgodna (w sensie *decorum*) z ohydłą oprawą scenograficzną i kulturą blokowisk, osadza całość w dość konkretnym czasie i przestrzeni. Po jej zakończeniu główne postaci przechodzą nagle na elegancką, dziewiętnastowieczną polszczyznę Juliusza Słowackiego, zrytmizowaną (bo i wierszowaną), pełną figur retorycznych, odsyłaczy do literatury, sztuki, inkrustowaną cytatami łacińskimi itp. Język ten w sposób oczywisty nie pasuje do przestrzeni kreowanej scenograficznie, do czasu i kultury przez nią denotowanych, jak również i do języka z pierwszej sceny przedstawienia. Osadzenie przestrzeni, kreowanej przez język (częściowo i kostiumy), w jednoznacznej w swojej wymowie scenografii rodzi ciekawy efekt semantycznego i estetycznego dysonansu, rozciągnięty praktycznie na cały przedstawiony tu świat. „Ogród angielski” ma się tak do skrawka nędznej zieleni przed blokiem, obok śmietnika, jak „dwór” do mieszkania w bloku, „pieczara” do wjazdu studzienki kanalizacyjnej, „samowar” do czajnika, czy „ptaszarnia” do intymności dziewczyny, którą ukazuje, podnosząc sukienkę i rozchylając nogi (zapraszając do obejrzenia właśnie „ptaszarni”, w czym oczywiście tli się obsceniczny żart językowy). Konfrontacja *decorum* obu sfer jest uderzająca.

Oczywiście, zgodnie z regułami teatru — z nielicznymi, acz znaczącymi, wyjątkami — postaci dramatu w spektaklu Klaty nie widzą materiału sygnalnego, ale również — tym razem niezgodnie z regułami teatru — zdają się nie dostrzegać świata i przestrzeni, które denotuje scenografia³; ponadto nie widzą i nie komentują szeregu działań scenicznych, jakie odbywają się w przestrzeni mieszkalnego bloku, jak choćby piosenki rezerwistów, „bale-tu” żołnierzy w wózkach inwalidzkich czy kopulacji w oknie. Dostrzegają i obejmują sygnałami ostensywnymi tylko niektóre działania mieszkańców bloku, sygnalizując prawie wyłącznie te fragmenty przestrzeni, które mają charakter funkcjonalny, np. służą ich przemieszczaniu się. Życie w bloku, zamieszkałym przez ludzi, nie będących postaciami z dramatu Słowackiego,

² Właściwie w sensie werbalnym jest to wypowiedź tylko jednej ze stron — „bluzgi” rzuca anonimowy mieszkaniak bloku (z piętra), którego, oczywiście, w tekście Juliusza Słowackiego nie ma.

³ Nawet jeżeli sporadycznie niektóre z postaci rozpoznają przestrzeń scenograficzną (również ostensywnie), w sensie funkcjonalnym i użytkowym, jak choćby w scenie, w której dziewczynka sprzedaje w lombardzie pierścionek, kupując w zamian lizaka, czy scena końcowa samobójstwa, to nie znajduje to odbicia w wypowiedziach werbalnych. Zauważmy jeszcze, wracając do sceny zamiany obrączki na lizaka, że dziewczynka jako aktorka i jako postać przekracza obie przestrzenie i oba czasy. Podobnie młoda para w zakończeniu sztuki. Ponieważ są to działania sporadyczne, to jeszcze bardziej podkreślają obnażenie reguł teatru, jego dekonstrukcję, co uzasadnia takie a nie inne ukształtowanie i estetykę całości. Problem w tym, czy zdekonstruowane inscenizacyjnie (a nie krytycznie) przedstawienie pozostaje sztuką teatru, stanowi kres dzieła, czy też przeobraża się w nowy system artystyczny.

zdaje się toczyć swoim trybem, w innej przestrzeni i w innym czasie niż życie postaci dramatu. Co więcej, fakt, iż postaci dramatu nie widzą rzeczywistego bloku i jego mieszkańców (a przynajmniej inaczej ich nazywają) oznacza, że rozdziela je czas, że dwa strumienie czasu płyną równolegle, a wyznaczane przez nie teraźniejszości nie nachodzą na siebie, nie mają wspólnego zakotwiczenia w materialnych nośnikach znaków, w tym przede wszystkim w ciele aktora. Mamy tu więc do czynienia z paradoksem temporalnym, którego konwencja sceny symultanicznej nie niweluje, albowiem tylko czas wykonawczy jest wspólny. Świat postaci Słowackiego pozostaje czasem historycznym i zasadniczo nie przenosi się bezkolizyjnie do teraźniejszości scenografii i zamieszkujących ją postaci Klaty. Pozostaje często zupełnie nieadekwatny nawet w relacji do umownego przecież scenicznego obrazu. Ów obraz jest zbyt precyzyjnie dookreślonym sygnałem scenicznym, by poddawał się regułom umowności. Zbyt mocno osadzony jest w konkretnym czasie i w określonej estetyce, by móc znaczyć co innego. Jego denotatem może być tylko blokowisko w Polsce około 2005 roku – roku premiery przedstawienia Klaty (na drzwiach wejściowych widnieje zresztą data „kołedy” – 2005). Jest to zatem chwyt w teatrze rzadko stosowany, tu zaś stanowi konstrukcyjną oś przedstawienia. Tak wyraźny rozróżnienie między sygnalizacją bezpośrednią i pośrednią powoduje, że rozchwianiu ulega ukierunkowanie funkcji indeksowej: to, co na scenie, nie wynika z tego, gdzie osadzony jest świat dramatu Słowackiego i co się w nim dzieje, ani tego świata nie buduje; uderzający staje się brak wynikania przyczynowo-skutkowego, a nawet przyległości przestrzennej. To, o czym postaci mówią, często nie ma nijakiego związku z rzeczywistością *anno* 2005 (jak choćby sytuacja chłopów pańszczyźnianych). A zatem wykorzystany w inscenizacji dramat, przynajmniej w warstwie językowej, nie uzasadnia scenicznego wymodelowania i odwrotnie; przepaść jest prawie całkowita. Wywołuje to u widza niepokój poznawczy (również gatunkowy: inscenizacja zmierza w kierunku groteski), zmusza do dodatkowych działań interpretacyjnych, nakłania do odrzucenia całości albo do szukania przyczynowości i uzasadnienia tego, co ogląda.

Zastanowić się warto, jak i dlaczego tak się dzieje, w jakich okolicznościach możliwa jest konfrontacja dwóch przestrzeni osadzonych w dwóch fikcyjnych strumieniach czasu, jednej kreowanej głównie scenograficznie, drugiej werbalnie i aktorsko, której efektem jest prawie całkowity dysonans *decorum*: widz zdaje sobie sprawę z tego, że to, co na scenie, w znacznym stopniu nie może denotować tego, o czym mówią i co postrzegają postaci. I odwrotnie. Możliwe są przynajmniej dwie interpretacje: albo język postaci jest całkowitą stylizacją, czymś w rodzaju stylistycznej poetyckiej „maski”, za którą kryje się wulgarny język, sygnalizowany w ekspozycyjnej scenie, albo nieadekwatna jest przestrzeń, w której postaci są osadzone. Dysonans

nie jest reżysersko skrywany, a wręcz przeciwnie — gdzie tylko można Kłata go wypunktowuje. Nawet jeśli zabudowa scenograficzna ma swoje przedłużenie poza sceną, to i tak zdaje się nie dotyczyć przestrzeni zamieszkałej przez postaci, a raczej dotyczy, jak mówiłem, innej przestrzeni i innego czasu. Można powiedzieć, że kreowana scenograficznie przestrzeń jest w większym stopniu znakiem realności i kontekstów aktorów oraz widzów, aniżeli postaci. Pejzaż blokowiska wypełniony jest niekompatybilnym sztafażem z innej epoki. Nie da się go z uniknięciem sprzeczności uzasadnić konwencjonalnym przeniesieniem akcji historycznej do współczesności, w teatrze jakże częstym. Wrażenie jest takie, jakby pudło sceny mieściło w sobie dwie różne przestrzenie i dwa różne czasy, które w niewielkim tylko stopniu siebie przenikają⁴. Zamiast nachodzić na siebie, zdają się płynąć równolegle. Rozdzielone czasem, obie strefy nie wykazują pomiędzy sobą przyległości przestrzennej i można najwyżej domniemywać i fantazjować, że dwór ze sztuki Słowackiego stał na miejscu, gdzie dziś stoi blok, przez co reżyser

⁴ Fakt, że czas w obu sferach płynie niezależnie, ukazuje kilka scen. Podam jeden przykład. Kiedy Hrabia z Dianną zasiadają w „ogrodzie”, by poznać się lepiej przy herbatce z „samowara”, ich rozmowa co i raz zamiera. Oboje są bardzo skrępowani. W teatrze podobne sceny prowadzą niekiedy do dłużyzny, ciągnących się w nieskończoność chwil milczenia, zdawkowych wypowiedzi, dialogów o niczym, przerywanych ciszą. Tymczasem Kłata sprawnie manipuluje czasem scenicznym: kiedy młodzi siedzą i nic nie mówią, w tle światła zostają przyciemnione, a w mieszkaniach bloku sukcesywnie zapalają się lampy. Nie jednocześnie, bo to byłby chwyt rodem z filmu (cięcie montażowe z elipsą czasową), lecz właśnie sukcesywnie, choć bardzo szybko. Oznacza to, że „czas scenograficznego bloku” został przyspieszony i biegnie innym tempem od czasu postaci, gdyż te nie poruszają się w przyspieszonym tempie, co miałyby miejsce, gdyby ich czas był identyczny z tym drugim. Ponieważ jednak rozumiemy, że w czasie „bloku” minęły, dajmy na to, fikcyjne dwie godziny, to minuta fikcyjnego czasu postaci nabiera waloru czasu „zwolnionego”. Jest to możliwe dzięki nadzwyczajnej zdolności teatru do modelowania czasu odmiennego dla różnych postaci czy przedmiotów i to w obrębie tej samej przestrzeni. Symultaniczność odmiennych struktur czasowych na scenie ma długą tradycję (stosowano ją już w średniowieczu). Inna wszelako była ich funkcja. Tutaj nie ma fabularnego przenikania, tylko konfrontacja. W strefie scenograficznej *de facto* minęły dwie czy trzy godziny, zapadł zmierzch, a w strefie postaci rozmowa pomiędzy niefortunną parą nadal się nie klei, ba, rozumiemy, że komunikacja pomiędzy nimi jest właściwie niemożliwa. Czas nie przynosi szansy porozumienia i zbliżenia. A wszystko pokazane środkami wyłącznie teatralnymi i w przeciągu chyba rzeczywiście minuty (a ta oznacza kilka godzin). Jest to zatem przykład znakomitego zrozumienia i wykorzystania potencjału teatru jako nośnika skondensowanej informacji, której inaczej przekazać nie sposób. Widzimy też, że sceniczna konfrontacja odmiennych strumieni czasu może być sensotwórcza, nawet jeśli z początku nie ma tu przyległości przestrzennej, czy bezpośredniego wynikania przyczynowo-skutkowego (dopiero później mieszkańcy blokowiska reagują na gwałtowne i głośne wynurzenia Dianny). Dodać jeszcze warto, że w dziele Kłaty mamy więcej eksperymentów ze scenicznym czasem: mamy czas spowolniony (scena niefortunnych oświadczeń) albo zatrzymany (znieuruchomiałe Dianna z matką). Zauważmy, że wszystko to są sygnały bezpośrednie, pomijające świadomość postaci.

mógł zamierzać stworzenie ekwiwalencji pomiędzy odrębnymi światami (choć mowa jest wyraźnie o dwóch, sąsiadujących z sobą wioskach). Można też (w interpretacji) umieścić rodzinę Respektów, a raczej ich współczesnych potomków, w degradującym szeroko rozumiane szlacheństwo środowisku. Świat, w którym żyli ich przodkowie (tzn. postaci ze sztuki Słowackiego), przeobraża się w karykaturalną, współczesną wersję. Ale można odnieść wrażenie, że to byłby chwyt już zbyt prosty i wyeksploatowany (choćby w inscenizacjach szekspirowskich), by był dla Klaty nęcący. Reżyser posuwa się dalej.

Dysonans ma bowiem charakter nie tylko ikoniczny, lecz także – jak już wspomniałem – indeksowy: sygnalizowane w warstwie werbalnej elementy przestrzeni należą do historycznej ikonografii architektury dworskiej i parkowej XIX wieku, silnie zakodowanej w świadomości historycznej odbiorcy, podczas gdy użyty scenograficznie materiał sygnałny, jego selekcja i uszeregowanie należą do innej tradycji kształtowania przestrzeni, znanej widzowi z autopsji. Inne też jest aksjologiczne nacechowanie obu przestrzeni. Inne zdaje się ich osadzenie temporalne. Widz zdaje sobie sprawę, że to, co widzi, nie może być tym, o czym postaci mówią, nawet przy znacznej umowności. Efekt tego zabiegu może być przy tym wieloraki, od prowokacji estetycznej, po humorystyczny⁵. Prowokacja polega tu na zawieszeniu podstawowych zasad czy reguł, które kierują powstaniem całościowego w sensie systemowym dzieła teatralnego, na całkowitej dekonstrukcji przedstawienia; humor wynika z zabawy konwencjami, z nieprzystawalności obu modeli percepcji świata, postaci i widzów. Widzimy, że ktoś bawi się w teatr.

A zatem w przedstawieniu Klaty zamiast wzmocnienia semantycznego, dookreślenia, mamy konfrontację dwóch systemów znakowych, werbalnego i ikonicznego oraz wynikającą z owej konfrontacji odrębność porządków semiotycznych i denotowanych przez nie pól semantycznych. Oba porządki zostały pozbawione wspólnego pod względem materialnym nośnika. To, co denotuje jeden, często neguje drugi. Powoduje to stały rozziw semantyczny i przestrzenny, także temporalny, co ma wielorakie konsekwencje, także gatunkowe. Rozchwianie gatunkowe jest nieomal słownikowe: atmosfera groteski bierze się z absurdalności wynikłej z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem przedstawionym, przemieszania pierwiastków komizmu i tragizmu, prowokacyjnego nastawienia wobec utrwalonej wizji świata i konwencji teatralnych, niejednorodności stylowej i tak dalej⁶.

⁵ W oglądanym przeze mnie przedstawieniu widownia co rusz wybuchała śmiechem.

⁶ Zob. *Słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński [i inni]. Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

Zwróćmy na jeszcze jedną rzecz uwagę: o ile pojedynczy w sensie materialnym znak sceniczny może być jednoczesnym denotatem kilku odrębnych przedmiotów, postaci czy zjawisk, to nie może on sygnalizować swego symultanicznego zaistnienia w dwóch ciągach przyczynowo-skutkowych (może to robić naprzemiennie). Właśnie relacja indeksowa wymaga konwencji, by zaistnieć „bezkolizyjnie” w dwóch strumieniach czasu: tak właśnie dzieje się w wypadku aktorstwa; aktor jest jednocześnie człowiekiem wykonującym swój zawód bądź hobby i żywym znakiem fikcyjnej postaci, która żyje w innym czasie i innej przestrzeni. Ale po to, byśmy takie rozdzielenie (z natury nielogiczne) przyjęli, konieczna jest konwencja. Umożliwia ona paradoksalne zaistnienie dwóch teraźniejszości, wykonawczej (aktora) i umownej (postaci). Tutaj konwencja ta jest stale podważana. Właśnie to jest przyczyną pęknięcia inscenizacji Klaty. W rezultacie teatr się wybebeusza. Jest to zatem sytuacja w teatrze niecodzienna, zwłaszcza że nie ma ona charakteru chwilowego zerwania czy zawieszenia reguł modelujących wypowiedź sceniczną, nie jest chwytem, lecz zasadą organizacji całości. Co więcej, utracona zostaje semiotyczna, a tym samym semantyczna kongruencja, a także zasada wzajemnego wynikania: jak już wspominałem, w teatrze kreowany świat zazwyczaj uzasadnia zaistnienie materiału sygnałowego w nadanej mu selekcji i wymodelowaniu. Jedno uzasadnia drugie, łączy to, co materialne (nośniki znaków), z tym, co niematerialne (denotowane znaczenie). Łącznikiem zaś jest czas, nakładające się na siebie „teraźniejszości”, przyległość przestrzenna oraz ciąg przyczynowo-skutkowy, sygnalizowane również przez działania ostensywne aktora. Łącznikiem jest także wspólny dla obu porządków semiotycznych materiał sygnałowy.

Tutaj jednak zamiast kongruencji i jedności zarysowują się dwie odrębne przestrzenie i dwa odrębne strumienie czasu. Scenografia sygnalizuje swoje osadzenie w czasie realnym, a więc fakt bycia scenografią, a robi to nie tylko poprzez swoją ikonizację, lecz szereg sygnałów indeksowych, odnoszących się do zewnętrznych wobec dramatu światów: piosenka rezerwistów, balet na wózkach, portrety papieża w oknie, kopulacja na śmietniku i w oknie, podkład muzyczny — to wszystko nie odnosi się przecież ani nie wynika ze świata kreowanego przez inscenizowany dramat Słowackiego. Blok żyje swoim życiem, jego mieszkańcy, niebiorący bezpośrednio udziału w sztuce Słowackiego, parokrotnie ukazują się w oknach. Chodzą spać i wstają (co sygnalizują światła w oknach). Śpiewają, awanturują się, upijają, wystawiają w oknach portrety papieża. Wszystko (z nielicznymi wyjątkami) odbywa się z pominięciem świadomości postaci Słowackiego, jest nam, widzom, dane bezpośrednio. Postaci, oczywiście, nie dostrzegają dysonansu, zdają się widzieć świat zgodnie z tym, jak sygnalizuje to warstwa werbalna i ich zachowania (nikt nie zauważa kontrastu i ironii wynikających z nieadekwatności języka). Zamiast plutonu żołnierzy amerykańskich wi-

dzą żołnierzy rosyjskich (w tym wypadku teatralność jest zachowana: sygnalizowane jest odrębne znaczenie tego samego materialnego nośnika). Ale już tańca tychże żołnierzy na wózkach inwalidzkich w ogóle nie dostrzegają i nie komentują: on istnieje tylko w strefie fenomenalnej, bez jakiegokolwiek relacji do strefy umownej: dlatego jawi się jako sceniczny „pokaz” bezpośrednio przekazywany odbiorcy, z pominięciem świadomości postaci. Reżyser wprowadza też kilka scen „ilustracyjnych”, pozafabularnych, częstych w dzisiejszym teatrze, gdzie ukazuje się coś w rodzaju komentarza czy alegorii, przekodowanych na znaki teatru: na przykład „handel” ciałem Dianny ukazany jest w pewnym momencie jako amerykańska licytacja tytoniu (z charakterystycznym „maszynowym” językiem), albo konsumpcjonizm dzisiejszego świata pokazuje scena, w której dziewczynka zamienia w lombardzie pierścionek zaręczynowy (znak miłości) na lizaka z napisem „love”. I tym podobnie i tak dalej.

Zauważmy jeszcze, że konfrontacja niekompatybilnych przestrzeni służy również metaforyzacji całości. Można odnieść wrażenie, że kiedy młoda para (z XIX wieku) w zakończeniu sztuki popełnia samobójstwo, to po śmierci, zrywając z głów plastikowe torby, z przerażeniem po raz pierwszy widzi to, co myśmy cały czas widzieli – fasadę bloku z początku XXI wieku. Jest to wyraźnie sygnalizowane przez gestykę i wzrok aktorów⁷. Znaleźli się bowiem – jak wolno sądzić – w zaświatach, w piekle. Ponieważ piekło i blokowisko mają tę samą oprawę scenograficzną, tworzy się oczywista ekwiwalencja. Dzięki metaforyzacji fasada bloku (którego mieszkańcy stale obserwują to, co na zewnątrz, a także – poprzez inne działania reżyserskie – stają się wyraźnym znakiem zbiorowości, „ludzkiego potwora”, który usiłuje zakryć swe szpetne oblicze zdjęciami papieża) staje się metaforą fasa-

⁷ Podczas dyskusji Dorota Buchwald podkreśliła, że inaczej zapamiętała przedstawienie *Klaty*, gdyż wydawało jej się, że jednak postaci Słowackiego widzą to, co i my widzimy, gdyż po prostu żyją w jakimś mieszkaniu w blokowisku i to w naszym czasie. W tej interpretacji są oni „zdegradowanymi” potomkami polskiej szlachty, która w dzisiejszych czasach ulega „schamieniu”. Buchwald nie wzięła jednak pod uwagę właśnie ostatniej sceny, w której dwie z postaci dopiero po śmierci widzą to, co my cały czas widzieliśmy i poprzez grę aktorską sygnalizują zdumienie i przerażenie, wywołane otaczającą ich przestrzenią. Retrospektywnie scena ta potwierdza moją wersję relacji przestrzennych w inscenizacji. Oczywiście, jest jeszcze scena otwierająca, wspomniana wcześniej, w której postaci Słowackiego biorą udział w sąsiedzkiej awanturze, przy akompaniamencie rynsztokowego języka (którym jednak to nie oni operują!). Gdyby było inaczej, mogłoby to sugerować, iż to rzeczywiście potomkowie szlachty zostali wchłonięci przez przestrzeń „chamstwa”. W każdym razie poza tą krótką sceną, dominuje jednak sytuacja przeze mnie opisywana, z wyraźną przewagą sygnalizacji bezpośredniej. Jeśli jednak przyjąć interpretację Buchwald, to wówczas język Słowackiego byłby maską i znakiem wulgarного języka, jakim operują mieszkańcy bloku. Tak czy inaczej, w obu interpretacjach widzimy daleko idącą nieadekwatność języka i jego denotatów, którą reżyser wyraźnie wypunktowuje.

dy czy przestrzeni piekła w ogóle, a nie tylko tego, w którym żyją realni mieszkańcy w naszych czasach. Ich szatańskie oblicze skrywają maski, puste słowa i mity.

W wypadku dzieła Klaty tradycyjne reguły teatru zaczynają trzeszczeć, gdyż właśnie dlatego, że postaci – powtórzę – zdają się żyć w innym czasie, niż czas scenografii i ludzi ją zamieszkujących, wytwarza się niespotykany dystans pomiędzy postaciami a otaczającym ich realnie światem materialnym, scenograficznym. Ponadto przestrzeń sceny w sensie materialnego ukształtowania jest nam w znacznym stopniu dana poza świadomością postaci, więc przynależy do komunikatów bezpośrednich, sygnalizowanych widzom wprost. Dominacja owych sygnałów powoduje, że przedstawienie „nie dzieje się samo”, nie ujawnia się jako umowna teraźniejszość, lecz jest wyraźnym komunikatem nadanym przez ukrytego, choć implikowanego autora czy autorów, a nie wynikającym z zachowań i wypowiedzi postaci, nie wplecionych w warstwę fabularną (jak to jest w tradycyjnym teatrze); w związku z tym, że sygnalizowane jest istnienie autora spoza inscenizacji, automatycznie sygnalizowana jest również jednoczesna obecność odbiorcy komunikatu. Świadomość istnienia odbiorcy z kolei ustawia cały komunikat i strony w nim uczestniczące w jedności temporalnej: zamiast teraźniejszości przeniesionej konwencją z przeszłości mamy teraźniejszość realną. Przedstawienie traci zatem na swojej teatralności i wprowadza wyraźne cechy pokazu a nie teatru, a także struktury epickie, albo przypominające ruchomą instalację, inkrustowaną nieadekwatnym do kształtu plastycznego tekstem i dziwacznymi zachowaniami. Rozumiemy, że ktoś to wszystko dla nas przygotował. Zamiast sztuki teatru, zamiast przedstawienia, które jawi się przed nami zdekonstruowane, wybebeszone, ktoś nam wystawia, czy raczej pokazuje coś w rodzaju ruchomej instalacji plastycznej z teatrem w tle. Przykładem mogą być sceny, których niecodziennego wymodelowania żadna z postaci nie dostrzega, jak choćby niefortunne oświadczenia, odegrane filmowo, w zwolnionym tempie.

Dekonstrukcja teatru może jednak mieć głębsze przyczyny. Kłata zdaje się dobrze wiedzieć, że teatr jako sztuka jest rodzajem umowy z widzem, zabawy „na niby”. Tutaj jednak proces budowania dzieła teatralnego zatrzymany jest niejako w połowie drogi: substancja znaku nie wywołuje procesów psychicznych polegających na uzupełnieniu materialnej nieadekwatności, lecz odwrotnie – ukazuje świat, w którym celowo zerwana zostaje więź pomiędzy słowem a znaczeniem. Idąc dalej, można powiedzieć, że podważona zostaje tu wiara w zdolność języka do opisu rzeczywistości: poetyka języka Słowackiego tworzy język umowny, sztuczny, stanowiący świat kreowany literacko, który nijak się ma do tego, co naprawdę się dzieje, do tego, jakim świat jest. Idąc jeszcze dalej, dochodzimy do wniosku, że nie tylko język Słowackiego (czy język literacki), ale język w ogóle nie jest

w stanie dać nam adekwatnego opisu czy obrazu świata, nie mówiąc o jego interpretacji. Z tego punktu widzenia przedstawienie *Klaty* jest wyśmianiem i podważeniem języka, jakim tradycyjny dramat modelował rzeczywistość, ukazaniem jego umowności i konwencjonalności, które tworzą światy literackie, być może piękne, ale wydumane, przez to fałszywe i mijające się z prawdą o świecie. Przystawione do świata rzeczywistego ukazują swoją nieadekwatność i zdolność jego zamazywania i fałszowania. Zdekonstruowane, ukazują swoją konwencjonalność i umowność. Reżyser mógłby przecieć z łatwością połączyć rozdzielone „klocki”, stworzyć skończoną strukturę, ale tego świadomie nie robi.

Tu oczywiście pobrzmiewa jedna z naczelnych tez postmodernizmu. Zwróćmy jednak uwagę na konsekwencję: skoro język jest nieadekwatny, to również warstwa słowna przedstawienia nie może tworzyć koherentnej struktury (gdyż w takim razie staje się adekwatnym narzędziem opisu świata). I nie tworzy (co z pewnością oburzy tych, którzy za dobry teatr uważają „zgrabną” i zrozumiałą fabułę, dowcipne dialogi, w których każdy znalazłby jakąś mądrość życiową czy prawdę o człowieku i świecie). Jeśli język (nie tylko literacki) nie jest odpowiednim narzędziem poznania i opisu natury świata i człowieka, to czy w ogóle rzeczywistość jako taka jest poznawalna? Jest to oczywiście ważki problem filozoficzny, a Jan Kłata ma swoje zdanie na ten temat i jego przedstawienie jest tego dowodem. O ile bowiem język zostaje skompromitowany jako zdradliwe i złudne narzędzie poznania, poddane nadrzędnej organizacji gramatyki czy poetyki, stające się przez to „krzywym zwierciadłem” świata rzeczywistego (analogicznie do teorii nieoznaczoności w fizyce), o tyle sztuka, w tym także sztuka teatru, zostaje tu ocalona. *Kłata* podważa inne sposoby mówienia o świecie właśnie poprzez wykazanie ich nieadekwatności i tworzy dzieło sceniczne, które ukazuje — między innymi — paradoksy epistemologii. Przebija przez to jednak zachowana wiara w zdolność sztuki do odkrywania tego, co język kamufluje bądź zniekształca. Jest to dla pewnego nurtu dzisiejszego teatru charakterystyczne: odchodzenie nie tylko od literatury, ale i tradycyjnej teatralności w kierunku tego, co się obecnie nazywa sztuką. Nie sztuką teatru, lecz właśnie sztuką⁸.

⁸ Na temat tak rozumianej sztuki zob. rozdział III książki mojego autorstwa pt. *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk 2006. Przyglądając się tej wyrafinowanej konstrukcji, odnoszę wrażenie, że wcześniejszy „balet” żołnierzy amerykańskich na wózkach, szybki seks na śmietniku czy zużyta prezerwatywa to w przedstawieniu *Klaty* raczej sztubacki żart niż prowokacja. Młody reżyser z przymrużeniem oka uprawia teatralną publicystykę. Natomiast zupełnie poważnie traktuje samą sztukę teatru, która okazuje się prawdziwym antidotum na wszelką społeczną (i narodową) iluzję. Otwiera oczy, potrafi wstrząsnąć. Dlatego na pytanie: „o czym właściwie to jest?”, odpowiedzieć można: *Fanta\$y* jest przede wszystkim o sobie, o sztuce teatru, a właściwie o sztuce z teatrem w tle. I w tym tkwi największa wartość inscenizacji, a nie — przy całym szacunku — w jej diagnozach społecznych czy politycznych.

Podsumowując, powiem, że osłabienie cech teatralności w dziele Jana Klaty widzę w demontażu struktur czasowych, które dla teatru stanowią najbardziej istotne spoiwo. Ich demontaż prowadzi do dekonstrukcji całości materiału sygnałnego przedstawienia na niekompatybilne sfery czasoprzestrzenne. Z nielicznymi wyjątkami dwa porządki semiotyczne nie dzielą wspólnych nośników materialnych. Dlatego osłabieniu ulega też konfrontacja dwóch modeli czytania świata, postaci i widzów, tak w teatrze istotna. W tradycji teatru konfrontacja objawia się szczególnie wówczas, gdy obie strony różnie czytają bądź użytkują ten sam pod względem materialnym nośnik znaku. Tutaj tę wspólnotę substancjalną zastępuje odrębność. Blokowisko nie jest inaczej czytane przez postaci dramatu Słowackiego: ono nie jest czytane wcale (z nielicznymi, jak mówiłem, wyjątkami). To samo dotyczy „ogrodu angielskiego”, „wyspy” czy „pieczary”. Oglądamy anatomię teatru w dziele, które od teatru odchodzi, albo inaczej: które dystansuje się od zwartej i koherentnej, zamkniętej struktury, oferując w zamian pokaz części składowych i reguł, jakie teatr „sklejają”. Znaczne skróty tekstu dramatycznego tylko to pogłębiają. Co więcej, ponieważ akt komunikacji ujawnia się jako kreacja, która ma swego autora, a tym samym i odbiorcę, zamiast w rozdwojonej teraźniejszości przedstawienie odbywa się — w większym niż zazwyczaj stopniu — w jedności temporalnej sceny i widza. W reakcjach odbiorczych może to wywołać przynajmniej dwie orientacje: w jednej lekcję anatomii teatru, prowadzoną przez chirurga — Jana Klatę, odebrać można jako przeprowadzoną na żywym organizmie (co jest torturą, zarówno dla ofiary, jak i dla większości widzów), w drugiej zaś, można spodziewać się widzenia tego samego jako śmiały akt twórczy (sekcję), dokonany na martwym już osobniku. Anatomia może być prawidłowa lub patologiczna. Wnioski też mogą być dwojakie: albo artysta dowodzi, że jego ofiara (czytaj: teatr) jest rzeczywiście martwa i pokazuje nam dlaczego, wskazuje przyczynę zgonu, albo w akcie twórczym sam ją uśmierca. W każdym razie, w jakimś sensie ten teatr się samookalecza. Proponuje nam w zamian to, co dzisiaj określa się mianem sztuki. W tym wypadku jest to sztuka z teatrem w tle.

Jerzy Limon

A play with the theatre in the background (*Fanta\$y* by Jan Kłata)

Summary

Fanta\$y by Jan Kłata (Teatr Wybrzeże, 2005) is based on a counterpoint juxtaposition of two fundamental layers of the performance: the verbal and the substantial, and the dramatic text with the scenic substance of the performance. The scenography (by Mirek Kaczmarek) presents a yard in front of a degraded block of flats from the Polish People's Republic times. The performance in question starts with a neighbour row conducted in a contemporary language register. When it finishes, the main characters, all of a sudden, change their language into an elegant 19th century Polish used by Juliusz Słowacki, i.e. rhythmicised, full of rhetorical figures and references to the literature and art. Obviously, the language does not fit the space created in a scenographic way, which makes an interesting effect of a semantic and aesthetic dissonance covering the whole world presented here. The world of characters by Słowacki remains a historical time, and, basically, does not move into the present of scenography and Kłata's characters living there.

The performance by Kłata, instead of a semantic reinforcement and specification, presents a confrontation of two sign systems, a verbal and iconic one, and the separateness of semiotic orders and semiotic poles denoted by them resulting from the very juxtaposition. Both orders were deprived of a common means of conveying meaning in terms of materiality of signifiers. What denotes one is often denoted differently by another. It causes a constant semantic and spatial dissonance, also a temporal one, which has various consequences, genre including. A genre dissonance is almost dictionary: the atmosphere of a grotesque derives from absurdity resulting from the lack of one system of principles governing the world presented, a mixture of the comic and tragic elements, a provocative attitude to a reinforced vision of the world and theatrical conventions, style heterogeneity, and so on. A dismantlement of time structures leads to a deconstruction of the whole signalling material of the performance into incompatible time and space spheres. With few exceptions, two semiotic orders do not share common means of conveying meaning. That is why a confrontation of the two models of perceiving the world, those of the characters and the audience, so important in the theatre, is being weakened.

Jerzy Limon

Ein Stück mit dem Theater im Hintergrund (*Fanta\$y* von Jan Kłata)

Zusammenfassung

Das Theaterstück *Fanta\$y* von Jan Kłata (Teatr Wybrzeże, 2005) gründet auf kontrapunktartiger Vereinigung von zwei grundlegenden Schichten der Aufführung; der verbalen und der realistischen, des dramatischen Textes und der Bühnensubstanz. Das Bühnenbild von Mirek Kaczmarek zeigt einen Hof vor dem aus der Zeit der Volksrepublik Polen stammenden Wohnblocks. Die Aufführung beginnt mit einer Szene zwischen den Nachbarn, die im heutigen Polnischen gemacht wird. Danach beginnen die Hauptfiguren plötzlich das elegante, aus dem 19. Jh. stammende Polnisch von Juliusz Słowacki zu

sprechen. Ihre Sprache ist rhythmisch, voll von rhetorischen Figuren und Verweisen an Literatur und Kunst. Sie passt natürlich nicht zu dem im Bühnenbild geschaffenen Raum, was eine semantische und ästhetische Dissonanz zwischen den einzelnen Elementen der dargestellten Welt zur Folge hat. Die Welt, in der Słowackis Figuren existieren, steckt in der Geschichte und sie ist grundsätzlich in die Gegenwart des Bühnenbildes und in die von Klata erschaffenen Figuren konfliktlos nicht zu verlegen.

Statt einer semantischen Verstärkung, einer genaueren Bestimmung haben wir in Klatas Aufführung eine Konfrontation von zwei Zeichensystemen, des verbalen und des ikonischen, und die daraus resultierten semiotischen Ordnungen und die von ihnen bezeichneten semantischen Felder. Die beiden Ordnungen verfügen über keinen gemeinsamen materiellen Träger. Was von einer Ordnung bezeichnet wird, wird oft von der anderen bestreitet. Es verursacht dann einen ständigen semantischen, räumlichen als auch temporalen Hiatus, was verschiedenerlei Nachwirkungen (darunter auch artspezifische) hat. Solch eine Gattungsungleichartigkeit scheint beinahe schriftsprachlich zu sein: die groteskeähnliche Atmosphäre entsteht dadurch, dass es in absurder Weise keine einheitlichen Prinzipien gibt, von denen die dargestellte Welt geleitet wird; die Abwechslung von komischen und tragischen Momenten; provokative Einstellung zu anerkannter Vorstellung von der Welt und zu theatralischen Konventionen; die stilistische Inhomogenität, u. s. w. Der Abbau von temporalen Strukturen führt zur Zerlegung der ganzen Aufführung in inkompatible zeiträumliche Sphären. Mit vereinzelt Ausnahmen haben die zwei semiotischen Ordnungen keine gemeinsamen materiellen Träger, so dass die im Theater so wichtige Konfrontation zwischen den zwei Modellen der Weltbetrachtung, von den Figuren und von dem Publikum, an Bedeutung verliert.

Małgorzata Jarmułowicz

Uniwersytet Gdański
Gdańsk

Przestrzenie zła w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego

Teatr Krzysztofa Warlikowskiego jest zjawiskiem, które badacza zainteresowanego przestrzenią teatralną zdaje się stawiać w szczególnie komfortowej sytuacji: w końcu o ileż prościej zgłębiać taki problem, gdy — tak jak w tym przypadku — wiąże się z nim niezmiennie nazwisko jednego i tego samego scenografa. Artystyczny tandem, jaki tworzą Krzysztof Warlikowski i Małgorzata Szcześniak, zawiązał się już na etapie debiutu obojga twórców (ich wspólnym dyplomem było przedstawienie sztuki Eliasa Canettiego *Auto da fé* z 1992 roku), a kolejne zrealizowane przez nich czterdzieści jeden spektakli jasno wykazuje, że dorobek ten jest owocem pracy dwóch doskonale dopełniających się osobowości, obdarzonych podobnymi gustami, wrażliwością, a przy tym zasilających swą wyobraźnię tymi samymi doświadczeniami spoza obszaru teatru. Poruszanie się w przestrzeniach spektakli Warlikowskiego, bez wątpienia ułatwione przez fakt, że ich kształt rodzi się zawsze pod ręką tego samego scenografa, nosząc na sobie rozpoznawalne, charakterystyczne ślady, wymaga za to uporania się z inną komplikacją, a mianowicie z problemem wielości i różnorodności gatunkowej, jaka cechuje tworzony przez niego teatr. Piotr Gruszczyński uporządkował mapę tego teatru, dzieląc go na kilka scen: „Na jednej grają Szekspira, na drugiej greckie tragedie, na trzeciej Koltèsa i Sarę Kane”¹. Aby tak pomyślana systematyka ogarnęła całość reżyserskiego dzieła Warlikowskiego, należałoby

¹ P. Gruszczyński: *Świątynia/rzeźnia*. „Notatnik Teatralny” 2003, nr 28–29, s. 102.

oczywiście poszerzyć ten rejestr jeszcze o parę dodatkowych scen, na których powinny znaleźć swe miejsce adaptacje prozy (Dostojewski, Kleist, Klaus Mann, Kafka, Gombrowicz, Proust), skomponowany z utworów Szymona Anskiego i Hanny Krall *Dybuk*, zupełnie osobny na tle pozostałych przedstawień *Krum* Hanocha Levina, czy wreszcie inscenizacje operowe. Na potrzeby tematu, którym chciałabym się tu zająć, najwłaściwszym obszarem odniesień są jednak właśnie te trzy pierwsze, wskazane przez Gruszczyńskiego, pola repertuarowych zainteresowań Warlikowskiego. To one stanowią bowiem arenę zapasów reżysera z kluczowym tematem jego twórczości – z tematem zła, wpisanego nieodmiennie w horyzont ludzkiej egzystencji.

Krytycy zwykli traktować ten temat jako swoisty znak firmowy Warlikowskiego: Grzegorz Niziołek lokuje jego teatr w „strefie archetypu cienia”², Piotr Gruszczyński postrzega Warlikowskiego jako „dziecko mroku”³, Rafał Węgrzyniak – jako „estetę w piekle”⁴. Sam reżyser przywołuje problem zła w kontekście przełomowego dla siebie doświadczenia, jakim była praca nad przedstawieniem *Roberto Zucco* (Teatr Nowy w Poznaniu, 1995), stanowiącym jego pierwszy znaczący sukces teatralny:

Okazało się, że Koltès jest kimś naprawdę mi bliskim, że w tej sztuce odzwierciedlają się wszystkie moje problemy. Wcześniej szukałem tożsamości, repertuaru, języka, wszystkiego naraz. Koltès pokazał mi drogę do samego siebie

– powie w jednym z wywiadów, konkludując te uwagi tezą, która zepnie wspólną klamrą nazwiska Koltèsa i Sarah Kane: „W obu przypadkach trzeba grzebać się w złu”⁵. Potrzeba ciągłych powrotów do tego tematu, podejmowanych przez Warlikowskiego na zasadzie muzycznych struktur runda i wariacji, zwiąże siecią wzajemnych odniesień i analogii wszystkich jego ulubionych dramaturgów:

Od samego początku poczułem – wyzna w innym miejscu – że z jej [Sarah Kane – M.J.] tekstów trzeba robić Szekspira, a z Szekspira trzeba robić Sarah Kane. Tak samo jak z Eurypidesa trzeba robić Sarah Kane, a z Koltèsa trzeba robić Eurypidesa⁶.

² G. Niziołek: *Krzysztof Warlikowski: bitwa z cieniem*. W: *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*. Red. T. Płatek i Izabelin 2006, s. 95.

³ P. Gruszczyński: *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*. Warszawa 2003, s. 89.

⁴ R. Węgrzyniak: *Esteta w piekle. Od „Auto da fé” do „Burzy”*. „Notatnik Teatralny” 2003, nr 28–29.

⁵ K. Warlikowski: *Koltès – bliźniak*. Rozmawiał P. Gruszczyński. „Dialog” 2003, nr 11, s. 78.

⁶ K. Warlikowski: *Skondensowany strach*. Rozmawiała A. Fryz-Więcek. „Didaskalia” 2002, nr 47, s. 6.

Strefa mroku, ku której prowadzą wszyscy ci autorzy, zaowocuje w wyobraźni Warlikowskiego kreacją rzeczywistości teatralnej, w której zawsze króluje żądza dominacji i brutalność; w której nie ma happy endów i obietnicy lepszego świata, a zło przekracza ramy życiowego realizmu, zyskując wymiar wstrząsającej metafory samego człowieczeństwa.

Jednym z najważniejszych komponentów teatralnego mechanizmu, za pomocą którego Warlikowski bada kolejne warianty tak totalnie pojmowanego zła, jest bez wątpienia sposób, w jaki kreowana przez niego rzeczywistość zostaje za każdym razem uprzedmiotowiona, ubrana w materię scenicznego obrazu. Wydaje się wręcz, że lektura znaczeń niesionych przez przestrzeń jego przedstawień pozwala – na zasadzie synekdochy, *pars pro toto* – ogarnąć cały ów mroczny pejzaż tego teatralnego świata, rozpoznać jego punkty orientacyjne i zasady rządzące jego strukturą. Sprzyja temu zarówno wspomniany fakt zmonopolizowania wizualnego kształtu tego teatru przez jednego scenografa, jak również procesualny charakter pracy nad kolejnymi spektaklami. Małgorzata Szczęśniak postrzega tę pracę w tej samej co i Warlikowski perspektywie wędrówki przez labirynt wciąż powracających motywów i skojarzeń:

Właściwie od pierwszych scenografii robię stale to samo, oczywiście rozwijam się, udoskonalam pomysły, ale wracam do tematów. [...] Te doświadczenia, które mam, „wchodzą” na następny spektakl. Często wykorzystuję elementy, pomysły, które już gdzieś użyłam, czyli ciągle jestem w drodze, idę, szukam⁷.

Droga, o której mówi Małgorzata Szczęśniak, mimo swych pozornie meandrycznych kształtów, prowadzi w konsekwentnie i czytelnie wytyczonym kierunku, nade wszystko ku bezpośredniej konfrontacji z widzem, takiej, która wymusza zaangażowanie i współuczestnictwo, wyzwala stały przepływ energii między sceną i widownią.

Ten emocjonalny dialog z widzem toczy się na każdej z trzech scen, o których pisze Gruszczyński. „Chcę, aby teksty Koltèsa, Eurypidesa czy Szekspira aktorzy wygłaszali zwyczajnie, na wyciągnięcie ręki od ludzi, patrząc im w oczy” – deklaruje Warlikowski.

Nie chcę chować się za estetyzmem, patosem, wielkimi rozwiązaniami inscenizacyjnymi. To rodzaj piwnicznego teatru, nory, w której widzowie postawieni zostają bardzo blisko siebie, gdzie publiczności zaczyna wręcz ciążyć aktor, który jest za blisko z jego oddechem, jego zapachem⁸.

⁷ M. Szczęśniak: *Przestrzeń jako miejsce spotkania*. Rozmawiał K. Łuszczuk. „Notatnik Teatralny” 2003, nr 28–29, s. 78.

⁸ K. Warlikowski: *Skondensowany strach...*, s. 8.

I rzeczywiście, widz w teatrze Warlikowskiego traci bezpieczną pozycję ignorowanego przez aktorów obserwatora. Świat sceniczny przyłapuje go na gorącym uczynku „podglądactwa” i bezceremonialnie wchłania w siebie, również jego czyniąc w ten sposób przedmiotem obnażającej wiwisekcji. Dwór w *Hamlecie* zamiast patrzeć na odgrywaną przed nim scenę „Zabójstwa Gonzagi”, siedzi naprzeciwko widzów, tuż przy pierwszych rzędach, teraz jasno oświetlonych, patrząc widzom wprost w oczy, długo, nieznosnie. W *Oczyszczonych* jak nagłe smagnięcie batem uderzają w widownię słowa Grace: „Zabić ich wszystkich”. W tym momencie scena rozjaśnia się, stoją na niej wszyscy aktorzy, natarczywie wpatrują się w widzów. Pęka niewidzialna granica między dwoma światami, a przez powstały wyłom sączy się na widownię niepokojący mrok scenicznej rzeczywistości. „Grace zacytowała nasze myśli” — napisze jedna z recenzentek.

Obalanie bariery odgradzającej przestrzeń fikcji od rzeczywistości dokonuje się w tym teatrze przede wszystkim za sprawą aktorów — Warlikowski z upodobaniem odwołuje się do konwencji monologu kierowanego wprost do publiczności. Makbet z przedstawienia w Hanowerze agituje widzów jak polityk na wiecu: po koronacji, gdy spadnie czarna kurtyna, przemawia przez mikrofon z pustego proscenium, zarażając swych słuchaczy odpowiedzialnością za popełnione zbrodnie. Z taką samą poruszającą bezpośredniością, siedząc naprzeciwko widowni, wypowiada swój początkowy monolog Jokasta w *Fenicjankach* i Renate Jett w *Oczyszczonych*, wyznając słowami zaczerpniętymi z *Łaknąć* Sarah Kane miłość, która już za chwilę objawi się jako tortura. Ciężar wyznania, które uderza wprost w widza, ma również finałowy monolog Kasi w *Poskromieniu złościcy*, sterroryzowanej, odartej z kobiecej i ludzkiej godności, wszystkich wokół oskarżającej swym upodleniem.

Do teatru Warlikowskiego nie trafia się bezkarnie, to teatr bezkompromisowy w swej pasji demaskatorskiej i bezwzględny w sposobie dzielenia się z widzem goryczą wniosków, do jakich dochodzi. Nie ma w nim ochronnej bariery „czwartej ściany”, bo — obok słów, adresowanych wprost do publiczności — burzy ją specyficzny status miejsca, w którym spełnia się rzeczywistość świata scenicznego. Małgorzata Szczeniak wymusza bezpośrednią konfrontację widzów z tym światem albo przez zakwestionowanie fizycznej odrębności planu sceny i planu widowni, albo przez zderzanie porządku teatralnej iluzji z materią prawdziwego życia. Ten pierwszy przypadek odnaleźć można w *Hamlecie*, rozgrywanym w głównej mierze na rozległym podeście pośrodku widowni. Publiczność w dwóch sektorach siedzi tuż przy nim, naprzeciwko siebie, włączona w przestrzeń intymnych relacji między bohaterami i skazana na współuczestnictwo w procesie obnażania ich ciemnych tajemnic. W *Makbecie* świat sceniczny miesza się z rzeczywistością na tej drugiej zasadzie: w ślad za widzami opuszczającymi teatr po za-

kończeniu przedstawienia, podąża również — niczym nagle urealniony koszmar — namacalny dowód zbrodni, której byli świadkami: oto za drzwiami sali teatralnej znajdują oni łóżko splamione jeszcze niezaschniętą krwią Duncan, to samo łóżko, które wcześniej stało na scenie.

Warlikowski chętnie gra dwuznaczną naturą iluzji stwarzanej przez scenę, lokując odkrywane przez siebie zło gdzieś na granicy rzeczywistości i ułudy. Choć ściśle związane z człowiekiem, ma ono zarazem oblicze siły nie z tego świata, sennego urojenia, fantasmagorii. Zło, które zagnieżdża się w Makbecie, objawia się na scenie jako projekcja jego pamięci, uruchamiającej w chwili śmierci taśmę wspomnień związanych z popełnionymi zbrodniami. Przesunięte w sferę jaźni bohatera, traci więc swój realistyczny wymiar, stając się zjawiskiem o psychicznej, a nie społecznej naturze. Posmaku nierealności nabiera również zbrodnia Klitajmestry z dramatu Sofoklesa, zainscenizowana jako nocny koszmar, który śni się Elektrze: czarna kurtyna za jej plecami odsłania morderczynię pochylającą się z ciężkim mieczem nad trupem męża w białej wannie. Nierealność, zwykle skojarzona z emanacją sił podświadomości, przekłada się na kształt przestrzeni scenicznej — teatralne światy Warlikowskiego i Szczęśniak są zawsze niedookreślone, budowane na zasadzie niejasnych, wieloznacznych asocjacji, rozpięte między realizmem a metaforą. Właśnie tak jak w *Oczyszczonych*, w których sugerowane przez didaskalia miejsce akcji, kampus uniwersytecki, przybiera postać przestrzeni krzyżującej jednocześnie pola różnych skojarzeń: z salą gimnastyczną, szpitalem, kostnicą, łaźnią bądź obozem koncentracyjnym (od słowa kampus już tylko krok do campu, obozu). Przestrzeń spektakli Warlikowskiego, sytuowana w niewiadomym miejscu i czasie, semantycznie otwarta, naznaczona tajemnicą, jest nieodmiennie wyzwaniem dla wyobraźni.

Pokazując więcej, niż widać na scenie, odkrywając nieprzeczuwane pokłady sensów potencjalnie zawartych w tekście, przestrzeń ta aspiruje zarazem do rangi metafory całego świata. Nie ilustruje skrawków rzeczywistości — ma potencjał figury uniwersalnego „zawsze i wszędzie”. Warlikowski wprost deklaruje niechęć do „partykularnych problemów, zamkniętych grup i środowisk, czyli do doraźności na jutro lub wczoraj”⁹. Fascynacja antykiem, Szekspirem czy utworami Koltèsa i Sarah Kane jest w dużym stopniu pochodną jego potrzeby dotykania uniwersum, nazywania całego świata bez względu na to, czy scenicznym znakiem kosmosu będzie — jak w *Wczorze Trzech Króli* lub wystawionej w Niemczech *Burzy* — metaforyczne wyobrażenie ziemskiego globu, czy budka telefoniczna w *Roberto Zucco*. Na kosmiczną skalę objawia się u Warlikowskiego również problem zła, zła wszechobecnego, wywindowanego do rangi prawdy nadrzędnej, zawłasz-

⁹ Idem: *Do jutra*. Rozmawiał K. Mieszkowski. „Notatnik Teatralny” 2003, nr 28–29, s. 231.

czającego sens każdej puenty. Grzegorz Niziołek jednym tchem mnoży przykłady przedstawień, w których to właśnie zło wypowiada ostatnie słowo:

w *Peryklesie* [...] widzowie wraz z bohaterami wędrowali przez różne kraje, cywilizacje i czasy, aby odnaleźć ostateczną prawdę o człowieku w burdelu, gdzie Marina — wbrew Szekspirowi — zostaje zgwałcona na brudnym, więziennym materacu. W *Elektrze* Sofoklesa [...] pozostał jedynie łańcuch nagich zbrodni, odartych z jakichkolwiek racji i metafizyki, i wanna krwi; w *Poskromieniu złościcy* — nihilizm ciała wyłuskanego z masek i kostiumów kultury oraz wulgarność knajpianego wesela Kasi i Petrichia¹⁰.

Wizja świata wyłaniająca się z takich wykładni interpretacyjnych jest równie wyrazista jak przypisany temu światu kształt przestrzenny. Małgorzata Szczeńiak, przy jej admiracji dla idei teatru totalnego¹¹, wyznaje bowiem zasadę scenograficznego minimalizmu, konsekwentnie unikając dekoracyjności zaciemniającej sens scenicznego obrazu. Znakiem kosmosu czy — najchętniej otwartą, jednorodną, nierzadko pustą przestrzeń — wszelkie sensory rodzące się w takiej „wyczyszczonej” i umownej przestrzeni automatycznie uniwersalizują się, jednocześnie zyskując na czytelności.

Charakterystyczną cechą tak klarownie konstruowanego świata scenicznego jest jego programowa sztuczność, podkreślana przez użycie nowoczesnych, „przemysłowych” materiałów: szkła, luster, pleksi, folii, metalu. Teatr Warlikowskiego budowany jest wyłącznie z elementów świata ludzkiego, ze znaków cywilizacji, a nie natury. Nawet wtedy, gdy chce naśladować naturę, objawia się jako jej ostentacyjna butaforska imitacja: w *Opowieści zimowej* z desek sceny wyrastają sztuczne kwiaty, a zamiast śniegu sypie się konfetti, w *Kupcu weneckim* szkło naśladuje wodę kanałów, a w *Wieczorze Trzech Króli* prawdziwy piasek występuje w duecie z migotliwą folią. Sceniczne światy Warlikowskiego nie znają innego stwórcy poza człowiekiem. On jest jedyną siłą sprawczą odpowiedzialną za ich wizerunek, tak jak na niego spada wyłączna odpowiedzialność za panoszące się w nich zło. Uzasadnienia natury metafizycznej nie istnieją. Jak skonstatuje Piotr Gruszczyński:

Bóg, fatum, los, przeznaczenie — wszystko uległo swoistej integracji. Stało się międzyludzkie. Zły los jest emanacją podświadomej części naszej osobowości. Fatum determinujące historię wiąże się z ludzkimi matactwami i pychą. Bóg miłosierny nie pojawia się nigdy, a ten czarny, wymierzający kary ponad ludzkie pojęcie tkwi w nas, uwalnia się ze złych myśli¹².

¹⁰ G. Niziołek: *Sny, komedie, medytacje*. Kraków 2000, s. 174–175.

¹¹ Zob. M. Szczeńiak: *Oddech przestrzeni, dusza ściany*. Rozmawiał G. Niziołek, J. Targoń. „Didaskalia” 2003, nr 54–56.

¹² P. Gruszczyński: *Świątynia/rzeźnia...*, s. 110.

Ilustracją takiej wizji świata jest mikrokosmos sceny: uderzający chłodem, nieprzyjazny człowiekowi, goszczący go w swym sfunkcjonalizowanym, nieprzytulnym krajobrazie na prawach obiektu badań, poddawanego wnikliwej obserwacji. Poczucie obcości wzmacnia osobliwa sterylność tego krajobrazu, ostro skonstrastowana z brudem wszechobecnej przemocy. Rozszarpane szczątki Penteusza w *Bachantkach* trafiają na scenę w „higienicznym” wiadrze, trup Agamemnona leży w ewokującej czystość wannie, krwawe sceny w *Oczyszczonych* – zresztą zagrane na zasadzie umowności – mają w tle błyszczące kafelki i rząd pryszniców. W tej aseptycznej, laboratoryjnej przestrzeni każdy gest, grymas, intonacja są podwójnie wyraziste, wyeksponowane jak na szkiełku mikroskopowym. Nic też nie rozprasza bohaterów: są skoncentrowani na sobie samych, wypreparowani ze zbędnych kontekstów. Bo przecież to właśnie o nich i tylko o nich tu chodzi. Pusta przestrzeń i ludzie to jedyny zaczyn kreowanej na scenie rzeczywistości.

Jednoznaczność ocen wystawianych ludzkiemu światu przez Warlikowskiego ufundowana jest na dość szczególnym paradoksie: otóż zło i brud, jakie pokazuje jego teatr, poddane zostają nie tylko wspomnianemu „odczyszczeniu” z życiowej *mimesis*, ale także wysmakowanej estetyzacji. Brutalność i perwersja jawią się w tym teatrze w sztafażu niepokalanego piękna, przestrzenie zawłaszczone przez zło urzekają malarską urodą faktur, kolorów, światła. W *Roberto Zucco*, *Makbecie*, *Oczyszczonych* okrucieństwo i ohyda zdarzeń ujęte zostają w ramy wyrafinowanego obrazu scenicznego, a poczucie zgrozy zderza się w widzu ze zgoła nieestosowną satysfakcją estetyczną.

Nie można brudu i nieszczęścia wyrazić brudem i nieszczęściem. [...] Aby uczynić brud dotkliwym, trzeba go najpierw oczyścić i przetransponować w najwyższe sfery sztuki¹³

— wyjaśnia ten fenomen Piotr Gruszczyński, dopatrując się zarazem w artystycznej strategii Warlikowskiego „rodzaju pięknej anestezjologii”, aplikowanej widzowi po to, by mógł w ogóle przyjąć dotkliwy przekaz. Estetyzacja zła wydaje się tu jednak również sposobem na ilustrację pewnej istotnej egzystencjalnej refleksji, tej samej, która znalazła odbicie w słynnym, bardzo bliskim Warlikowskiemu stwierdzeniu Sarah Kane: „Być zakochanym to znaczy być w Dachau”. Dialektyczna złożoność, cechująca stan ducha wyrażony w tym zdaniu, w teatrze Warlikowskiego odzwierciedla kondycję całego ludzkiego świata, uwikłanego w nierozwiązywalne sprzeczności i paradoksy. Tak jak teza Sarah Kane o miłości nieodwzajemnionej, również

¹³ Ibidem.

teatr Warlikowskiego odwołuje się do figury oksymoronu po to, by oświecić drugie dno pozornie oczywistych prawd. Zło, które na prawach efektu obcości objawia się w kostiumie piękna, w pełni odzwierciedla taki właśnie porządek myślenia.

Upodobanie do tematów poddających się daleko posuniętej uniwersalizacji nieuchronnie popycha Warlikowskiego w rejony głębokich struktur mitycznych — w tych kategoriach patrzy on także na kluczowy dla siebie problem zła. W jego teatrze zło nie rodzi się z partykularnych, „życiowych” pobudek, lecz ma właśnie archetypowy, mityczny charakter. Jest przypisane ludzkiej kondycji niczym grzech pierworodny. Indywidualną emanacją zła nie są ani „interesowne” zbrodnie Makbeta, ani pozbawione motywacji morderstwa popełniane przez Roberta Zucca. Pierwszy jawi się u Warlikowskiego jako bezwolna ofiara okrutnej maszyny władzy, drugi — jak podpowiada Grzegorz Niziołek — jako bohater mitu o „założycielskim mordzie”, na którym budowany jest społecznie akceptowany ład religijny i moralny¹⁴. Głębokiej przestrzeni mitycznej reżyser doszuka się także w *Hamlecie*, zredukowanym do starotestamentowego tematu bratobójczej zbrodni i zemsty. Eksploracji struktur mitycznych Warlikowski nie dokonuje jednak w perspektywie metafizycznej, ta bowiem, jak już wspomniałam, w jego teatrze nie istnieje. Ekwiwalentem metafizyki staje się natomiast osobliwa rytualizacja scenicznego świata, dokonywana już to za sprawą znaków ludowej religijności (w *Burzy* przywołuje je maska weselna z udziałem wiejskich kobiet, w *Bachantkach* — ceremonie obnażające dewocyjną religijność na pokaz), już to w duchu antycznej tragedii prowadzącej ku oczyszczającemu *katharsis* (*Oczyszczeni*, *Roberto Zucco*, *Makbet*). Ta rytualność funkcjonuje zazwyczaj w opozycji do manifestowanej przez teatr Warlikowskiego sztuczności. Wraz z nią pojawiają się na scenie atrybuty realnego świata: źródło prawdziwej wody przy kapliczce, stara drewniana ściana z sakralnymi freskami, autentyczne wieśniaczki recytujące swój tekst z zakłopotaniem naturszczyków. Prawda mitu kontrapunktowana jest przez prawdę życia, zmitologizowane zło objawia się wśród dotykalnych znaków codziennej rzeczywistości.

Gra efektami takiego kontrastu ma również inny wariant, polegający na ubieraniu uniwersalizowanych treści we współczesny kostium. Warlikowski z upodobaniem anachronizuje czas i przestrzeń inscenizowanych dramatów, wpisując je w realia dzisiejszego świata. Niezmordowanie tropione przezeń zło, choćby obnosiło patetyczną maskę tragizmu i szlachetną patynę mitu, w ostatecznym rozrachunku zawsze okazuje się naszym swoim, powszednim, „podwórkowym” złem. Przestrzeń, w której się ono objawia, łatwo „zaraża” się popolitością tych jego współczesnych rysów,

¹⁴ G. Niziołek: *Krzysztof Warlikowski: bitwa z cieniem...*, s. 97.

tak jak w *Opowieści zimowej*, *Śnie nocy letniej* czy *Poskromieniu złoŃnicy*, gdzie naznacza ją sztafaż popkulturowego kiczu. Czasem przestrzeń ta demaskuje zło jako konkretny, nazwany po imieniu wyrzut naszego zbiorowego sumienia – tak będzie w *Elektrze*, w której scenografia i kostiumy chóru przenoszą miejsce akcji gdzieś na Bałkany, właśnie tam lokując skojarzenia z antyczną historią bratobójczej walki wywołanej prawem wendetty. Zazwyczaj jednak uwspółcześnione przez Warlikowskiego zło rodzi się po stronie normy kulturowej, którą reprezentuje społeczna większość. Moment, w którym reżyser zacznie głosić ze sceny tę niepolityczną tezę – zdaniem Grzegorza Niziołka – wyznaczy początek wielkości jego teatru: „Temperatura w teatrze Warlikowskiego zaczęła się podnosić, gdy przestał on ukrywać, że ma porachunki ze społeczeństwem” – napisze krakowski krytyk. „Gdy odważył się uderzyć, oskarżyć, powiedzieć głośno, co go boli, co budzi wstręt”¹⁵. Ten atak na rozłokowane w różnych obszarach życia społecznego przestrzenie tabu i hipokryzji, na scenie rozgrywany jest za pomocą samej konwencji teatralnej. Ożywiając szekspirowski topos świata jako teatru, Warlikowski nadaje mu bowiem rysy konwencji kulturowej, tę zaś obnaża jako domenę zakłamanego konformizmu. Na takim pomysłe opiera się nierzadki w jego przedstawieniach chwyt teatru w teatrze, który w porządek zdarzeń scenicznych – z wszystkimi tego moralnymi konsekwencjami – włącza widownię (przykładem *Kupiec wenecki* z mieszkaniem Shylocka ulokowanym w jednej z łódź, *Poskromienie złoŃnicy* zamieniające miejscami przestrzeń sceny i przestrzeń widowni albo *Hamlet* z przywoływaną już sceną „pułapki na myszy”, w którą wikłana jest publiczność). Temu samemu celowi – demaskacji fałszu, jakim podszyta jest kulturowa norma – służy ostentacyjna teatralizacja zdarzeń i sytuacji scenicznych (nieznośne dla recenzentów stężenie osiągnie ona w *Opowieści zimowej*, upodabniającej się do tandetnej opery mydlanej).

Kulturowa weryfikacja zła, jakiej dokonuje w swym teatrze Warlikowski, znajduje swój wyraz także w nowym, odwróconym porządku oceny postaw i zachowań uznawanych powszechnie za godne potępienia. Destrukcja lub autodestrukcja, jaka staje się obsesją jego bohaterów (wśród nich Penteusz, Zucco, Hamlet, Makbet i niemal wszystkie postaci z *Oczyszczonych*), stawia ich zawsze w pozycji ofiar, a nie narzędzi zła. Warlikowski rozgrzesza złoŃcę, bo właściwy grzech widzi po stronie prawodawców etyki, która piętnuje, nie próbując wpierw zrozumieć. Rozgrzesza, bo u źródeł pokazywanej przez niego przemocy i brutalności stoi akt okupionego cierpieniem i (zazwyczaj) śmiercią samorozpoznania. Zucco ginie jako ofiara społeczeństwa, które pożąda mitycznego mordercy (wymowne skojarzenia buduje wprowadzony do przedstawienia wizerunek rozkrzyżowanych rąk

¹⁵ Ibidem, s. 94.

Chrystusa). Makbet — jako samobójcza ofiara obcego zła, jakie przejęło nad nim władzę. Hamlet, odnalazłszy niespodziewane pokłady zła w sobie samym, zaczyna obsesyjnie szukać go w innych. Bohaterowie *Oczyszczonych* trafiają na scenę po to, by poznać prawdziwe, porażające okrucieństwem oblicze miłości, by poznać wąską granicę między białym i czarnym. Na wąskiej kresce tej granicy stoi cały gmach ludzkiego świata, który raz za razem wznosi w swym teatrze Krzysztof Warlikowski. Gmach zarazem piękny i przerażający, znajomy i niepojęty, sięgający od „tu i teraz” do „zawsze i wszędzie”. Słowem — właśnie taki, jak teatralna przestrzeń, którą sobą wypełnia.

Małgorzata Jarmułowicz

Spaces of the evil in the theatre
by Krzysztof Warlikowski

S u m m a r y

The article provides an analysis of spacious signs by means of which the theatre by Krzysztof Warlikowski articulates the problem of the evil, constituting the key element of reflections inscribed in his performances. Here, the area of research covers both the adaptation of Greek tragedies as well as Shakespeare's plays and contemporary authors, such as Sarah Kane and Bernard-Marie Koltès. Adaptation solutions related to the spacious shape of these performances, invariably designed by Małgorzata Szczęśniak, one and the same stage designer, the author of the article treats as a representative evidence characteristic of the vision of the world by Warlikowski, i.e. gloomy, deprived of metaphysical illusions, taken over by brutality and desire to dominate. The determinants of the vision in question recurring in his subsequent performances include a peculiar use of the space of stage and audience. What they impose on the audience constitute emotional co-participation in a scenic world, questioning the borders between reality and theatrical fiction, metaphorisation and semantic space openness, giving a scenic image a dimension of the figure of a whole universe, ostentatious artificiality and laboratory asepticity of a created world, sophisticated aesthetisation struck with brutality, references to deep mythical structures and ritualization of a scenic reality, and, finally, updating a staffage used in relation to classical arts.

Małgorzata Jarmułowicz

Die Übelbereiche in den von Krzysztof Warlikowski inszenierten Aufführungen

Zusammenfassung

In ihrem Artikel analysiert die Verfasserin alle räumlichen Zeichen, mit Hilfe deren Krzysztof Warlikowski das ihn so beanspruchende Thema des Übels in seinen theatralischen Inszenierungen darstellt. Sie nimmt in Angriff sowohl griechische Tragödien, wie auch die Dramen von Shakespeare und von zeitgenössischen Autoren: Sarah Kane und Bernard-Marie Koltès. Die räumlichen Formen der genannten Aufführungen, die weiterhin von derselben Bühnenbildnerin, Małgorzata Szczęśniak projiziert wurden, findet die Verfasserin repräsentativ für das Weltbild von Warlikowski: die Welt scheint ihm düster, jeder metaphysischen Illusion beraubt, voll von Brutalität und Dominanzgier zu sein. Solch eine Vorstellung von der Welt kommt in fast allen Aufführungen des Regisseurs mit Hilfe von folgenden Mitteln zum Ausdruck: ein merkwürdiges Spiel mit dem Bühnen- und Zuschauerraum, das das Publikum zur emotionalen Mitbeteiligung an dem Theaterspiel nötigt; die beanstandete Grenze zwischen der Wirklichkeit und der theatralischen Fiktion; die Metaphorisierung und semantische Offenheit des Raumes, dank deren das Bühnenbild als eine Figur des ganzen Universums betrachtet wird; ostentative Künstlichkeit und laboratorische Keimfreiheit der kreierten Welt; raffinierte, der Brutalität ausgesetzte Verschönerung; mythische Elemente und ritualisierte Bühnenwirklichkeit; letztendlich – die der Aktualisierung von klassischen Theaterstücken dienende Staffage.

Agnieszka Turek-Niewiadomska

Instytucja Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris
Katowice

Karnawalizacja przestrzeni w *Śnie nocy letniej* Mai Kleczewskiej w Starym Teatrze w Krakowie

W każdą ludzką kulturę wpisane były od początku momenty anarchii i zmiany porządku, sztucznie wywołanego chaosu i bałaganu, kpiny ze świętości i odwrócenia wszystkich wartości — momenty karnawału. A więc czasu poza czasem, w którym świat ulegał swoistej inwersji i zamianie sensów; procesje, korowody taneczne tworzone przez maski, potwory, diabły i inne dziwaczne maskiary wypełniały wówczas świat, kreując rzeczywistość odwróconego porządku. Karnawał stawał się więc emanacją kultury nieoficjalnej, czasowym zawieszeniem istniejącego układu sił, by nad świadomością ludu mógł zapanować śmiech oraz rozkosz i przyjemność płynące z zabawy, a także po to, by w wyobrażeniu społeczności choć przez chwilę mógł zaistnieć świat o idealnych kształtach.

Zastanawiając się nad fenomenem zjawiska karnawału, badacze kultury próbują znaleźć odpowiedź na pytania dotyczące jego skutków oraz rodzących go potrzeb i warunków istnienia. Pytają o podobieństwa karnawałów lokalnych, wspólną genezę i uniwersalność funkcji, poddają refleksji społeczne i kulturowe zależności. W licznych i zróżnicowanych naukowych opracowaniach pojawiają się wielorakie hipotezy¹. Najbliższa potocznemu wy-

¹ Niektóre z nich stawiają karnawał na równi z ludycznymi świętami egipskimi, greckimi i rzymskimi, a także zwyczajami średniowiecznej Europy chrześcijańskiej, w tym głównie okresem Wielkiego Postu. Zob. W. D u d z i k: *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005, s. 33. Robert Schindler ujmując karnawał jako zjawisko służące samostabilizacji porządku społecznego, M a x G l u c k m a n używa w tym celu terminu określającego kar-

obrażeniu na temat karnawału jest wizja Michaiła Bachtina, według którego karnawał z jego główną kategorią śmiechu opiera się na czasowym uaktywnieniu zachowań wyodrębnionych przez uczonego w cztery grupy, przeciwstawione powszedniemu życiu. Są to mezalianse, familiarność, ekscentryczność i profanacja. Karnawałowe odczuwanie świata polegało więc na tym, iż – jak pisze Michaił Bachtin w pracy *Twórczość Franciszka Rabelais'go...* – „nad wzniosłością i racjonalnością świata powagi górę brał skrywany na co dzień »dół materialno-cielesny« wyrażający się we wszystkim, co dotyczy podstawowych funkcji ciała”². Karnawał stawał się więc utopią alternatywy lub utraconego raju, świadectwem świątecznego „drugiego życia ludu”³. Jak na obrazie Pietera Bruegla Starszego *Walka karnawału z postem*, na którym poprzedzający czas ascezy, umartwiania się i smutku świat manifestuje przez moment przyziemną konsumpcję, demonstrowuje cielesność i afirmację ziemskiego życia.

W swojej najnowszej książce *Karnawały w kulturze* Wojciech Dudzik dowodzi, za Bachtinem, iż „ideę powszechnego odnowienia” w pełni ucieleśniał jedynie karnawał w średniowieczu⁴. Jednakże wiele cech karnawałowego ludyzmu, zdaniem autora *Karnawałów w kulturze*, odnaleźć można dziś we wszelkich ruchach kontestujących kulturę oficjalną, a także w zbiorowych rozrywkach, widowiskach, przedstawieniach teatralnych oraz masowych imprezach i festynach przeniesionych z czasu świętego w obszary czasu wolnego, a więc w zachowaniach zawieszających prawa powszedniego życia i wprowadzających na ich miejsce kategorię śmiechu⁵. Zdaniem niektórych badaczy kultury, cechy te widoczne są także we współczesnej kulturze masowej i popularnej oraz w estetyce.

Tak rozumianą teorię karnawalizacji stworzoną przez Bachtina, który jako pierwszy użył tego sformułowania do badań nad literaturą, wykorzystuje chociażby Andrzej Szahaj, analizując stan oraz tendencje rozwojowe współczesnej kultury europejskiej. Dowodzi on, iż „ponowoczesność to czas karnawalizacji kultury w specyficznym Bachtinowskim sensie”⁶, polegającym na odwołaniu się do semantyki karnawałowych zabaw, charaktery-

nawał jako „zrytualizowana rebelię” (Idem: *Rituals of Rebellion in South-East Africa*. Manchester 1954), zaś Peter Weidkuhn „instytucję kulturową regulującą bądź rytualizującą permanentne konflikty społeczne” (Idem: *Fastnacht – Revolte – Revolution*. „Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte” 1969, Bd. 21, s. 298).

² M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975, s. 154.

³ Ibidem, s. 65.

⁴ W. Dudzik: *Karnawały...*

⁵ Ibidem, s. 103–115.

⁶ A. Szahaj: *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*. W: *Postmodernizm a filozofia*. Red. S. Czerniak, A. Szahaj. Warszawa 1996, s. 385.

stycznego dla nich parodystycznego komizmu, ambiwalentnego „odczucia świata” i symboliki. Jak bowiem pisał rosyjski literaturoznawca: „karnawał wytworzył własny bogaty język konkretno-zmysłowych symboli – od złożonych masowych igrzysk do odrębnych karnawałowych gestów”⁷.

Pluralizacja przekonań, stylów i form zachowań, ujawniająca się w hedonistycznym nastawieniu do życia i wzrastającej konsumpcji doprowadzającej do zaspokojenia powstających ciągle nowych potrzeb, lokalne gry i zabawy, które weszły w miejsce wielkich idei religijnych, filozoficznych i naukowych, by uczynić życie lepszym i przyjemniejszym, wszystkie te cechujące ponowoczesną kulturę pojęcia i zjawiska zdają się dalekim odbiciem własności owych średniowiecznych ludowych maskarad, wymykających się na moment spod presji powagi i panującego układu sił. Podobnie jak karnawał, postmodernizm zniósł opozycję kultury wysokiej i niskiej, elitarnej i popularnej, a także komercyjnej i niekomercyjnej, kierując się ku masowemu odbiorcy, który przyjemność bezpośredniej zmysłowej, emocjonalnej percepcji sztuki przedkłada nad „jej zdystansowany, kontemplacyjny estetyczny ogląd”⁸.

Ponadto tworzenie wirtualnych rzeczywistości, uzyskujących status rzeczywistości prawdziwych, zaciera granicę między tym, co realne, a tym, co iluzoryczne. Budowanie wyimaginowanej, udawanej czy odgrywanej rzeczywistości karnawału przyrównać można do sposobu funkcjonowania opartego na powielaniu współczesnej kultury masowej, a więc procesu, nazwanego przez Jeana Baudrillarda symulacją, polegającą na produkowaniu niezliczonych kopii i tworzeniu nowych bytów, czyli Baudrillardowskich symulaków⁹. Nie jest to więc karnawał *sensu stricto*. Wydzielony, umowny czas, w którym obowiązywały inne prawa i zasady, wdziera się dziś bowiem coraz głębiej w nasze życie, znosząc cieką granicę oddzielającą jego koniec i naszą codzienność. Zdaniem Mike’a Featherstone’a, efektem tego jest zanik granic między sztuką a codziennym życiem, powszechny beład stylistyczny i ludyczne pomieszanie kodów.

Dominacja kultury masowej – pisze badacz – prowadzi do sytuacji, w której prym wiedzie konsumpcjonizm i tendencje hedonistyczne będące wyrazem eskapistycznej potrzeby oderwania się od tego, co realne¹⁰.

⁷ M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 187.

⁸ J. Grad: *Problem karnawalizacji kultury współczesnej*. W: *Ludyczny wymiar kultury*. Red. J. Grad, H. Mamzer. Poznań 2004, s. 18.

⁹ J. Baudrillard: *Precesja symulaków*. Przeł. T. Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1977, s. 214.

¹⁰ M. Featherstone: *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. Przeł. P. Czaplinski, J. Lang. W: *Postmodernizm...*, s. 302.

Wokół tej refleksji Maja Kleczewska zdaje się konstruować przestrzeń *Snu nocy letniej* Williama Szekspira w Starym Teatrze w Krakowie. Reżyserka sięgnęła po najpiękniejszą komedię Stradfordczyka o miłości, by ukazać współczesną miłość, a właściwie jej brak, „patologię i wszechobecność pożądania”¹¹. Usunęła z widowiska wszelką baśniowość opowieści, a potraktowaną na serio poetycką metaforę Szekspira wykorzystwała do skonstruowania gorzkiego obrazu rzeczywistości. Bo oto ateński las zmienił się w obskurny, tandetny nocny klub, który, jak pisał Roman Pawłowski:

jest przestrzenią wolności obyczajowej, której poszukują młodzi kochankowie uciekający przed surowymi obyczajami swoich rodziców. A zarazem symbolem podświadomych pragnień, które wybuchają pod wpływem transowej muzyki i tańca¹².

Romantyczna opowieść traci tym samym swój tradycyjny magiczny wymiar; bohaterowie Szekspira, błakający się w uśpioną świętojańską noc po ateńskim lesie, w przedstawieniu Kleczewskiej uwikłani zostają nie tyle w magiczne intryki leśnego ducha i jego pana, ile ulegają wpływom oszałamiającego eliksiru przygotowywanego przez Puka — barmana. Sen czarownej nocy zmienia się więc w stan permanentnej zabawy, w okrutną ekstazę będącą efektem narkotycznego upojenia Pukowej biesiady, przybierającej formę gry o seksualną dominację. Postaci bawią się uczuciami partnerów, manipulują pragnieniami, wykorzystując siłę pożądania. Miłość i erotyzm, które zdaniem Jana Kotta są głównymi tematami *Snu nocy letniej*, osiągnęły tu więc tonację taniej rozrywki. W przedstawieniu Kleczewskiej miejsce *erosa* zajmuje bowiem *agon, ilinks, mimicry* — a więc wyszczególnione przez Rogera Caillouis rodzaje zabawy jako znak kulturowych mechanizmów działania, a zarazem klucz inscenizacyjnej interpretacji dramatu.

Kleczewska pozostawiła z tekstu Szekspira jedynie główne wątki i fragmenty opowieści. Krótkie, wyrwane z kontekstu, poszarpane, improwizowane dialogi budzą wrażenie pustki i beznadziei. Siłą scenicznej opowieści staje się więc plastyka sceny. Przestrzeń z czerwonymi kanapami, barkiem i lustrzanymi ścianami oraz takąż podłogą podzielona jest na dwa wąskie korytarze — z jasnymi neonami po prawej i z długą kanapą oraz stylizowanymi chińskimi lampkami po lewej stronie sceny. Pole gry uzupełnia jeszcze jedno miejsce w postaci maleńkiej oszklonej sali na piętrze. Umowna scenografia (autorstwa Katarzyny Borkowskiej) pełni więc funkcję kilku miejsc. Centralnie usytuowana duża sala z kanapą jest zarówno wspomnianym pubem, jak i pałacem Tezeusza i Hipolity, a potem sypialnią Tytanii. Wiele scen

¹¹ M. Ruda: *Bywają historie żałośliwsze*. „Dekada Literacka” 2006, nr 3.

¹² R. Pawłowski: *Gorączka sobotniej nocy*. „Gazeta Wyborcza”, 13.02.2006.

rozgrywa się w tej przestrzeni symultanicznie. Chociażby początkowa odsłona ukazująca siedzącą na kanapie po prawej Hipolitę i usytuowanego na jednym z czerwonych foteli po lewej stronie sceny Tezeusza. W tyle, za Hipolitą, przy barze, usadowieni na wysokich taboretach obściskują się Hermia i Lizander. Akcja pochłania więc każde z wydzielonych pól gry, Kleczewska jakby rozpisuje fabułę na sekwencje, przydzielając im jednocześnie konkretne partie przestrzeni — przód, tył i boki sceny, wydzielone korytarze oraz salę na piętrze.

Przestrzeń rozbita na mniejsze fragmenty, odbijając się w lustrach, tworzy zdeformowane obrazy, które składają się na polifoniczny wizualny dyskurs. Fantazja i rzeczywistość, sen i jawa Szekspirowskiej komedii przepisane na język obrazu przyjmują formę sztucznie wykreowanego świata. Pleksiglasowe ściany i podłoga są bowiem jak ekrany, które wciągają w siebie sceniczną rzeczywistość i projektują jej zniekształcone odbicia, nieprawdziwe, konkurencyjne wobec rzeczywistości.

Walcząc o prymat w świecie percepcji współczesnego człowieka, obraz zyskał sobie, jak wiadomo, niepodzielne panowanie nad słowem. Ponowoczesność, nazwana przez Marshalla McLuhana cywilizacją obrazu¹³, egzemplifikuje skłonność do szybkiej, łatwej, niewymagającej zaangażowania komunikacji, w której chodzi dodatkowo o „relaksacyjne” formy przekazu, zaspokajające, według Hanny Mamzer, rozbuchane hedonistyczne potrzeby¹⁴. Wizualizacja przestrzeni umożliwiła więc wtargnięcie ekranów zwielokrotniających powierzchnię, na której odbywa się prezentacja scenicznego świata. Ekran, stanowiąc szeroką metaforę określającą specyfikę współczesnej komunikacji, z jednej strony jest źródłem nowych, większych możliwości, z drugiej strony — utrudnia proces porozumiewania się, wprowadzając przestrzenny podział i oddzielenie rozmówców od siebie. Niewątpliwie jednak „umożliwia symulację — tworzenie sztucznej rzeczywistości, inspirowanej tą właściwą, produkowanie w miejsce oryginałów rozlicznych kopii, które nas otaczają, tworząc iluzoryczny świat”¹⁵.

Przepisując opowieść na plastyczną partyturę tandetnych, kolorowych rekwizytów i dekoracji, Borkowska tworzy iluzoryczne, popkulturowe obrazy-pejzaże. Wplecione w kompozycję plastycznej oprawy wizerunki postaci egzystują jako jej komponenty, są efektem totalnej wizualizacji scenicznego mikrokosmosu, jakby w myśl teorii Baudrillarda, według której w cywilizacji konsumpcyjnej, a więc w hiperrealnej rzeczywistości symulaków ludzie nie są już otoczeni ludźmi, lecz przedmiotami¹⁶.

¹³ M. McLuhan: *Wybór tekstów*. Red. E. McLuhan, F. Zingrone. Przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa. Poznań 2001.

¹⁴ H. Mamzer: *Obraz a karnawalizacja cywilizacji*. W: *Ludyczny wymiar...*, s. 23.

¹⁵ Ibidem, s. 25.

¹⁶ J. Baudrillard: *Precesja symulaków...*

Wizerunki te odbijają się bowiem w lustrzanych ścianach nocnego klubu i tak jak rzeczywistość ulegają deformacji oraz zwielokrotnieniu. Zmultiplikowane postaci egzystują jak lalki-maski poddane żądzy w rytm zabawy Puka licznym podmianom i przebierankom, dopełniają jego kolorowy, sztuczny świat. Puk-Filostrates w jednej osobie, karnawałowy błazen o nieokreślonej przynależności płciowej, jest królem tego świata i autorem maskarady, w której sam uczestniczy raz w przebraniu Tytanii, a raz jako król nocnego lokalu, rozdając drinki w białym smokingu, to znów przybierając postać gwiazdy pop czy hiphopowego rapera. Jest wcieleniem zarówno popkultury, jak i uosobieniem filozofii błazna, stojącego na straży zasady *mundus inversus*, patronującego zabawie i balansującego na granicy świata realnego i umownego karnawału. Ukryty za błazeńską maską może pozwolić sobie na swawolne, szelmowskie zachowanie, działania i gesty. Swobodnie rozdaje kostiumy i przypisuje postaciom ich role.

Świat rzeczywisty i magiczny nakładają się na siebie i przenikają w myśl strzeżonej przez Puka „logiki odwrotności”. To wedle jej prawideł postaci Tezeusza i Hipolity ulegają przewrotnej transformacji – ateński król i amazońska księżniczka to jednocześnie Oberon i Tytania. Wizerunki mężczyzn właściwie się nie zmieniają. Tezeusz/Oberon w jednej osobie, poważny, w ciemnym garniturze, zdeterminowany jest władzą i chęcią posiadania. Próbuje więc skrycie, lecz za wszelką cenę zdobyć uczucia swej partnerki. To on wydaje rozkazy wiernemu Pukowi, który posłusznie podsuwa Tytanii Mikołaja Tkacza – striptizera. Kobiety różnią się od siebie jedynie kolorem włosów. I one pod płaszczykiem chłodnej, zdystansowanej powierchowości ukrywają autentyczne namiętności, a stroje, które często zmieniają, nie pomagają zorientować się, która jest władczynią Aten, a która królową leśnych elfów.

Transponując rzeczywistość Szekspirowskiej komedii na współczesne realia, Kleczewska dosyć odważnie posuwa się w plastycznych interpretacjach swoich bohaterów, czyniąc z nich typowych przedstawicieli konsumpcyjnego świata. Wizerunki Hermii i Heleny, inspirowane modą i estetyką z kolorowych młodzieżowych czasopism, nie pozostawiają wątpliwości, iż obie dziewczyny świadome są panujących w świecie Puka reguł gry. Brokatowy gorsecik i ciemne, skórzane krótkie spodenki oraz długie blond włosy i mocny makijaż Hermii tuszują naturalną, młodzieńczą urodę dziewczyny, by uwypuklić uwodzicielski czar jej natury. Świadoma swych zalet, zmienia peruki i wykorzystuje swe nowe wizerunki jako atuty w grze z Heleną o dominację w uczuciach Lizandra i Demetriusza.

W cieniu jej powabu żyje Helena. W krótkiej obcisłej sukience z wyciętym dekoltem obnażającym koronkowy stanik, odrzucona przez Demetriusza oskarża za poniesioną porażkę swą fizyczność, ale jednocześnie to jej używa jako środka w celu usidlenia partnera. Zmieniając peruki, drobne

elementy kostiumu i makijaże, upojona alkoholem i siłą determinacji demonstruje swą obecność przez afirmację cielesności. Głosem, gestem, ruchem ciała jakby pozornie poddaje się procesom identyfikacji z kimś innym, w istocie zaś pozostaje sobą – nieszczęśliwa, odepchnięta i poniżona. Z potrzeby gry, udawania, uchodzenia za kogoś innego przybiera maski, kreuje coraz to nowe role, zatracając się jednocześnie w prawdziwości i fałszu budowanych postaci.

Kreśląc postacie Hermii i Heleny, Kleczewska zdaje się kłaść akcent szczególnie na ludzką zmysłowość i cielesność. Sposób kreacji bohaterek przywodzi na myśl pamięć karnawałowego czasu, w którym cielesność królowała nad światem, by afirmować witalność, obfitość i dostatek oraz przyziemne aspekty ludzkiej egzystencji. Kleczewska świadoma jest jednakże faktu, iż cielesność pełni nieco inną rolę we współczesnym świecie. Fetyszyzacja i gloryfikacja ciała mają dziś bowiem na celu, zdaniem niektórych socjologów, jedynie „czynne zaangażowanie w codzienne interakcje, jako konieczność dla zachowania spójnego poczucia tożsamości”¹⁷. Zatracona w kulturze współczesnej światopoglądowa głębia metafizycznego wymiaru średniowiecznej karnawalizacji rzeczywistości pozostawia ciało w sytuacji, w której jest ono przeznaczonym do oglądania układem działania, źródłem praktyk, „w celu praktycznego radzenia sobie z zewnętrznymi wymaganiami i presjami”¹⁸ – pisze Anthony Giddens – oraz zapewnienia sobie atrakcyjności i akceptacji społecznej.

Zrodzona w konsekwencji tych zjawisk potrzeba identyfikacji i uchodzenia za kogoś innego, urzeczywistnia się więc w ucieczce od rzeczywistości w ułudę i iluzję. Zmiany strojów i masek, multiplikacja wizerunków i samych postaci widowiska służą zatem wydobyciu brutalności życia, ukazaniu rozpadu uczuć i wartości oraz przerażającej samotności. Podobnie jak w skarnawalizowanej współczesnej kulturze, posługującej się w komunikacji głównie obrazem, są też wyrazistym symptomem wizualizacji oraz iluzoryczności przedstawionego świata, tym bardziej że – jak pisze Mamzer – w ponowoczesnym świecie możliwe jest już tylko naśladowanie¹⁹.

Wizerunki postaci tworzą więc obraz współczesnej masowej przebie ranki. Różowa kreacja, wysokie białe buty na obcasach i blond peruka à la Madonna, jakie nosi Puk, czy też ekstrawagancki garnitur w złoto-zielone pasy i „burza” włosów na głowie Tomasza Dzióbka, albo zwiewna koszula w wielkie kolorowe kwiaty Józefa Framugi przywołują wspomnienie śred-

¹⁷ H. Jakubowska-Mroskowiak, D. Mroczkowska: *Karnawalizacja cielesności – emancypacja czy nowe zniewolenie*. W: *Ludyczny wymiar...*, s. 86.

¹⁸ A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2001.

¹⁹ H. Mamzer: *Obraz a karnawalizacja...*, s. 28.

niowiecznych karnawałowych zwyczajów, w których ekstrawaganckie, wielobarwne, zdeformowane stroje i maski podporządkowane logice „świata na opak” podkreślały materialną stronę życia, ale też akcentowały wszystko to, co spychano w realnym świecie na plan dalszy²⁰. Mieszanie stylów i konwencji, wtrącanie kulturowe cytaty, zapożyczenia i kalki układają się tu raczej w formę popkulturowego kolażu. Rzeczywistość, w której inspiracje czerpane ze świata mediów i sztuki niskiej wdzierają się w codzienność, zdaje się bowiem iluzoryczną rzeczywistością współczesnej skomercjalizowanej maskarady.

Zalewając przestrzeń potokiem znaków, wizerunków i symboli wnikających w strukturę życia codziennego współczesnego społeczeństwa, Kleczewska i Borkowska sięgają po medialny produkt jako perspektywę dla scenicznej opowieści. Powszechna estetyzacja życia objawia się tutaj w postaci szybkich, prostych wizualnych komunikatów, wielobarwnych, migotliwych obrazów, zbudowanych z przedmiotów i dźwięków, inkrustowanych współczesną muzyką i tańcem. Są to m.in. kadry z projekcją na tylnej ścianie pubu; dyskotekowy taniec Heleny w mrocznym świetle nocnego klubu; dialog Puka z Oberonem odegrany w jasno oświetlonym wąskim korytarzu, w rapującym rytmie hiphopowej muzyki; niezwykle plastyczna odsłona rozmowy Heleny z Demetriuszem w scenerii czerwonej kanapy i przyciemnionym świetle orientalnych lampek, w której mężczyzna karmi dziewczynę mandarynkami i bananem; erotyczny taniec striptizera – Michała Tkacza w brokatowych stringach czy przebitki oświetlanych migającym światłem nagich ciał w górnej sali pubu.

Inspirowane estetyką telewizyjnych reklam, wideoklipów i muzycznych programów popkulturowe cytaty, wplecione w fabułę widowiska, tworzą stylistyczny chaos, przypominający karnawałowe zamieszanie ujawniające się w swoistej ambiwalencji przedstawionego świata, różnorodności wykorzystywanych form i gatunków, wielostylowości i parodystyczno-komicznym nacechowaniu. Bo oto wątek „Najżałośniejszej komedii” ukazany zostaje jako swoisty telewizyjny casting, w którym biorą udział przypadkowe postaci – z Szekspirowskiej komedii pozostają im jedynie nazwiska. Bohaterowie przede wszystkim świetnie się bawią, kilkakrotnie w trakcie prób odwołują się do znanych muzycznych hitów i wizerunków popkulturowych idoli. Jedna z nich kończy się brawurowym, niezwykle efektownym występem Puka wcielającego się w Madonnę, śpiewającą swój przebój *Hung Up*, oraz towarzyszących mu aktorów wspomnianego castingu w tańcu inspirowanym znanym teledyskiem gwiazdy.

²⁰ A. Skubaczewska-Pniewska: *Teoria karnawalizacji literatury Michaiła Bachtina*. W: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń 2000, s. 19.

Zanurzając owe popkulturowe tropy i gadżety w ironizującym, parodystycznym klimacie, Kleczewska zwraca jednocześnie uwagę na fakt, iż prześmiewcza trawestacja motywów współczesnej kultury konsumpcyjnej służy tu afirmacji beztroski, zabawy i rozrywki. Kładzie akcent na obecny we współczesnej kulturze element zbiorowego oszołomienia i konsumpcyjnej przyjemności czerpanej z percypowania wytworów masowej kultury, a więc doznań i reakcji, które, zdaniem badaczy, towarzyszyły niegdyś uczestnikom karnawału. Zbiorowe podniecenie i przyjemne oszołomienie wywołane widokiem różnorodnych towarów to „przyjemność konsumpcyjna przypominająca doznania implikowane przez zabawy typu *ilinks* tak typowe dla obchodów karnawałowego święta”²¹ – pisze Featherstone.

Logika zabawy i splecionej z nią konsumpcyjnej przyjemności burzy zatem kulturowy podział życia na sferę powagi i śmiechu, wprowadzając zasadę obyczajowej swobody i dowolności. Otwiera możliwość wejścia w inny świat, w inne realia, dające szansę włączenia się w nowe zakresy aktywności. Roger Caillois czy Johan Huizinga pisali między innymi, iż zabawa ujawnia charakter, oblicze, styl i system wartości danego społeczeństwa, można w niej odnaleźć istotny element mechanizmów społecznych, sankcjonujących społeczno-kulturowy byt²². Wyrastające ze świadomości przemiennej rytmy życia potrzeby świętowania, śmiechu i zabawy związane były z powszechnym „karnawałowym światoodczuciem”, które w ujęciu Bachtina

uwalnia od lęku, maksymalnie zbliża świat do człowieka i ludzi między sobą, które głosi radość przemiany i uciechę względność istnienia, a tym samym przeciwstawia się jednostronnej, ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej...²³

Ale w przedstawieniu Kleczewskiej jakby brak tych konstruktywnych cech zabawy, rozumianej jako wyraz szerokich tendencji ludycznych; na pierwszy plan wysuwają się jej własności destabilizujące współczesną kulturę. Narastające zjawiska hedonizacji życia, beztroski i chęci całkowitego oderwania się od rzeczywistości poprzez wytwory masowej kultury, a także kultywacji ciała i seksualności kierują się bowiem najczęściej w stronę indywidualnej przyjemności działania i taniej rozrywki, czyniąc psychofizjologiczną przyjemność sensem życia²⁴.

²¹ M. Featherstone: *Consumer Culture and Postmodernism*. London 1991.

²² Cyt. za: D. Mroczkowska: *Ludyczność czasu wolnego – opinie, oceny, refleksje na temat współczesnego wypoczynku, zabaw i rozrywek*. W: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*. Red. J. Grad, H. Mamzer. Poznań 2004, s. 125.

²³ M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego...*, s. 243.

²⁴ J. Grad: *Problem karnawalizacji kultury...*, s. 18.

Podobna refleksja zdaje się patronować krakowskiemu przedstawieniu. W świecie stworzonym przez reżyserkę odnaleźć można wszystkie wspomniane już wcześniej rodzaje zabawy, zarówno tę zakładającą wejście w zamknięty, umowny świat i czasową identyfikację z wyimaginowaną postacią (*mimicry*), jak i tę polegającą na dążeniu do oszołomienia (*ilinks*), czy zakładającą współzawodnictwo i próbę dowiedzenia swej przewagi nad pozostałymi uczestnikami gry (*agon*). W każdej z nich Kleczewska dostrzega destruktywny wpływ na społeczne związki i aspekty życia, a więc współczesną cywilizację i kulturę. Całkowite zatracenie się w iluzji oraz desperacka chęć osiągnięcia przyjemności, ekstazy i oszołomienia kończą się w widowisku zbiorową orgią postaci w zwierzęcych maskach, będących symbolem zarówno naturalnych instynktów, jak i szyderczym komentarzem kondycji współczesnego świata.

Wskutek bezwzględnych zasad w grze o seksualną hegemonię bohaterowie doznają bolesnych rozczarowań. Późna i egoistyczna Hermia płaci za swą płochą i naiwność w momencie odrzucenia przez obydwóch zakochanych w niej początkowo młodzieńców oraz przez przyjaciółkę, przyłączającą się do grupy osób bijących odrzuconą dziewczynę. W zmienionej peruce, z krótkimi, rudymi włosami, w nałożonych niedbale rajstopach, z karykaturalnie wykrzywionymi nogami Hermia uosabia upokorzenie i porażkę. Zwycięstwo Heleny nad przyjaciółką również nie przynosi zadowolenia — świadomość dominacji i władzy cielesności nad uczuciem zdaje się gorzkim smakiem zwycięstwa. Podobnie jak w przypadku Tytanii, noc spędzona z wynajętym tancerzem nie zastąpi doświadczenia prawdziwej miłości.

Rzeczywistość *Snu nocy letniej* w reżyserii Mai Kleczewskiej to efekt krzywego zwierciadła — złudny, fałszywy refleks, błyskotliwe, lecz zdradliwe mamidło wnoszące w życie pozorną przyjemność zrodzoną z pragnień o „lepszem świecie”. Chwilowe zadowolenie ulatuje bowiem wraz z pierwszym doświadczeniem zdeformowanego świata, przynosząc bohaterom duchową pustkę i fizyczną udrękę.

W ostatniej odsłonie ustawiony pośrodku pustej sali, nakryty elegancką zastawą i przystrojony kwiatami, stół oświetla od góry rząd kryształowych kandelabrow. Choć nad scenicznym światem rozciąga Kleczewska aurę szczęśliwego zakończenia, to jednocześnie szybko burzy wrażenie powrotu harmonii i porządku. Pozorny ład obrazu weselnej biesiady destabilizuje fakt, iż przy jednym stole siedzi pięć młodych par — Tezeusz z Hipolitą, Lizander z Hermią, Demetriusz z Heleną oraz bohaterowie komedii Pyram i Tyzbe, a także Puk ze swoją nieodłączną partnerką, nadmuchiwaną lalką. Przenikające się poziomy rzeczywistości egzemplifikuje plastyka sceny. Oświetlone jasnym światłem lustrzane ściany przestrzeni gry projektują w nieskończoność odbicia postaci weselnego korowodu, pogłębiając znów efekt

iluzorycznej rzeczywistości. Postaci obserwują w skupieniu widowisko, a w nim Tyzbe płaczącą autentycznie nad martwym ciałem ukochanego Pyrama. Tę realistyczną scenę przerywa nagle Puk, wygłaszając słowa przysięgi małżeńskiej skierowanej w stronę jego sztucznej partnerki. Karnawał trwa – zdaje się mówić Kleczewska. Całkowita estetyzacja scenicznego mikroświata, która znosi tu przedziały między sztuką i życiem codziennym, sprawia bowiem, że złudzenie staje się jedyną dostępną rzeczywistością.

Agnieszka Turek-Niewiadomska

The carnivalization of space
in *Sen nocy letniej* by Maja Kleczewska
in Teatr Stary in Kraków

S u m m a r y

The moments of anarchy and changes of statuses, artificially evoked chaos and mess, ridicule at holiness and reverse of all values – moments of carnival have been inscribed into each human culture since time immemorial. According to some of the culture researchers, the very features exist in the contemporary mass and popular culture and aesthetics, too. Pluralization of opinions, styles and forms of behaviour, revealing in a hedonistic attitude to life and increasing consumption, all these notions and phenomena characterizing a postmodern culture seem to be a far echo of the Middle-Aged folk masque. Though, what was closed with artificial time frames in the Middle-Aged culture, becomes an everyday life in the post-modern world. Basing on that, Maja Kleczewska creates a space of *Sen nocy letniej* [*the Midsummer's Night*] in Teatr Stary in Kraków. The twists and turns of lovers involved in magic intrigues by Puke and his lord are presented by a director as a kind of fun, free play which confines a romantic love to an experience of human drives of pure pleasure and devotion. Carnival equivalents are added by a formal layer of the performance. A mixture of styles and conventions, cultural quotations, borrowings and calques make a kind of pop-cultural collage, a contemporary commercialized masque. A romantic story loses its traditional and magic dimension because in the play by Kleczewska, the place of *eros* is substituted with *agon* – fun, play – as a symbol of cultural mechanisms of action and key to adaptation interpretations.

Agnieszka Turek-Niewiadomska

Die Karnevalisierung des Raumes
in dem von Maja Kleczewska
im Alten Theater in Krakau inszenierten *Sen nocy letniej*

Zusammenfassung

Schon jede menschliche Kultur kannte Anarchie und Statuswechsel, künstlich hervorgerufenen Chaos und Unordnung, Pfeifen auf jegliches Heiligtum und Umwertung aller Werte – also Karnevalmomente. Manche Kulturforscher vertreten die Meinung, dass diese Merkmale auch in heutiger Massenkultur und Ästhetik vorhanden sind. Die Pluralisierung von Gesinnung, Stil und Verhaltensweise, die in hedonistischer Einstellung zur Welt und in Konsumsteigerung zum Vorschein kommen, scheinen den mittelalterlichen Volksmaskeraden ähnlich zu sein. Was aber in mittelalterlicher Kultur in starre Zeitrahmen gefasst werden musste, wird in postmoderner Welt zur Alltäglichkeit. In Anlehnung an diese Reflexion erschafft Maja Kleczewska im Krakauer Alten Theater den bestimmten Raum für den *Sommernachtstraum* (*Sen nocy letniej*). Die Abenteuer der in magische Intrigen des Puk und seines Herrn verstrickten Liebhaber zeigt die Regisseurin als ein Spaß, ein frivoles Spiel, das die romantische Liebe auf reines Vergnügen und Begehren zurückführt. Die Aufführungsform vervollständigt noch all die Faschingsäquivalente. Die Verwechslung von Stilen und Konventionen, die den anderen Kulturen entnommenen Zitate und Entlehnungen bilden eine gewisse popkulturelle Collage, eine gegenwärtige kommerzialisierte Maskerade. Romantische Erzählung verliert an ihrem traditionellen, magischen Ausmaß, denn in der von Kleczewska inszenierten Aufführung wird *Eros* durch *Agon* – Wettkampf, Spiel ersetzt, als ein Symbol der heutigen Kultur und ein Schlüssel zu Inszenierungsinterpretationen.

Mirosława Kozłowska

Uniwersytet Szczeciński
Szczecin

Przestrzeń lokalna — przestrzeń uniwersalna Dyskurs etnocentryczny w teatrze po 1989 roku (na przykładzie wybranych realizacji teatrów polskich i litewskich)

Pojęcie przestrzeni jest jednym z najistotniejszych zagadnień podejmowanych nie tylko na gruncie teatrologii, ale i nauk humanistycznych w ogóle. Traktowane jest bardzo szeroko i różnorodnie. Konieczne jest zatem dookreślenie przedmiotu rozważań. Odwołam się do „klasycznego” ujęcia tego zagadnienia autorstwa Patrice’a Pavisa w jego *Słowniku terminów teatralnych*¹. W niniejszym szkicu będą mnie interesować dwa aspekty przestrzeni: przestrzeń sceniczna oraz przestrzeń wewnętrzna. Ta pierwsza, „rzeczywista, w której odbywa się gra teatralna: jest to przestrzeń sceny lub strefa gry” (kreowana środkami plastycznymi, muzycznymi, działaniem aktorów), druga — przestrzeń wewnętrzna, kreowana w wyniku projekcji „wewnętrznego ja” realizatorów przedstawienia i widzów². Obie przestrzenie traktuję jako konstrukcje tworzone z elementów przynależących do sfery uniwersum oraz kultury lokalnej. I tu należy już wstępnie, niejako uprzedzając analizy konkretnych zjawisk teatralnych, zaznaczyć, że jednoznaczne, radykalne rozdzielenie tego, co „lokalne”, czyli ściśle związane z określoną tradycją kulturową, i tego, co uniwersalne — jest często niemożliwe. Wiele elementów należących do „uniwersum” — niekoniecznie traktowa-

¹ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 404.

² Ibidem, s. 402–406.

nych jako „ikony” popkultury — podlega różnym odczytaniom w zależności od tego, czy przyjmimy perspektywę ogólnokulturową, czy też płaszczyzną lokalnej semiozy, związanej z kręgiem kulturowym, w jakim powstało i funkcjonuje przedstawienie.

Najwyraźniej owe odmienne — hipotetyczne, ale i poświadczone w dużej mierze przez recepcję krytyczną — porządki odczytań konstrukcji przestrzeni obserwować można w teatrze litewskim, w realizacjach jego sztandarowych twórców: Jonasa Vaitkusa, Oskarasa Koršunovasa, Rimasa Tuminasa i Eimuntasa Nekrošiusa.

I tu poczynić należy kolejne zastrzeżenia.

1. Odczytanie litewskich realizacji poza kontekstem litewskości jest, oczywiście, w pełni uprawnione. Jednakże przynajmniej równie uprawnione jest czytanie ich także poprzez „litewskość”³, co nie musi i nie może oznaczać przyjęcia założenia o „egzotyczności” czy hermetyczności przedstawień. Mimo faktycznie trudnego języka, cechującego się specyficzną melodyjnością, obcość i często abstrakcyjną muzyczność wypowiedzianego słowa „oswaja” wizualność przedstawień⁴, oparta na grze lub raczej współlistnieniu różnych porządków tradycji kulturowej.

2. Do szczególnego traktowania perspektywy interpretacyjnej uwzględniającej lokalną semiozę uprawnia (jeżeli nie wskazuje na nią obligatoryjnie) fakt szczególnego funkcjonowania tradycji, folkloru, etnografii w kulturze i oświacie litewskiej. Nie jest to zjawisko nowe, ale mające swoje źródła w romantyzmie, a więc blisko dwustuletnią historię, głęboko zakorzenione⁵, występujące także we współczesnej sztuce⁶ i literaturze litewskiej⁷. Odczytując więc przestrzeń (albo szerzej: wizualność) sceniczną w aspekcie jej

³ Stanowisko zaprezentowane przez Marylę Zielińską w artykule *Zona „Shakespeare”* („Dialog” 2001, nr 3, s. 76) jest co najmniej dyskusyjne. Autorka pisze: „[...] chętnie mówimy, no tak, Litwa, kraj północy; przywołujemy słowa Eimuntasa Nekrošiusa o Litwinach jako narodzie w »trzecim pokoleniu od pług, od konia«, który »dopiero co zszedł z kartofliska«, co uniemożliwia robienie Shakespeare’a według »wyrafinowanych angielskich wariantów«. No i tak uzbrojeni w stereotyp litewskości gotowi byłibyśmy ze zrozumieniem oglądać kolejne jego dzieło”.

⁴ Warto pamiętać, że wymienieni reżyserzy najczęściej dokonują też bardzo istotnych ingerencji w teksty dramatów klasycznych, stąd odbiór warstwy językowej przedstawienia sprawia trudności także widzom znającym język litewski.

⁵ Etnograficzne obozy naukowo-badawcze są w programie studiów lituanistyki (także polonistyki), historii etc. Również w programach szkolnych uwzględnione są szeroko treści związane z kulturą i tradycją narodową, folklorem, mitologią etc.

⁶ Zob. L. Laučkaite: *Współczesna sztuka litewska wobec tradycji*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1993, nr 3–4, s. 170–174; N. Vėliūš: *Sztuka profesjonalna a mitologia*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1993, nr 3–4, s. 134–136.

⁷ Zob. np. Z. Mroziłow a: *Pogańscy bogowie i bohaterowie we współczesnej literaturze litewskiej*. *Słowniczek mitologiczny*. „Literatura na Świecie” 2005, nr 1–2, s. 175–189.

genezy, odnosimy ją nie tylko do powiązań kulturowych twórcy, ale i wielce prawdopodobnych uwarunkowań recepcji.

3. Najwybitniejsi twórcy litewskiego teatru wskazują na swoje archetypiczne związki z kulturą etniczną, sięgają przy tym do korzeni kultury litewskiej, jej związków z Bałtami i Indami⁸, a więc przekraczają granice stereotypowej litewskości „nadniemeńskich pól i lasów”.

Lektura recenzji i sprawozdań teatralnych wskazuje nie tyle na wielość odczytań omawianych przez recenzentów przedstawień, ile na swego rodzaju chaos interpretacyjny⁹. Wydaje się, że odwołanie do genezy, w tym przypadku polegające na szukaniu pewnych tropów interpretacyjnych w kulturze litewskiej, pozwoli uporządkować tok refleksji, nie ograniczając przy tym metaforyczności, symboliczności i wielości odczytań. Najbardziej charakterystyczna dla omawianego problemu jest recepcja *Otella* Szekspira w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa¹⁰, przedstawienia atakującego widza wielością sytuacji, obrazów — wielowarstwowego i niejednoznacznego, co bardzo wyraźnie znalazło swoje odzwierciedlenie w recenzjach Moniki Żółkoś¹¹ i Aleksandry Rembowskiej¹². Nie negując toku rozważań i wniosków obu recenzentek, postaram się wskazać konsekwencje interpretacyjne wynikające z odwołań w konstrukcji przestrzeni i kształtujących ją elementów do mitologii i etnicznej kultury litewskiej¹³.

Otello w interpretacji Nekrošiusa „jest historią wielkiej namiętności” — pisze Rembowska.

Nie zazdrości jednak, lecz miłości, w którą nie tylko wpisana jest historia dwojga głównych bohaterów, lecz przeglądają się w niej dwa osobne światy: męski i kobiecy — świat *Otella*, Jaga, Kasja, Rodryga, Brabancja oraz świat *Desdemony*, Emilii i Bianki. Okręt (najważniejsze i właściwie jedyne miejsce akcji w sensie dosłownym i przenośnym; bo inne miejsca, jak np. cypryjski port, znaczą tylko dwie górki piasku) otoczony ze wszystkich stron wodą, jest laboratorium ludzkich dusz. Jak pod szkłem powiek-

⁸ Szczególnie interesujący jest tu zbiór rozmów przeprowadzonych przez Alwidę Antoninę Bajor z Jonasem Vaitkusem: A.A. Bajor: *Virmas. Rozmowy z Jonasem Vaitkusem*. Kraków — Wilno 1991.

⁹ Wyjątkiem są tu teksty Łukasza Drewniaka, który zazwyczaj zmierza do kompleksowego ukazania dorobku twórcy i konsekwentnie każde przedstawienie sytuuje w kontekście innych realizacji.

¹⁰ W. Szekspir: *Otello*. Meno Forta. Reż. E. Nekrošius, scen. N. Gultajeva, muz. F. Latenas, światło A. Jankauskas. Wilno, Eimuntas Nekrošius teatro studija „Menofortas”, premiera 25.11.1999.

¹¹ M. Żółkoś: *Szekspir ze wschodu*. „Teatr” 2001, nr 9, s. 9 — 11.

¹² A. Rembowska: *Inne światy*. „Teatr” 2001, nr 7 — 8, s. 31 — 33.

¹³ Zagadnienie to w odniesieniu do teatru Nekrošiusa zostało podjęte w artykule L. Apinyte Popenhagen: *Odniesienia kulturowe teatru Nekrošiusa*. „Krasnogruda” 2001, nr 14, s. 261 — 270. Autorka przywołuje realizacje reżysera z lat 80. XX wieku.

szającym widać tu dwa różne spojrzenia na rzeczywistość, dwa sposoby odczuwania, interpretowania zjawisk i zachowań. Odległość między nimi, rozminięcie się intencji, pomieszanie pojęć są przyczyną tragedii.

Autorka podkreśla zafascynowanie Desdemony Otellem, starszym od niej, dzielnym wodzem, człowiekiem silnym. Świadectwem tej siły jest np. scena, w której Otello ciągnie za sobą „weneckie czółna”. Aktem oddania się Desdemony, „zalotności” – scena, w której „pojawia się przed Otellem, dzwignając na plecach białe drzwi od panińskiego pokoju”¹⁴. Otello poddaje Desdemonę próbom –

pomiaram, ustawia ją pod wodowskazem, sprawdza jej posłuszeństwo i wytrzymałość, podając kolejne kieliszki z wodą. [...] Rzeczywistość – pokazuje Nekrošius – jest (musi być) dla mężczyzn wymierna, przeliczalna, nieustannie pod kontrolą. I chociaż woda – ów trudny do okiełznanania żywioł – w miarę upływu czasu zaczyna wyciekać szparami ciężkich drewnianych, wzmocnionych okuciami drzwi, stojących po obu stronach sceny, to generał, porucznik, chorąży udają, że tego nie widzą. Wyobrażenia i uczucia kobiet też uciekają im spod kontroli¹⁵.

To, co nieuniknione – musi się stać. Mimo tragedii – statek płynie dalej. Dwie nieme postacie z kanistrami wody dbają o stabilność statku.

Są mocną podstawą rozchwianej rzeczywistości, trwając ponad podziałami, mogą być punktem odniesienia dla tych, co zgubili kierunek pośród nędznych, egoistycznych pobudek. To właśnie dzięki nim – niewinnym i nieświadomym – statek nie przechylił się do końca, a inne, podobne do niego również nie zatonał bez wieści¹⁶.

Zdaniem Moniki Żółkoś, *Otello* „jest przedstawieniem o czasie, którego nie da się zakłąć, nie można oszukać. O czasie końca, tuż przed ostateczną katastrofą”. Akcję – zdaniem autorki – reżyser umieścił na wyspie. Bohaterowie tragedii Szekspira to ostatni ludzie,

[...] to rozbitkowie; żyją na wyspie, która się kurczy. Słyszą szum fal i odgłosy morskich ptaków. [...] Ludzie nieustannie sprawdzają poziom wody, w nocy trzymają straż. [...] otaczając bohaterów wodę, podobnie jak żywioły w *Hamlecie* i *Makbecie*, litewski reżyser obdarza złowrogim znaczeniem. Jej pierwotna siła przeciwstawiona jest kruchości ludzkich istnień, a zło, które symbolizuje, kpi z miłości, współczucia i oddania. [...]

¹⁴ A. Rembowska: *Inne światy...*, s. 31.

¹⁵ Ibidem, s. 32.

¹⁶ Ibidem, s. 33.

Zmniejszająca się przestrzeń jest transfiguracją natury kończącego się czasu, a czas staje się miarą przestrzeni¹⁷.

Woda jest więc traktowana w tej interpretacji jako metafora, symbol ogarniającego zła, negatywnych emocji. „Otello silnie przyciska Jagona do sączącej się wody – przez twarz młodzieńca przechodzi bolesny skurcz, z ust wydobywa się niemy krzyk. Dotknięcie żywiołu, którego nie można oswoić, jest torturą”. Jest też „przypieczętowaniem śmierci” – w scenie, kiedy dwaj wprowadzeni przez reżysera „upośledzeni bracia” ochlapują wodą zranioną Emilię. Otello

chce być przeciwnikiem żywiołu. [...] z determinacją ciągnie za sobą kilkanaście drewnianych naczyń i mimo opryskującej go zewsząd wody nie puszcza żadnego. Może to wyobrażenie jego żołnierskiej przeszłości, gdy prowadził do boju zastępy żołnierzy? Albo teraźniejszości, w której próbuje ochronić młodych przed wdzierającym się żywiołem – a oni z wdzięczności stają się jego dziećmi? Po zabiciu Desdemony, gdy woda objęła w posiadanie każdy skrawek wyspy, bohaterowie chronią się na łóżku niczym w ratunkowej łodzi. Obejmujący dowództwo Otello siada na ustawionym u wezglowia krzesło, ale oni podnoszą łóżko i przechodzą kawałek dalej. Stary człowiek znów przesuwają krzesło – a oni raz jeszcze zostawiają go samego. Odmawiają mu praw dowódcy¹⁸.

Najobszerniejszą interpretację *Otella* przedstawiła wspomniana wcześniej Maryla Zielińska, która przedstawienie odczytała jako opowieść „O mężczyźnie-samotniku w średnim wieku, mocno doświadczonym przez życie, który zmaga się nie tyle z ludźmi, ile z żywiołami, stanowiącymi namacalny wyraz jakiegoś Absolutu”. Tymi żywiołami są: woda i ogień¹⁹:

[...] zostajemy przeprowadzeni w inną sferę – w wilgotną zonę uśpionych żywiołów, zonę inicjacji w prawdę o człowieku, w jego marność, słabość, samotność. Tę egzystencjalną wilgoć i zimno nie do utulenia czuć niemal fizycznie, bo przecież na scenie leje się woda; jest też na różny sposób wyobrażana, chciałoby się razem z aktorami oklepywać wychłodzone ciała gołymi dłońmi, bez nadziei jednak, że te gesty ogrzeją duszę. Tego ciepła nie daje nawet wskrzeszany często na scenie ogień¹⁹.

Akcja – co wyraźnie podkreśla autorka – rozgrywa się w Wenecji i na statku. Wśród istotnych rekwizytów wymienia drewniane, podłużne niecki – gondole, okręty, trumny. Otello jest głównym rozgrywającym, pozostali

¹⁷ M. Żółkoś: *Szekspir ze wschodu...*, s. 10–11.

¹⁸ Ibidem, s. 11–12.

¹⁹ M. Zielińska: *Zona „Shakespeare”...*, s. 75. Rembowska i Żółkoś nie wspominają w swoich recenzjach o ogniu, koncentrują się na motywie wody i wyspy lub okrętu.

stanowią rodzaj zbiorowości mało zindywidualizowanych bohaterów. To wszystko pionki, którymi Otello rozgrywa swą partię. [...] Rozgrywa intrygi, bo chce dochować wierności swemu przekonaniu, że świat jest zły i jednocześnie chronić przed nim Desdemonę²⁰,

bo wierzy w miłość kobiety. Zabiera Desdemonę, „odrywając od drzwi rodzinnego domu”. Płynie na Cypr, a za nim Rodrygo, Jagon i Desdemona. Otello jest utożsamiany przez Zielińską z Noem (arka płynąca na Cypr) i pasterzem²¹. Do końca panuje nad ludźmi, walczy tylko z żywiołami. „Zdrada” Desdemony „przywróciła mu rozumienie zła jako siły porządkującej świat ludzki”²². Po zabiciu Desdemony Otello obstawia jej ciało kwiatami. Popija z kubka wodę, którą też podlewa kwiaty. Następnie zwłoki przenosi na łóżko. Gromadzą się tam wszyscy pozostali – jak na tratwie. Otello jednak jest wykluczony z ich wspólnoty. Popęnia samobójstwo. Kładzie się do niecki (wcześniej w nieckach z zapalonym ogniem były spuszczone na wodę pozostałe ciała) i Kasjo spuszcza go do wody.

Cztery elementy określające przestrzeń sceniczną otwierają to przedstawienie na interpretację etnocentryczną: woda, ogień, wyspa i statek.

W mitologii litewskiej świat podziemi – jak i w wielu innych kulturach – łączony był z wodą. Woda była więc pierwotnym elementem świata. W litewskich opowieściach etiologicznych pogańsko-chrześcijańskich ziemie stwarzają Bóg i diabeł. Bóg stwarza ziemię z kilku ziaren piasku, który diabeł przynosi z dna morza. Popularna baśń litewska *Jak powstała ziemia* zawiera następującą wersję:

Pewnego razu Bóg i diabeł wędrowali przez świat. Cała ziemia była zalana przez wody. Bóg zmęczył się ciągłą podróżą i kazał diabłu dopłynąć do dna i przynieść garść mułu. Trzy razy diabeł się zanurzał, ale dna nie dosięgnął. Wtedy Bóg wydłubał spod swoich paznokci trochę ziemi, z której powstała wyspa. Bóg położył się i zasnął. Diabeł postanowił go utopić. Chwycił Boga za nogę i zaczął go ciągnąć do wody. Ale wyspa się powiększała, woda cofała się coraz dalej i diabeł nie mógł Boga utopić. Tak z wyspy powstała cała nasza ziemia. W końcu Bóg obudził się i zesłał diabła do piekła²³.

²⁰ M. Zielińska: *Zona „Shakespeare” ...*, s. 39.

²¹ „Formowanie floty wygląda następująco: Otello zarzuca na plecy liny przyczepione do niecek, które leżą na scenie, i ciągnie je pewnie, choć nie bez wysiłku; jak pasterz (Noe) ze swą trzodą, z głośników rozchodzi się beczenie owiec, porykiwanie bydła”. Ibidem, s. 79.

²² Ibidem, s. 80.

²³ *Jak powstała ziemia*. Przeł. K. Jabłońska. W: *Baśnie litewskie*. Wybór I. Vedrickaitė. Ilustracje A. Surgailienė. Warszawa 2003. Książka zawiera wybór litewskich bajek ludowych opracowany na podstawie materiałów Litewskiego Instytutu Literatury i Folkloru.

Piekło to podziemia, sfera diabła i wody. Sferę podziemi, przeszłości łączono ze śmiercią, nieba – przyszłości – z życiem. Na ziemi życie i śmierć współistniały.

Trzy sfery świata: podziemi, ziemi i nieba wyobrażano najczęściej przez obraz „drzewa świata” (częsty motyw zdobniczy), ale też i za pomocą góry, domu, mostu, człowieka, statku. „Sfera świata kojarzona z pniem i konarami drzewa – sfera podziemi – uważana była za starszą, pierwotną, a sfera kojarzona z wierzchołkiem drzewa – sferą nieba – za młodszą”²⁴. W pogańskich świątyniach litewskich w centrum stał słup symbolizujący „drzewo świata”.

W tym kontekście *Otello* Nekrošiusa jest przedstawieniem czy – jak chce Rembowska – „laboratorium” śmierci, unicestwienia, zachwiania porządku kosmicznego. Czy to będzie zalewana przez wodę wyspa, czy tonący statek – oznacza destrukcję, pogrążanie się w wodzie. Sytuacja stworzenia świata z opowieści bajecznej ulega w przedstawieniu Nekrošiusa odwróceniu. Kurczy się świat, dzieło aktu stworzenia.

Tyka – miernik poziomu wody – na którą trwożliwie spoglądają bohaterowie tragedii, jest wyraźnym znakiem zbliżającej się katastrofy, wobec której wszyscy są bezradni. Znika ona ze sceny w momencie, kiedy Otello decyduje się poddać nienawiści do Desdemony. Potem pojawia się w II akcie, aby zniknąć wraz z Desdemoną. O znaczeniu tej miarki – masztu jako figury porządku świata świadczy fakt, że po jego wyniesieniu zostanie podjęta próba budowy masztu z kanistrów wypełnionych wodą, próba oczywiście nieudana. W miejsce masztu stanie łóżko – tratwa „rozbitków”. Nie ma już trójdzielnego świata. Wyeliminowana została „korona” drzewa świata: życie i przyszłość. Wszystko zmierza ku stawaniu się przeszłością. Otello wysyła zmarłych w wyżłobionych nieckach, sam również do takiej wsiada. W świecie Litwinów wszystkie rzeki spływały ku podziemiom, ich nurt był bowiem ukierunkowany na zachód²⁵.

O nieodwracalności losu Desdemony świadczy scena w akcie II, kiedy Emilia z kopczyka piasku wygrzebuje wśród innych przedmiotów chustkę Desdemony (w wierzeniach litewskich jest m.in. przekonanie, że dusze zmarłych mieszkają na piaskowej górze).

Obmywanie, oklepywanie ciała rękami zmoczonymi w wodzie to symboliczny akt zawarcia zbiorowego przymierza z krainą śmierci (lub z byciem w przeszłości), osławiania się z nią. Oderwanie przez Otella Desdemony od

²⁴ N. Vėlius: *Religia i mitologia dawnych Litwinów*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1993, nr 3–4, s. 129. Por. I. Čepienė: *Historia litewskiej kultury etnicznej*. Przeł. M. Jackiewicz. Kaunas 2000, s. 36–38, 129.

²⁵ Rzeki były też traktowane jako łącznik między niebem i podziemi. Wierzano, że spływały z nieba do podziemi. Zob. N. Vėlius: *Religia i mitologia...*

drzwi, do których była „przyrośnięta” (odczytywane jako zabranie jej z domu rodziców), w kontekście kulturowym wiąże się ze zmuszeniem jej do przekroczenia granicy. W efekcie tego Desdemona znajdzie się po stronie śmierci²⁶.

Nietrudno zauważyć, że wskazane podstawowe elementy określające przestrzeń sceniczną wyznaczają zasadnicze kierunki interpretacji przedstawienia. Odczytanie ich w kontekście etnicznej kultury litewskiej nie wprowadza rewolucyjnych zmian w egzegezie inscenizacji. Nadaje jednak światu przedstawionemu wyrazisty ład, pozwala na ujawnienie jego przejrzystej, konsekwentnej konstrukcji. Można zaryzykować stwierdzenie, iż siłą litewskiego teatru ostatniego dwudziestolecia jest jego swoista hermetyczność. Osadzony jest niewątpliwie w kulturze litewskiej. Nie tej zewnętrznej, powielającej wzory zaczerpnięte z folkloru, eksponującej egzotyczność, jedynność i oryginalność, ale schodzącej niejako „w głąb”, do korzeni – kultury Bałtów i indoeuropejskiej. Jak to ujął przewrotnie, ale i zadziwiająco trafnie Rimas Tuminas:

Nie ma jednego teatru litewskiego. Nie ma nawet litewskiej tożsamości. Ale jest coś takiego jak życzenie naiwności związane z pogaństwem. Nie-daleko jesteśmy od świata pogańskiego i to nas łączy. Dajcie mi kawałek drzewa, kamień, ogień. I zagramy. Będę tarł kamień o drzewo, aż pójdzie dym. A ten dym to teatr. Idzie od kamienia do nieba. Dla widzów na świecie to nie egzotyka²⁷.

W tych właśnie poszukiwaniach, na poziomie elementarnych kultów i wyobrażeń o świecie, współistnieją dwie płaszczyzny: kultury lokalnej

²⁶ Drzwi symbolizują granicę między życiem i śmiercią, stąd umarłych układano na drzwiach. Taka scena przedstawiona jest na freskach (powstałych w latach 1976–1984) zdobiących wnętrza Wydziału Lituanistyki na Uniwersytecie Wileńskim. Ich autorem jest Petras Repy, litewski grafik wykorzystujący motywy zaczerpnięte z kultury Bałtów i Litwinów. Zob. L. Laučkaite: *Współczesna sztuka litewska wobec tradycji...*, s. 172.

²⁷ J. Derkaczew: *Rimas Tuminas: Bo teatr kocha się ze strachu*. „Gazeta Wyborcza”, 17.02.2006. Znamienna jest też inna wypowiedź Tuminasa: „Przywykliśmy [Litwini – M.K.] do ukrywania i spiskowania [...] Żyjemy jak małe plemiona. Także w teatrze zamykamy się, izolujemy, koncentrujemy na jednej rzeczy, wokół której powstaje spektakl. W tym sensie jesteśmy prymitywni. Ale równocześnie napływają różne informacje z zewnątrz. Są nam potrzebne, ale w żaden sposób ich nie przetwarzamy. Owszem, podejmuje się dziś próby robienia teatru erudycyjnego, wykorzystującego rozmaite zdobycze kultury, potwierdzającego naszą wiedzę i wszechstronną orientację, ale w takim nastawieniu tkwi zagrożenie dla spektaklu. Próby te kończą się porażką. Powstają spektakle, które komentują rzeczywistość, ale nie są ani ciekawe, ani potrzebne. Dzień dzisiejszy nie jest dla mnie interesujący [...] cały czas myślę o tych, których już nie ma, o tych, którzy odeszli. Oni istnieją w pamięci, w obrazie, w dźwięku”. *Teatr jest pięknym sadem*. Z Rimasem Tuminasem rozmawiają M. Głowacka, K. Osińska, A. Rembowska. „Teatr” 1998, nr 4, s. 13.

i kultury uniwersalnej. Należy podkreślić, że owo współistnienie uwarunkowane jest zarówno dominującymi tendencjami w życiu kulturalnym na Litwie oraz wspieraną przez państwo i środowiska naukowe polityką kulturalną, w której szczególne miejsce zajmują projekty kulturotwórcze i badawcze mieszczące się w obrębie etnografii, etnologii i antropologii, jak i przekonaniem twórców o tym, że na pewnym poziomie kulturowych poszukiwań możliwe jest dotarcie do uniwersum, które leży u genezy kultur lokalnych.

Inaczej problem relacji przestrzeni lokalnej i uniwersalnej – w odniesieniu do konstrukcji przestrzeni scenicznej i jej recepcji – przedstawia się w teatrze polskim, który – zgodnie z panującymi tendencjami – coraz częściej sięga po dramaty klasyczne, w tym i Szekspira²⁸. Prowadzi dialog z tradycją, współczesnością i publicznością. Przestrzeń inspirująca i organizująca ów dyskurs generuje płaszczyznę kultury globalnej, wskazuje na procesy homogenizacji. Kształtowana jest jako ponadlokalna i ponadkulturowa, wielowymiarowa, często złożona z przenikających się subprzestrzeni, wielofunkcyjna, często nieidentyfikowalna. W tej hiperprzestrzeni kreowana jest hiperrzeczywistość, traktowana jako jeszcze jedno zjawisko kompresji, a więc wpisująca się w świat multimedialny zacierający to, co indywidualne, przekraczający dotychczas, wydawało się, nieprzekraczalne granice czasu i przestrzeni. A jednocześnie zadziwiająco łatwo dająca się opisać i określić przez analogie do innych tekstów kultury, w której znakomicie mieszczą się już nawet nie aluzje, ale transparentnie wywoływane problemy współczesnego świata znane z pierwszych stron tabloidów i reklamowych „zwiastunów” programów telewizyjnych. Nie trzeba nikogo specjalnie przekonywać, że w procesie recepcji ów „odnaleziony” przez widza „klucze” do przestrzeni, estetyki, stylistyki przedstawienia teatralnego łatwo może – ale nie musi – stać się wytrychem, szablonem, w który próbuje się wpasować wszystkie elementy przedstawienia.

W przestrzeni wykreowanej według popularnych wzorców multimedialnych rozgrywa się *Otello* wystawiony w Teatrze Wielkim w Poznaniu²⁹.

²⁸ Sezony 2004/2005/2006 były sezonami *Makbeta* i *Hamleta*. Odbyły się premiery: *H. Teatr Wybrzeże*, Gdańsk, reż. J. Kłata; premiera 2.07.2004; *Hamlet*. Teatr im. J. Osterwy, Lublin, reż. K. Babicki; premiera 20.11.2004; Teatr Zagłębia, Sosnowiec, reż. B. Wyżomirski, premiera 2.04.2005, Studio Teatralne, Warszawa, reż. P. Borowski, premiera 22.09.2005; *Makbet*. Teatr im. J. Kochanowskiego, Opole, reż. M. Kleczewska, premiera 4.12.2004; Stary Teatr w Krakowie, reż. A. Wajda, premiera 26.11.2004, Teatr Polski, Warszawa, reż. P. Kruszczyński; premiera 14.01.2005; 2007: *Macbeth*. Teatr Rozmaitości, Warszawa, reż. G. Jarzyna; premiera 19.05.2005; *Kim jest ten człowiek we krwi*. Teatr „Biuro Podróży”, Poznań, reż. P. Szkotak; premiera 20.05.2005.

²⁹ *Otello* według W. Shakespeare’a, muz. G. Verdi, libretto A. Boito, reż. M. Znaniecki, scen. i kostiumy J.-A. Hierro, dyrygent G. Nowak, premiera 25.09.2004.

W odrealnioną, choć w pierwszym akcie nawiązującą do cypryjskiego krajobrazu, scenografię, skomponowaną w różnych odcieniach czerni, granatu, błękitu i bieli, nawiązującą do pozaziemskiej, „planetarnej” scenerii filmów *science fiction* i *Matrixa* wprowadzone zostały wyraziście zarysowane postaci odgrywające zuniwersalizowaną, ale bardzo ludzką – z pogłębieniem psychologicznym, na ile pozwala specyfika opery jako gatunku – grę namiętności. Zmonumentalizowana, mroczna, szaro-turkusowo-czarna przestrzeń, nieziemska, stechnicyzowana (metal, srebro, wyprawiona skóra, folia) pozwalała wyeksponować emocje, człowieczeństwo bohaterów. Najbardziej znaczącym, symbolicznym elementem był pochyły podest – lustro, w którym (po podniesieniu do pionu) mógł przejrzeć się Jago w chwili największej pychy i egoizmu. W lustrze też odbijała się publiczność. Odbity, płaski obraz, scenografia wyraźnie nawiązująca do estetyki i tekstów kultury popularnej, beznamiętny chór-komentator kontrastowały z nasyconą emocjami muzyką oraz konstrukcją postaci. Homogeniczność, kompresyjność przestrzeni została w znacznym stopniu przełamana, co należy – jak się wydaje – przypisać nie tylko koncepcji postaci, ale i świadomości specyfiki gatunku operowego, który jest sytuowany wśród tekstów kultury na antypodach zjawisk należących do popkultury lub kultury popularnej³⁰. *Otello* Michała Znanieckiego może zaskakiwać tych, którzy powtarzają slogany o skostnieniu gatunku operowego jako cesze „naturalnej”, niemal „przyrodzonej”, zakodowanej w jego specyfice. Przedstawienie to bowiem wpisuje się w tradycję interpretacji *Otella*, który – jak pisze Eleonora Udalska –

ostatecznie w teatrze XX wieku przestał straszyć widzów swą demoniczną naturą zwierzęcia. Skłaniał do pracy wyobraźni zarówno aktorów, jak i widzów w pojmowaniu złożoności losu człowieka, osaczonego przez otoczenie, kulturę, wiarę³¹.

Wrażenie chaosu, uwikłania w sprzeczności jest jednym z dominujących w próbie odczytania sensów stechnicyzowanej³² przestrzeni, w jakiej wystawiono operę Verdiego w reżyserii Mariusza Trelińskiego³³. Inscenizacja ta oparta była na kontraście bieli i czerni, który nie odpowiadał konsekwentnie symbolice dobra i zła. Z mrocznej, monumentalnej przestrzeni nieograniczonej, ginącej w nieprzeniknionych ciemnościach, mniej lub bardziej ostro

³⁰ Inną kwestią jest powszechność opinii o skostniałości, nadmiernej teatralności opery.

³¹ E. Udalska: *Otello w trzech wcieleniach aktorskich*. W: *Od Shakespeare'a do Szekspira*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 1993, s. 221.

³² Scenografia skonstruowana z tworzyw sztucznych (folia, polerowane, odbijające lustrzanie tworzywa). Taniec Desdemony i Kasja oświetlony migającym, „klatkowym” światłem.

³³ Teatr Wielki w Warszawie, scen. B.F. Kudlička, chor. E. Wesołowski, dyrygent J. Kasprzyk; premiera 8.06.2001.

odcinały się sylwetki bohaterów. Otello o twarzy niemal szarej, popielatej, czasem aż bladoniebieskiej, naznaczonej – jak piętnem – czarnymi plamami wyróżnia się swoją „nieludzkością”, wyraźnie plastyczną konstrukcją. Współistnienie i przeplatanie się „masek” (efekt uzyskany przez makijaż) oraz twarzy, kostiumów zaprojektowanych także na zasadzie odniesień do różnych porządków rzeczywistości pozateatralnej (codziennych, odświętnych, jak np. strój weselny Desdemony czy *quasi*-obrzędowych) oraz przestrzeni przywodzą na myśl poetykę tak popularnych obecnie filmowych realizacji mitów, w których postaci bogów i herosów pochodzą z fantastycznej cyberprzestrzeni. Gatunek operowy został wpisany w matrycę hiperprzestrzeni, nawiązującej swoją poetyką do postmodernistycznej baśniowości.

„Tym razem nie jest to opowieść o polityce, bo ta dawno się skompromitowała, ale o namiętnościach, miłości, zdradzie” – zapowiadał Jacek Głomb³⁴ swoją inscenizację *Otella* w legnickim Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej³⁵.

Legnicka „opowieść” rozgrywa się na żaglowcu „Speranza” (Nadzieja), który płynie na Wyspy Szczęśliwe, w poszukiwaniu lepszego świata. „Zjawiskowość” okrętu – osiągnięta dzięki jego plastycznej konstrukcji i grze świateł – niemal narzuca skojarzenia z „latającym Holendrem”, ale także z zakorzenionym w kulturze motywem okrętu i żeglugi jako figury ludzkiego losu, walki z żywiołem, determinacji. Szybko (może nawet zbyt szybko) owe przestrzenie mitu, symboliki sprowadza do wymiarów rzeczywistości wyrażone, pozbawione metaforyczności, sfunkcjonalizowane elementy scenografii. Drewniany „pokład”, podesty, mostki, elementy burty, liny, drabinki sznurowe, żagle służą niemal werystycznemu ukazaniu żeglugi. W dynamicznej, czasem chaotycznej walce ze statkiem, burzą – choć jako obraz miejscami pięknej – trudno doszukać się metafory. Wszystko jest zbyt dosłowne, a w miarę rozwoju akcji – nawet stereotypowe. Przestrzeń okrętu i realia żeglugi częściej wiodą recenzentów ku tekstom kultury popularnej, niż do odkrywania istoty dialogu z dramatem Szekspira. Równie szybko ograniczony zostaje także metaforyczny sens nazwy okrętu. Jej konfronta-

³⁴ Cyt. za: T. Wysocki, M. Podsiadły: *Czas na Szekspira*. „Gazeta Wyborcza” [Wrocław], 3.08.2006.

³⁵ Adaptacja: Krzysztof Kopka, scen. Małgorzata Bulanda, ruch sceniczny: Leszek Bzdyl, muz. „Kormorany”. Obsada: Przemysław Bluszcz (Otello, kapitan statku „Speranza”), Rafał Cieluch (Jagon, jego oficer), Paweł Palcat (Kasjo, pasażer, później porucznik na statku), Ewa Galasińska (Desdemona, córka bankiera, sponsora wyprawy), Bogdan Grzeszczak (Lodowico, kapelan, przedstawiciel armatora, stryj Desdemony), Zuza Motorniuk (Gracjano, sternik), Katarzyna Dworak (Bianka, służąca Desdemony), Małgorzata Urbańska (Emilia, marynarz, później służąca Desdemony), Magda Skiba (Viola, prostytutka), Tadeusz Ratuszniak (Rodrygo, marynarz), Paweł Wolak (Montano, marynarz), Justyna Pawlicka (Mniszka), Anita Poddębniak (Przekłeta), Lech Wołczyk (Marynarz); premiera 16.09.2006.

cja ze zdarzeniami, rozgrywanymi się na pokładzie, nie pozostawia złudzeń. Rejs nie jest realizacją szlachetnej utopii, ale raczej mrzonki, przedsięwzięciem niemal awanturniczym. Prostacy marynarze, markietanki, wulgarność, niemal nieustanny wrzask, błyskające noże, wyrzucanie za burtę – to rzeczywistość „Speranzy”, która co prawda nie dryfuje, ale płynie do bardzo mgliście określonego celu. Wydaje się, że jedyne mapy to te na żaglach. Można je odczytać dopiero wówczas, kiedy wydmie je wiatr. W tej sytuacji możliwe jest określenie położenia statku, ale nie nadanie mu kierunku.

Silny, wybuchowy, nieokrzesany, równie brutalny jak jego podwładni, bezczelny kapitan – Otello całkowicie mieści się w tym świecie ograniczonym przez żywioły i zdeterminowanym przez gwałtowne, nieokiełznane, bezrefleksyjne namiętności. Obecność Desdemony – pięknej, eleganckiej pasażerki, córki sponsora wyprawy – nie ma istotnego wpływu na życie na żaglowcu. Jej związek z Otellem wydaje się naturalną kolejną rzeczą, podobnie jak i jego finał. Śmierć Desdemony jest niemal równie nagła jak wcześniejsze wypadanie za burtę uczestników bójek. Śmierć nie jest na tym statku czymś wyjątkowym. Wpisuje się w rzeczywistość równie łatwo jak w filmach akcji. Także śmierć samobójcza Otella – może bardziej w swych skutkach dotkliwa, gdyż żaglowiec pozostaje bez kapitana – jest pozbawiona tragicznego majestatu. Jest raczej skutkiem nagłej frustracji i gwałtowności charakteru niż faktycznego rozrachunku ze swoim życiem i determinacji odejścia. Można odnieść wrażenie, że w tej inscenizacji bohaterowie zawierają małżeństwo i giną nie dlatego, że znaleźli się w wyizolowanej przestrzeni, że są tym samym na siebie skazani, że nie wiadomo, jak długo potrwa rejs. Nawet nie dlatego, że on jest Otellem, a ona – Desdemoną (są jedną z najsłynniejszych par w kulturze), ale dlatego, że zostały stworzone realia odpowiadające melodramatycznym „morskim opowieściom” o pięknej pasażerce i porywczym, zazdrośnym kapitanie³⁶, jak to określił Jacek Sieradzki: „[...] nieco szantowa – choć szlachetna – opowieść o takim, co kochał i zabił z zazdrości [...]”³⁷.

Przestrzeń stworzona przez Małgorzatę Bulandę dla legnickiego *Otella* ewoluuje w sposób, który można określić jako przewrotny: od przestrzeni metaforycznej, symbolicznej, przez klaustrofobiczną przestrzeń niemal laboratoryjnego wyizolowania do zawłaszczanej przez stereotyp. Sceno-

³⁶ Recenzenci przywoływali m.in. *Markizę Angelikę* (J. Derkaczew: *Szekspir czyli rozrywka jarmarczna*. „Gazeta Wyborcza”, 14.08.2006); *Piratów z Karaibów* (P. Sztarbow-ski: *Festiwal Szekspirowski. Dzień dziewiąty*. Dostępne w Internecie: www.e-teatr.pl/pl/artykuly/28484.html [data dostępu: 18.07.2008]); stylistykę „japońskie anime mechaniczne” i pokazów Fashion TV (L. Pułka: *Otello osiadł na mieliźnie*. „Dziennik”, 22.09.2006 [Dodatek „Kultura”]).

³⁷ J. Sieradzki: *Statek zazdrości*. „Przekrój” 2006, nr 40.

grafia, wpisująca dzieło Szekspira w różne porządki interpretacyjne, posłużyła głównie jako miejsce niemal prześmiewczej próby zderzenia szlacheckich, wielkich uczuć (zdrady, namiętności, miłości) – monumentalizowanych w dramacie Szekspira – z rzeczywistością brutalną przez swoją banalność. Akcja sceniczna, konstrukcja postaci nawiązujące do funkcjonujących w kulturze modeli filmów awanturniczo-przygodowych wyznaczają konteksty interpretacyjne, które – niestety – nie muszą w procesie recepcji prowadzić do inspirującej konfrontacji głębi tragedii Szekspirowskiej z wirtualną rzeczywistością spod znaku dynamiki „kultury komiksu”, gdzie są tylko prezentowane czyny, sytuacje, skutki, a ograniczone do minimum to, co jest między nimi, a więc trwanie w czasie, zatrzymanie nie w kadrze, ale w czasie, dojrzwanie do decyzji, poddanie się temu, co nieokreślone, nie nazwane, nieuchwytnie, czego nie sposób wyrazić inaczej niż przez symbol, metaforę, milczenie.

Etnocentryzm związany jest, najogólniej ujmując, z opozycją „swój” – „obcy”. Jej przekształcanie, poddawanie wartościowaniu może prowadzić do konstrukcji trzech modelowych ujęć relacji: eliminowania „obcego” (jako „wroga”); włączenia go do wspólnoty konstruowanej na podstawach ponadnarodowych (etnicznych), np. wyznania, przynależności do określonego kręgu kultury, czy gatunku ludzkiego; rezygnacji ze „swojego” i przejścia (kulturowego) do sfery „obcego”.

Nietrudno zauważyć, że w przywołanych inscenizacjach kwestie etniczne, rasowe są wyraźnie pomijane lub nie odgrywają istotnej roli w kształtowaniu i przebiegu konfliktu. W odróżnieniu od *Otella* Luka Percevala³⁸ inscenizatorzy litewscy i polscy skrzętnie unikają nie tylko bezpośrednich odniesień do sytuacji społeczno-politycznych, ale i nawiązań, które mogłyby włączyć przedstawienia w nurt „teatru zaangażowanego”. Jeżeli coś ma być zdemaskowane, to – najogólniej ujmując – natura człowieka.

Spektakle Trelińskiego i Jacka Głomba uderzają swoją zewnętrżnością, zarówno obserwacji, jak i języka teatralnej ekspresji. Rozbudowana, dominująca nad wypowiedzianym (wyśpiewanym) słowem wizualność oscyluje od niemal nieidentyfikowalnej metafory, symboliki tak wieloznacznej, że staje się ona ornamentem urody plastycznej przedstawienia do dosłowności prezentowanego świata, sytuującej przedstawienie w nurcie znanych opowieści melodramatycznych. W obu przypadkach tragedia *Otella* i *Desdemona* została odarta ze swojej wyjątkowości, z pytań o kondycję psychiczną człowieka, jego słabość i siłę, miłość i nienawiść, podatność na prawdę i pozory etc.

³⁸ Kammerspiele z Monachium zaprezentował inscenizację *Otella* w reż. Luka Percevala, w scenografii Katrin Brach, z muzyką Jensa Thomasa na X Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku. Zob. A.R. Burzyńska: *Za winy niepopołnione*. „Didaskalia” 2003, nr 54–55–56; J. Targoń: *Sztylety w ustach*. „Didaskalia” 2006, nr 75.

Obie inscenizacje być może są prowokacją estetyczno-światopoglądową. Uniwersalny Szekspir przedstawiony w „uniwersalnej” przestrzeni, obojętnej etnicznie, leżącej poza sferami „swój” – „obcy”, fascynujący plastycznymi obrazami, dynamicznym działaniem się może wzbudzić w widzu bunt przeciwko powierzchowności ukazywania świata i rządzących nim mechanizmów. *Otello* posłużyłby więc nie do ukazania studium ludzkiej natury, ale demaskowania kultury współczesnej, jej tekstów epatujących albo prostotą (bardziej odpowiednie byłoby chyba słowo – prostactwo) opisywania rzeczywistości albo skomplikowaniem konstrukcji.

Inszenizacje Znanieckiego i Nekrošiusa wpisują się w drugi nurt określający relacje w dyskursie etnocentrycznym, nurt, który w miejsce antynomicznych „swój” – „obcy” wprowadza opcję „każdy”. Znaniecki – jak się wydaje – przyjmuje założenie uniwersalności natury ludzkiej w przeżywaniu namiętności, skłonności do idealizmu, antynomicznego postrzegania świata w kategoriach dobra i zła, podatności na manipulację, negatywne emocje, łatwości osądu i samousprawiedliwienia. Zarówno ukształtowana przestrzeń sceniczna, jak i kulturowa (stworzona przez widza w procesie recepcji), a także konstrukcja postaci sytuują inscenizację w nurcie współczesnych, aktualizujących i uniwersalizujących odczytań dramatu Szekspira jako refleksji o człowieku, którego natura – wbrew otaczającemu go, zmieniającemu się światu – pozostaje niezmienna.

Nekrošius natomiast w refleksji nad człowiekiem sięga do archetypów zarówno etnicznych, jak i ogólnokulturowych. Nie antagonizuje, nie konfrontuje tych porządków budowania metafory i symbolicznych sensów. Rozbudowuje natomiast obszary interpretacji, programowo indywidualizuje proces recepcji. Materia, tworzywo konstruujące przestrzeń, elementy kostiumów, rekwizyty nie pozwalają zapomnieć zarówno o uwikłaniach kulturowych, statusie i rodowodzie postaci, jak i samego inscenizatora, czasem też publiczności.

Inszenizacje *Otella* najwyraźniej – jak się zdaje – w najnowszym teatrze wyznaczają punkty stanowiące bieguny dyskursu wyznaczanego m.in. przez antropologiczne postrzeganie sztuki teatru. Tragedia Szekspira jako studium ludzkich postaw, zachowań i ich motywacji, reguł rządzących światem rozgrywa się w różnych światach. W przestrzeniach zdeterminowanych albo przez uniwersum cechujące teksty popkultury (wszechobecne w wyniku globalizacji i homogenizacji kultury), albo przez archetypy kulturowe – mniej lub bardziej żywe (w świadomości twórców i odbiorców przedstawienia) w kulturach lokalnych.

Podejmowane przez inscenizatorów próby powrotu „do źródeł”, mitycznej „prostoty” języka budowanego na fundamencie archetypów służą – co może wydawać się paradoksalne – podobnym celom, co przyjęcie za

budulec przedstawienia ikon popkultury, elementów łatwo identyfikowalnych, wszechobecnych w kulturze masowej, popularnej. Czy jednak z perspektywy widza teatralnego jest to równie czytelne? Język teatru, poetyka nie jest przecież tylko (czy jak kto chce – aż) kwestią estetyczną. Wyznacza on poziom dyskursu, pozwala poruszać się po powierzchni problemu lub zmusza do pójścia „w głąb”.

Mirosława Kozłowska

A local space – a universal space
An ethnocentric discourse in the theatre after 1989
(on the basis of selected realizations
of Polish and Lithuanian theatres)

S u m m a r y

The reflection takes into consideration two aspects of space: a scenic space and an internal space of realizators and receivers of the performance, resulting from their cultural experiences. Most probably, the two different – hypothetically, but also confirmed to a large extent by critical reception – orders of interpretation of the space construction can be observed in the Lithuanian theatre, in realizations of his standard authors: Jonas Vaitkus, Oskaras Koršunovas, Rimas Tuminas and Eimuntas Nekrošius. Basic elements determining a scenic stage of Shakespeare's *Othello* in Nekrošius' interpretation, point to two main contexts of interpretation: a Lithuanian culture and a general-cultural one. His interpretation by means of references to an ethnic Lithuanian culture, does not introduce revolutionary changes in the exegesis of adaptation. However, it gives the world presented a clear order, and allows for a revelation of its clear and consistent construction.

The problem of the relationship between a local and universal space – in relation to the construction of the scenic space and its reception, is presented differently in the Polish theatre. The operatic adaptations of *Othello* by G. Verdi, M. Treliński (2001), M. Znaniecki (2004) and a theatrical one by J. Głomb (2005), make it clear that space generates the layer of a global culture, and points to the homogenization processes. It is shaped as beyond-local and beyond-cultural, multidimensional, and often composed of permeating subspaces, multifunctional and often unidentifiable. In this hyperspace, it is created as a hyper-reality, based on and treated as yet another phenomenon of compression, so inscribing in the multimedia world erasing what is individual and going beyond the borders of time and space.

Miroslawa Kozłowska

Ein Lokalraum – ein universaler Raum
Der ethnozentrische Diskurs im Theater nach 1989
(am Beispiel der ausgewählten Inszenierungen
der polnischen und litauischen Theater)

Zusammenfassung

Die Verfasserin bespricht zwei Aspekte des Raumes: den Bühnenraum und den inneren, durch verschiedene kulturelle Erfahrungen bestimmten Raum von den Künstlern und Zuschauern. Die hypothetische, doch von vielen Theaterkritikern bestätigte unterschiedliche Wahrnehmung des Raumes kommt im litauischen Theater am deutlichsten in den Inszenierungen von seinen besten Schöpfern: Jonas Vaitkus, Oskaras Koršunovas, Rimas Tuminas und Eimuntas Nekrošius zum Ausdruck. Die Hauptelemente, von denen der Bühnenraum in dem von Nekrošius inszenierten Shakespeares *Otello* determiniert ist, lassen zwei Aspekte der Aufführungsinterpretation erkennen: die litauische Kultur und die Allgemeinkultur. Der Bezug auf ethische litauische Kultur bedeutet nicht, dass die Auslegung der Inszenierung von Grund aus umgestaltet wird; er lässt aber die dargestellte Welt ins Reine bringen und deren klare, logische Struktur zeigen.

Ganz anders wird das Problem mit dem lokalen und universalen Raum im polnischen Theater gelöst. *Otello* von G. Verdi in den Operninszenierungen von M. Treliński (2001), M. Znaniecki (2004) und in der Theaterinszenierung von J. Głomb (2005) zeigt, dass der Raum die Ebene der globalen Kultur und homogene Prozesse hervorbringt. Der Raum ist überkulturell und mehrdimensional, besteht oft aus den sich gegenseitig durchdringenden Subräumen, dient mehreren Zwecken und ist oft undefinierbar. In solch einem Hyperraum entsteht eine Hyperwirklichkeit, die als noch eine Art der Kompression betrachtet wird. Diese Wirklichkeit gehört zu der multimedialen, die zeitlichen und räumlichen Grenzen überschreitenden und jede Individualität verwischenden Welt.

Część trzecia

Wielość przestrzeni współczesnego teatru

Artur Duda

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika
Toruń

Eksperymenty z przestrzenią w teatrze realności¹

W teatrze realności, który rozwija się szczególnie dynamicznie od momentu przełomu performatywnego w latach 60. XX wieku, mamy do czynienia z próbą zasadniczej kontestacji teatru iluzji wyrastającego z konwencji włoskiej sceny pudełkowej i dominującego w Europie w ostatnich kilku wiekach. Teatr realności cechuje dążenie do przesuwania granic między żywiołem realności i iluzyjności w spektaklu teatralnym, a w sferze przestrzeni podejmowanie różnorodnych prób dekonstrukcji, destrukcji i zastąpienia innymi modelami przestrzennymi tradycyjnej sceny pudełkowej. Wszystko to w myśl zasady „przez realność do prawdy (o świecie i człowieku)”. Rzeczywista przestrzeń odgrywa w teatrze realności nie tylko rolę nośnika znaków, nie tylko gra różne przestrzenie fikcyjne, zmieniające się w zależności od życzeń reżysera i działań scenografa, jak dzieje się to w „pudle iluzji” tradycyjnego teatru, lecz zaznacza ponadto, a może przede wszystkim swą realność w sferze materialności, jakości odbieranych wszystkimi zmysłami, narzędziowej użyteczności i performatywności.

W pewnym sensie zatem twórcy teatru realności wyciągają wnioski z kryzysu sceny pudełkowej jako charakterystycznej dla cywilizacji zachodniej przestrzeni reprezentacji, która ma swój odpowiednik w filozoficznej

¹ Poglądy na temat nie tylko eksperymentów z przestrzenią w teatrze realności, ale także relacji między przestrzenią realną i teatralną, sposobów kontestacji włoskiej sceny pudełkowej i wachlarza przestrzeni wykorzystywanych przez współczesnych twórców teatralnych przedstawiłem w ostatnim rozdziale książki mojego autorstwa *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*. Gdańsk 2006.

zasadzie podziału świata na podmiot (tego, kto postrzega) i przedmiot (to, co postrzegane). Jak pisał Martin Heidegger w znanym artykule *Czas światoo obrazu*, nowożytna metafizyka europejska — a jak można się domyślać także nauka, sztuka i teatr — dokonują aktu podstawienia światoo obrazu, czyli pewnego rodzaju podobizny bytu w całości, w miejsce samego bytu. Światoo obraz to nie świat, jaki jest w swej istocie, lecz owoc współkonstytuowania świata przez ludzkość, która stawia przed sobą byt, ma do niego pewne nastawienie, chce go pojąć. W opisie tej praktyki ujmowania bytu jako światoo obrazu Heidegger używa metafory teatralnej:

Zupełnie coś innego niż grecki odbiór znaczy nowożytne przedstawienie, którego sens wyrażono najwcześniej słowem *repraesentatio*. Przedstawiać oznacza tu: coś, co istnieje, stawiać naprzeciw siebie, odnosić do siebie — przedstawiającego i włączając w takie odniesienie jako miarodajny obszar. Tam, gdzie tak się dzieje, człowiek zyskuje obraz bytu. Kiedy jednak człowiek w ten sposób obraz uzyskuje, sam przenosi się na scenę, tzn. w otwarty krąg tego, co przedstawiane powszechnie i publicznie. Tym samym człowiek czyni z siebie scenę, na której byt musi się odtąd przedstawiać, prezentować, tzn. być obrazem. Człowiek staje się reprezentantem bytu w sensie czegoś przeciwstawnego².

Scena pudełkowa to właściwie wzorcowa i szczególnie instruktywna przestrzeń, w której podmiot przeciwstawia się światu jako reprezentacji, poznawanie świata odbywa się za pośrednictwem serii obrazów, realne jest to, co w przedstawieniu — na scenie nauki, filozofii czy teatru.

W tym ujęciu scena pudełkowa ma swoje liczne historyczne warianty — od renesansu po czasy współczesne, czyli po pudełko telewizora (ale też ekran kinowy, ekran monitora, telebim, ekran kina IMAX itp.) jako scenę doskonałej iluzji, elektroniczną wersję teatru czwartej ściany, w którym widz obcuje wyłącznie z pozorem, z plamami światła na szklanym ekranie. Jak pisał wiele lat temu Konstanty Puzyna, kino i telewizja przejęły i udoskonaliły iluzyjne możliwości teatru:

Tu, w filmie i w TV, kamera prowadzi nasz wzrok po wszystkich znaczących szczegółach, eliminuje zbędne, wybiera; nic, co istotne, nie utonie w wielkim pudle sceny. Tu nie ma monotonnej niezmienności obrazu, poczucia, że „nic się nie dzieje” — ruch mamy nie tylko wewnątrz obrazu, ale i w naszym spojrzeniu, nie podglądamy przez dziurkę od klucza, lecz krążymy wśród bohaterów, niewidzialni. Każdy półuśmiech, każdy ruch warg, zmianę wyrazu oczu możemy zobaczyć w zbliżeniu, w pełnej ga-

² M. Heidegger: *Czas światoo obrazu*. Przeł. K. Wolicki. W: Idem: *Drogi lasu*. Przeł. J. Gierasimiuk [i inni]. Warszawa 1997, s. 79.

mie subtelności i cieniowania. Rywalizacja teatru z ekranem jest już w tej poetyce bezsensowna, skazana na przegraną.

Logiczne to zresztą. Teatr „czwartej ściany” stanowi przecież szczytowy etap rozwoju barokowej sceny pudełkowej, polegającej na tym, że bierna, oglądająca tylko, nie zaś uczestnicząca publiczność patrzy na oddzielone od niej rampą ruchome obrazy w ramie. A obrazy te od czasów baroku aż do naturalizmu ewoluują ku coraz doskonalszej iluzji „życia”, które ma być coraz bardziej codzienne, coraz bardziej „jak żywe”. Nic dziwnego, że następnym etapem takiej ewolucji, nieprzewidzianym i paradoksalnym, staje się ekran. Czyli te same ruchome obrazy w ramie, biernie oglądane przez publiczność w miękkich fotelach — ale obrazy o nieograniczonych już niemal możliwościach iluzji i ruchu. Tak kino i TV wieńczę kilka wieków rozwoju formuły teatralnej, zwanej niekiedy mieszczańską, która pozostawiła nam budynki teatrów, gdzie nie przewidziano innej sceny niż pudełkowa oraz przekonanie większości pisarzy, że tylko taki teatr jest możliwy. Ale teatr ten wobec ekranu wygląda jak tramwaj konny: stanowi śmieszny, trochę rozczulający anachronizm³.

Wszystkie te wersje sceny pudełkowej, zarówno teatralne, jak i medialne, hołdują w wysokim stopniu zasadzie reprezentacji, przedstawiania (to znaczy: stawiania przed oczami odbiorców kolejnych obrazów świata). W każdej z nich mamy do czynienia z dwubiegunowym podziałem na scenę i widownię. Każda też projektuje uprzywilejowany sposób percepcji przestrzeni — choć w teatrze widz widzi przestrzeń realną, a w telewizorze tylko dwuwymiarowy jej obraz, to w obu przypadkach zasadą jest nieruchoma pozycja widza kontemplującego obrazy przesuwające się przed jego oczami. Co więcej, dostęp do przestrzeni odbywa się za pośrednictwem dwóch uprzywilejowanych zmysłów: wzroku i słuchu.

Percepcja przestrzeni oparta na wzrokowo-słuchowej kontemplacji „czwartej ściany” dokonywanej przez nieruchomego widza pozbawiona jest przy tym cechy, która od pewnego czasu stanowi *idée fixe* mediów elektronicznych: mianowicie interaktywności. Słabość sceny pudełkowej polega bowiem nade wszystko na tym (abstrahując od jej rosnących w historycznym rozwoju możliwości coraz doskonalszego konstruowania iluzji trójwymiarowości, materialności i realności przestrzeni), że odrzuca ona z zasady egzystencjalne podstawy doświadczania przestrzeni przez człowieka: doświadczenie motoryczne (to, że człowiek przemierza przestrzeń, cieleśnie ją ogarnia, opanowuje) i cielesno-zmysłowe (przeestrzeń jest zawsze dokoła człowieka, otacza go i jest doświadczana wszystkimi zmysłami wspomagającymi się nawzajem). W teatrze iluzji przestrzeń jest więc doświadczana jako świat „po tamtej stronie”, tymczasem w teatrze realności chodzi o odtwo-

³ K. Puzyna: *Ciągle dawne czasy*. W: I d e m: *Półmrok*. Warszawa 1982, s. 64—65.

zenie całościowego fenomenu bycia-w-świecie jako bycia-w-przestrzeni, przy czym przestrzeń nie jest pojmowana jako geometryczny pojemnik, w który wrzucono wszystkie byty, lecz jako jeden ze sposobów doświadczania świata, nieodłącznie związany z ludzką egzystencją (w myśl analizy *Dasein* Martina Heideggera, a także fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego człowiek pozostaje w pierwotnej zażyłości z przestrzenią). Nie bez znaczenia jest też fakt ścisłej specjalizacji ról w teatrze iluzji — dość sztywnego podziału na aktorów (i szerzej: realizatorów przedstawienia) oraz widzów. Każdy ma tu swoje miejsce, związane z rolą, która niesie ze sobą określone dyrektywy, wzorce postępowania. Bardzo trudno w tak zhierarchizowanej przestrzeni wyjść poza przydzieloną rolę, zwłaszcza że spory zespół pracowników teatru sprawuje kontrolę nad zachowaniami widzów (prośby, polecenia, zakazy), nie mówiąc o kontroli widzów „świadomych” nad widzami „niedoświadczonymi” i autokontroli.

Kontestacja sceny pudełkowej jako laboratorium fabrykującego fragmentaryczne z konieczności reprezentacje świata, jako przestrzeni teatralnej semiozy, czyli artystycznego *creatio ex nihilo*, izolowanej od świata zewnętrznego, może się odbywać na różne sposoby. Poczynając od prób rewizji podziałów przestrzennych właściwych scenie pudełkowej (np. przez oczyszczenie wnętrza budynku z ozdób, pozbawienie go zhierarchizowanej widowni, aż po pozostawienie pustej, geometrycznej przestrzeni prostopadłościanu, w której dla każdego przedstawienia układ scena — widownia buduje się od nowa), reorganizacji wnętrza budynku teatralnego (np. przez sięganie do innych konwencji organizowania przestrzeni teatralnej, historycznych — np. rozwiązania przestrzenne teatru elżbietańskiego, kulturowych — np. *hanamichi* z japońskiego teatru kabuki w postulatach Georga Fuchsa i praktyce teatralnej Maxa Reinhardta, widowiskowych — rozwiązania przestrzenne przejęte z cyrku, koncertu muzyki rockowej czy hip-hopowej), redefinicji ustalonych miejsc w jego ramach (sceny, widowni, kulis, szatni, foyer — np. zamiana miejscami sceny i widowni w *Uroczystości* Mogensa Rukova i Thomasa Vinterberga w reżyserii Norberta Rakowskiego w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu, odegranie spektaklu w palarni teatru, czyli *Quizoola* Forced Entertainment podczas jednej z edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt”, umieszczenie zarówno sceny, jak i widowni na balkonie sali Teatru Polskiego w Bydgoszczy w *Czarnym mnichu* Antoniego Czechowa w reżyserii Kamy Ginkasa, MFT Kontakt 2001) i wreszcie prób eksponowania realności samego budynku teatralnego jako przestrzeni kreowania fikcyjnych światów.

To ostatnie rozwiązanie zasługuje na szczególną uwagę z punktu widzenia tendencji do anektowania realności przestrzeni, w której rozgrywa się spektakl. Kiedy bowiem akcja przedstawienia teatralnego dzieje się w teatrze (to przypadek chociażby *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego

i *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora* Luigi Pirandella), możliwe staje się wykorzystanie „gotowej” przestrzeni budynku teatralnego (jego wnętrza i otoczenia), która – w przeciwieństwie do scenografii budowanej w pudełku sceny – jest kompletna, trójwymiarowa i ciągła. Poza efektem odsłaniania kulis teatru (deziluzji teatralnej) lub kreowania w świadomości widza iluzji znajdowania się w centrum zdarzeń rozgrywających się „tu i teraz”, eksponowanie realności budynku teatralnego pozwala widzowi zachować pełnię percepcji przestrzeni, znaleźć się w jej środku. Jeśli dodamy do tego wędrówkę przez kolejne wnętrza, dochodzi do jakościowej zmiany percepcji poprzez włączenie elementu motorycznego doświadczania przestrzeni – przemierzania jej, aktywnego poszukiwania punktu obserwacji zdarzeń, nie bez znaczenia są też fizyczne odczucia widza-świadka zdarzeń: bycia w tłumie, zmęczenia fizycznego, niewygody, niepełnej percepcji upodobnionej do sytuacji świadka zdarzeń ulicznych, historycznych itp.

Taka właśnie koncepcja przestrzeni implikująca istotne zmiany percepcji widza wpisana była w inscenizację *Dziadów* Konrada Swinarskiego, w której widzowie odbywali wędrówkę po budynku Starego Teatru w Krakowie. Na przykład w kaplicy urządzonej w foyer teatru, gdzie rozgrywały się sceny z II i IV części arcydramatu Mickiewicza, widzowie stali blisko gozdzinę:

Bo o to właśnie reżyserowi chodziło w tej części przedstawienia – napisał Zbigniew Majchrowski – by widzowie poczuli się nieswojo, niby wciągnięci do obrzędu, ale nadal obcy, odtrąceni. Projekt przebudowy właściwej sali teatralnej Swinarski opatrzył dopiskiem: „Niech widzowie się męczą” (reprodukcja w programie teatralnym). Chciał publiczność najpierw wytrącić z konwencji „bycia w teatrze”, pozbawić ją psychicznego komfortu, z jakim zwykle zasiada na widowni w bezpiecznej odległości od świata na scenie, więc zmusił widzów, by na początku rozpychali się łokciami, stawali na palce, a potem wykręcali szyje. Gdy się dziś o tym opowiada, wyglądać to może na tani efekt, ale w toku przedstawienia skutek był piorunujący. Bo z tych niewygód fizycznych rodziły się niewygodne myśli. Nie sposób było uciec przed pytaniem: co ja tu robię?⁴

Przed widzami stawał dylemat wiary bądź niewiary w to, co się rozgrywało przed ich oczami – pogański obrzęd-manifest starej wiary Litwinów czy marny teatrzyk magicznych sztuczek Guślarza.

Nie ulega jednak wątpliwości, że odkrywanie elementów narzędziowej użyteczności budynku teatralnego, wykorzystanie atmosfery jego wnętrza, kompleksowości architektury, materialnej autentyczności, nie jest w stanie

⁴ Z. Majchrowski: *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*. Gdańsk 1998, s. 156.

ukryć faktu, że wewnątrz teatru jest przestrzenią sztuczną, nierealną w pełnym tego słowa znaczeniu. Dlatego też w teatrze realności mamy do czynienia z rozwiązaniami o wiele bardziej radykalnymi – mianowicie z ucieczką z budynku teatru w przestrzenie nieteatralne, w przestrzeń miejskiej ulicy, placu lub całego miasta, przestrzeń fabryki, zajezdni tramwajowej, kościoła, dworca kolejowego i innych. Spektakle w przestrzeniach nieteatralnych realizowali wybitni twórcy teatralni, tacy jak Max Reinhardt i Tadeusz Kantor, Jerzy Jarocki i Andrzej Wajda, Juliusz Osterwa z Redutą i Włodzimierz Staniewski z Gardzienicami. Można jednak zauważyć, że idea wykorzystania przestrzeni realnej na potrzeby sceniczne przeżywa w polskim teatrze renesans. Wystarczy wspomnieć Szybki Teatr Miejski za dyrekcji Macieja Nowaka w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, owocujący choćby *Pamiętnikiem z dekady bezdomności* w reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego, a także spektakle w ramach projektu Teren Warszawa oraz *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka i *H.* w reżyserii Jana Klaty, czyli *Hamlet* Williama Szekspira w Stocznii Gdańskiej.

Tych kilka wybranych przykładów wystarczy, aby uznać, że tendencja do wychodzenia poza budynek teatralny warta jest namysłu – nie tylko jako fakt o znaczeniu historycznym, lecz jako problem związany z praktyką teatru najnowszego, teatru naszych czasów, w którym podważa się na co dzień dogmat, że miejscem teatralnym może być tylko scena w budynku teatru.

Miejsce teatralne – pisze Josette Féral – nie jest więc jedynie teatrem-budynkiem i przypomnienie o tym jest już banalne. Może to być miejsce publiczne – plac przed kościołem, park, fabryka, hol, sala gimnastyczna, pływalnia, teren niezabudowany czy każde miejsce zaangażowane w przedstawienie nadaje odtąd miejscu jego charakter teatralny. Znaczy to, że bardziej niż kiedykolwiek miejsce teatralne stało się daleko więcej niż budynkiem – stało się sferą mentalną, przywołaniem, być może obrazem w umyśle aktora, tak samo jak w umyśle widza. Jest to miejsce wyobraźni, które nie potrzebuje ostatecznie żadnej podpory materialnej, prócz tej, jakiej mu dostarczają gra aktora i przedstawienie. W rzeczywistości chodzi więc o konstrukcję, która powstała w umyśle. Owa konstrukcja bywa czasem zbieżna z konstrukcją architektoniczną [...]⁵.

Teatr w przestrzeniach nieteatralnych bywa nazywany różnie: Richard Schechner pisał o teatrze environmentalnym, według innych badaczy to teatr w miejscach specyficznych (*site-specific theatre*), teatr w miejscach spe-

⁵ J. Féral: *Miejsce teatralne jako przestrzeń fascynacji*: „Wieża” Anne-Marie Provencher. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Red. J. Ty s z k a. Poznań 1998, s. 190.

cialnie wybranych, teatr poza murami (*hors les murs*)⁶. Eksperymenty z przestrzenią realną można podzielić na rozgrywające się w budynkach nie-teatralnych (teatr architektoniczny – według Edmunda Wiercińskiego⁷, zamknięta przestrzeń „gotowa” – według Richarda Schechnera⁸), teatr uliczny (otwarta przestrzeń „gotowa” w mieście) i teatr w plenerze (otwarta przestrzeń „gotowa” w pejzażu natury, teatr napowietrzny według Wiercińskiego⁹).

Co daje wyjście w przestrzeń nieteatralną? Po pierwsze, wydaje się, że jest to przestrzeń gotowa, arena zdarzeń, której nie trzeba budować od początku, a która pozwala wpisać fikcyjną przestrzeń przedstawioną w ciągłą, realną przestrzeń publiczną i codzienną odbiorców. Na przykład w przypadku teatru ulicznego może to oznaczać powrót do historyczno-ludycznych korzeni teatru, do formy widowisk na greckiej agorze czy średnio-wiecznym rynku, w których to, co iluzyjne, płynnie przenika się z tym, co realne. Jak zauważyła Dobrochna Ratajczakowa,

najogólniej mówiąc, w teatrze antycznym, jarmarcznym czy misteryjnym granica między przestrzenią rzeczywistą a umowną przestrzenią teatralnego zdarzenia nie była zarysowana ostro, widz mógł ogarniać wzrokiem i włączać niejako do akcji teatralnej większe lub mniejsze partie znajdujące się przed nim i wokół niego przestrzeni, sam decydując o pewnym koniecznym minimum i możliwym do przyjęcia maksimum¹⁰.

Spektakle uliczne mogą zatem wtapiać się w rytm życia codziennego, sztuka miesza się z rzeczywistością, wychodzi ku odbiorcom z izolowanych i sztucznych miejsc celebrowania i kontemplowania sztuki (nie tylko teatralnej). Sprawę wykorzystywania realności przestrzeni ulicy komplikuje fakt, że ma ona swoją ustaloną ikonosferę, a także stanowi scenerię licznych widowisk, a ściślej performansów kulturowych (*cultural performances*). Twórcy spektaklu wychodzący w przestrzeń ulicy wykorzystują niejednokrotnie repertuar środków i konwencji właściwych tym performansom, organizowanym w przestrzeni współczesnych miast: państwowym i patriotycznym (składanie kwiatów pod pomnikami, pochody świąteczne, zmiana warty przy Grobie Nieznanego Żołnierza w Warszawie lub przed Hradczanami w Pra-

⁶ Por. J. Tyszką: *Wstęp*. W: *Teatr w miejscach...*, s. 7–8, 15.

⁷ Zob. E. Wierciński: *Pamiętnik z I objazdu Reduty*. W: *Idem: Notatki i teksty z lat 1921–55*. Wybór i red. A. Chojnacka. Wrocław 1991, s. 33.

⁸ Zob. P. Brook, R. Schechner: *O przestrzeni teatralnej*. Przeł. M. Szpakowska, P. Szymanowski. „Dialog” 1979, nr 5, s. 111.

⁹ Zob. E. Wierciński: *Pamiętnik z I objazdu Reduty...*, s. 33.

¹⁰ D. Ratajczakowa: *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*. Poznań 1985, s. 20–21.

dze, demonstracje uliczne), widowiskom sportowym (Tour de France, maraton nowojorski), performansom ludycznym (Love Parade w Berlinie, karnawał w Rio de Janeiro, juwenalia), muzycznym (koncerty rockowe pod gołym niebem), historycznym (bitwy rycerzy na polu pod Grunwaldem), happeningom i akcją artystycznym, reklamowo-promocyjnym. Istnieje tu swego rodzaju sprzężenie zwrotne: spektakle teatralne czerpią z repertuaru form ekspresji i konwencji wymienionych widowisk miejskich i na odwrót – różnego typu widowiska na ulicach miast przybierają kształty teatralne (maski, kostiumy, scenariusz widowiska, „aktorzy” i „role”).

Po drugie, nowa przestrzeń pozwala na zmianę odbiorczych przyzwyczajeń bywalców teatru w kilku co najmniej aspektach: w sferze swobody zachowań i reakcji na widowisko (przynajmniej częściowe uchylenie rygorów dobrego wychowania, dopuszczenie głośnych reakcji werbalnych i niewerbalnych), w sferze pełnionych ról społecznych (o ile rola widza w teatrze iluzji wydaje się mocno wyspecjalizowana i określona, o tyle repertuar dopuszczalnych strategii odbiorczych w przestrzeni ulicy, starej fabryki, ogrodu czy zajezdni tramwajowej otwiera przed odbiorcami więcej możliwości, np. do wyboru rolę widza-observatora zdarzeń, widza-komentatora, widza-świadka, współuczestnika, intruza), w sferze percepcji przestrzeni (podobnie jak podczas wędrówki przez wnętrza teatru otwiera się możliwość motorycznego doświadczania przestrzeni, przemierzania jej, poszukiwania odpowiedniego punktu widzenia, wyboru perspektywy i obserwowanych obiektów, a także sensualnego odbioru przestrzeni wszystkimi zmysłami).

Po trzecie bowiem, każda przestrzeń nieteatralna ma swoją realność – nade wszystko materialność i narzędziowość (poręczność według Martina Heideggera). Oddziałuje na wkraczających w nią widzów specyficzną atmosferą, realnością kurzu, patyny, swoistą akustyką. Nie bez znaczenia są plastyczne walory architektury, poczynając od jej materialności (kamień, cegła, drewno), historyczności czy naruszenia zębem czasu (wnętrze zabytkowe, zdewastowane, stare), a kończąc na jej funkcjonalności, czyli byciu narzędziem do... oraz byciu dziełem sztuki (przekaz ikonograficzny, styl architektoniczny itp.). Wejście w przestrzeń dworca kolejowego, fabryki, kościoła jest zawsze dla odbiorcy wejściem w przestrzeń znaczącą – znaczącą nie tylko dzięki znakom wpisanym w nią ludzką ręką, ale także dzięki wiedzy o jej przeznaczeniu, spełnianych w przeszłości funkcjach, obecnym stanie użyteczności bądź bezużyteczności, oraz dzięki bodźcom zmysłowym, które kształtują atmosferę wnętrza, nastroje widzów itp.

Kluczową sprawą dla analizy przedstawień teatralnych w przestrzeniach realnych jest jednak, po czwarte, nieuchronne zderzenie konwencji teatralnych, które wnoszą w nie aktorzy i widzowie (swego rodzaju pamięć o teatrze, mentalne ramy doświadczenia sztuki teatru), z konwencjami za-

chowań narzucanymi przez dane miejsce (pamięć o pierwotnym przeznaczeniu miejsca). To zderzenie miewa także swój materialny wymiar: wtedy, gdy twórcy przedstawienia w jakimś sensie budują teatr we wnętrzu, które służyło celom bynajmniej nie widowiskowo-artystycznym, kiedy instalują na ulicy, na basenie czy w starej fabryce charakterystyczny dla teatru zestaw urządzeń technicznych (np. oświetlenie), wprowadzają podział na scenę i widownię. Wtedy to teatr w miejscu autentycznym i — jak się okazuje — niegotowym konstruuje sferę swej przyrodzonej rzeczywistości teatralnej — sferę, dodajmy, sztuczności.

Czasami pierwotne funkcje przestrzeni realnej korespondują z wymogami widowiska teatralnego. Na przykład wystawienie *Mordu w katedrze* Thomasa S. Eliota w katedrze wawelskiej czy w kościele Najświętszej Marii Panny w Toruniu daje na pewno kilka korzyści: pozwala ukazać oczom widzów postać biskupa Becketa w jego przestrzeni „osobistej”, tam, gdzie jest jego „dom” — przestrzeń uwiarygodnia aktora w roli duchownego, uzasadnia hieratyczne środki wyrazu, pozwala wzmocnić akt wtargnięcia rycerzy do katedry, gest naruszenia spokoju świątyni, niemal profanacji. Gotyckie wnętrza katedry, naturalny półmrok, wysokość sklepienia monumentalizują postać główną, patos wypowiedzi i zdarzeń jest tu jak najbardziej na miejscu.

Bywa jednak i tak, że przestrzeń kościoła zostaje użyta niezupełnie zgodnie z jej pierwotnym przeznaczeniem i ikonografią. Konstanty Puzyna pisał na przykład o przedstawieniu *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora w gotyckim kościele Bernardynów we Wrocławiu, gdzie symboliczne znaczenia kościoła zneutralizowano, kryjąc w mroku, wykorzystano natomiast akustyczne walory wnętrza:

Niewielki prostokąt do gry miał z tyłu ścianę z wejściem dla aktorów, z boku drugą ścianę, z dwu pozostałych stron ławki dla widzów, a za nimi wysoką, pustą nawę, ginącą gdzieś w mroku. Czuło się tę pustkę nie tylko plecami; krążył po niej także walc François, to potężniejąc, to cichnąc, to zbliżając się tuż, tuż, to odbiegając coraz dalej. Wspaniała akustyka kościoła pozwoliła Kantorowi muzyką budować wokół nas przestrzeń ogromną i pulsującą, w której ukradkowe rumowisko *Umarłej klasy* stało się jeszcze bardziej żałosne, samotne, daremne¹¹.

Tak dzieje się zresztą i we współczesnych przedstawieniach, których twórcy próbują oddziaływać na widzów poprzez akustyczną rzeczywistość dźwięków (np. Schola Teatru Węgajty czy różne wersje teatru chóralnego, Chortheater w Niemczech). W tego rodzaju eksperymentach wcale nie musi chodzić o współdziałanie materialności i przekazu ikonograficznego świątyni ze znaczeniami wpisanymi w spektakl teatralny.

¹¹ K. Puzyna: *My, umarli*. W: *Idem: Półmrok...*, s. 107–108.

Jeszcze jeden przypadek to sytuacja nieuniknionego konfliktu między praktyką codziennego użytkowania budynku a potrzebami spektaklu wprowadzanego w jego ramy. Zazwyczaj przestrzeń czynnej fabryki, zajezdni tramwajowej, dworca kolejowego¹² zostaje na czas spektaklu wyłączona z eksploatacji – jej narzędziowa poręczność (innymi słowy: performatywność) zostaje zniwelowana, aby ustąpić miejsca spektaklowi. Traci tym samym na realności w jednym z jej najistotniejszych wymiarów. Podtrzymanie pełnej realności przestrzeni nieteatralnej stanowi, jak sądzę, prawdziwe wyzwanie dla realizatorów przedstawień. Zazwyczaj wybierają bowiem miejsca opuszczone, w których zaprzestano działalności produkcyjnej czy usługowej, a które oddziałują na widzów wyłącznie swym wymiarem materialnym i symbolicznym (*H. Klaty w zrujnowanych „plenerach” Stoczni Gdańskiej, Made in Poland Wojcieszka w nieczynnym osiedlowym supermarkecie*).

Sądzę jednak, że – jeśli w ogóle w eksperymentach z przestrzenią realną doszukiwać się przyszłości teatru – nadal niezbadane i rojące nadzieje są te projekty, które wiążą się z realizacją spektaklu teatralnego (*happeningu, performansu, eventu*) w przestrzeni realnej niepozbawionej żadnego wymiaru realności – zarówno narzędziowego, jak i materialnego. Chodzi nie tylko o spektakularne i rozsadzające teatr ekscesy, jak zabicie konia w rzeźni (spektakl *Genet a Tangeri* włoskiej grupy Magazzini w rzeźni w Riccione¹³), czy widowiska w miejscach publicznych wzorowane na *reality shows* (takich jak *Bar* w Telewizji Polsat, *Agent* i *Wyprawa Robinson* w TVN itp.) lub na performatywnie zorientowanych instytucjach muzealnych (takich jak Muzeum Hermanna Hessego w Calw, gdzie odwiedzający mogą wziąć udział w grze szklanych paciorków, lub Muzeum Piernika w Toruniu, gdzie dzieci pieką własne pierniki pod okiem piernikarskiego „mistrza”), ale przede wszystkim o osadzone mocno w teatralnej historii najnowszej próby przenikania twórców teatralnych w tkankę codziennego życia i codziennej przestrzeni (parateatr Jerzego Grotowskiego – *Święto (Special Project)*, *Przedsięwzięcie Góra* i poprzedzające je staże *Droga* i *Nocne Czuwanie*,

¹² Ciekawy epizod z dziejów Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego relacjonuje Zygmunt Nowakowski: „Osterwa grał w miejscowościach, które w ogóle nie posiadały budynków teatralnych, więc np. w Turmontach, gdzie scenę zastępowała poczekalnia i bufet stacji kolejowej. Gdy w trakcie spektaklu zajeżdżał pociąg, przerywano grę, zwłaszcza że Turmonty są stacją graniczną, trzeba więc było umożliwić celnikom przeprowadzenie rewizji. Pociąg odjeżdżał, a przedstawienie wznawiano”. (Z. Nowakowski w emigracyjnym tygodniku „Lwów i Wilno”, cyt. za: Z. Osiński: *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie 1919–1939*. W: *Teatr w miejscach...*, s. 141–142).

¹³ „Siła pierwszego widowiska, zawierającego gwałtowną śmierć (koń został zastrzelony z pistoletu, a potem obdarty ze skóry i poćwiartowany w odległości mniej więcej dziesięciu metrów od widowni), unicestwiła to drugie”. (V. Valentini: *Teatr poza teatrem: implikacje dramaturgiczne*. W: *Teatr w miejscach...*, s. 62).

Wyprawy Gardzienic i Węgałt, Teatr Bezpośredni Augusto Boala). Takie przedsięwzięcia, w których działania aktorów i widzów polegają na wspólnej wędrówce w przestrzeni, wspólnej pracy, byciu z innymi ludźmi, w których – jak pisał Jerzy Grotowski – „działanie rozwija się w ruchu poprzez bardzo rozległą przestrzeń”¹⁴. Takie próby, w których chodzi o motoryczne, fizyczne odczuwanie przestrzeni, doświadczanie zmęczenia i chłodu, bólu i samotności, percepcji świata wszystkimi zmysłami i podejmowania ryzyka związanego z realnym byciem w świecie. Gdzie scena, na której rozgrywa się spektakl, nie jest odseparowana od realnego świata poza teatrem, bo świat właśnie jest sceną, na której dokonuje się próba egzystencji każdego człowieka. Takie eksperymenty, dzięki którym dociera się do prawdy o świecie bez pośrednictwa reprezentacji przedstawianych oczom widzów, bez kontemplacyjnej percepcji obrazu świata, lecz poprzez doświadczanie świata w pełni jego materialno-zmysłowej rzeczywistości.

Być może horyzont, który rysuję tu przed teatrem naszych czasów, wydaje się nazbyt idealistyczny, moje własne poglądy na temat szans anektowania realnej przestrzeni są o wiele bardziej ostrożne, bliższe pogładowi Tadeusza Kantora, że nie ma w teatrze ucieczki od iluzji. Zarazem jednak trudno nie wierzyć, że sztuka teatru jest w stanie przekroczyć najśmielsze wyobrażenia jej badaczy, także w sferze wykorzystania realnej przestrzeni – nie w sposób powierzchowny, efekciarski, ze względu na modę lub po to, by banał opowiadanej historii ukryć za budzącą ciekawość czy sensację przestrzenią realną, w której widzowie jeszcze nigdy nie byli.

¹⁴ *Poszukiwania Teatru Laboratorium*. Rozmowa z Jerzym Grotowskim. Rozmawiał T. Burzyński. „Trybuna Ludu” 1976, nr 252. Cyt. za: Z. Osiński: *Grotowski i jego Laboratorium...*, s. 236.

Artur Duda

Experiments with space in the theatre of reality

S u m m a r y

The text, theoretical and theatrical in character, is a presentation of selected topics concerning experiments with space in the contemporary theatre of reality, starting with various types of attempts at contesting a model of the Italian box stage to performances realized in the non-theatrical spaces (the space of a street, factory, tram depot, church in the city, etc.). A fundamental issue in the context of numerous attempts to depart from a traditional theatrical space (a bi-polar arrangement of the stage-audience, the principle of representation, conception of the audience as a motionless observer, privileging the

senses of sight and hearing), is the answer to the question on the qualities and functions of the real space in which man exists every day, the way and the aim for which they are used in the process of its annexing for the purposes of a theatrical performance. It concerns a confrontation of the analyses of the real space conducted by philosophers and anthropologists of culture (especially by Martin Heidegger), with an analysis of space in the performances of the contemporary theatre realized in unconventional places. The aim of the above-mentioned is to indicate that the experiments using materiality and tool usefulness of a real space lead to the change of relations between the audience and a theatrical performance. In the theatre of illusion, however, the relation itself is subject to contemplation of the world presented whereas in the theatre of reality is to be, to a greater extent, the experience of the world in its full sensual reality, a trip and action in the real space, and being-in-the world.

Artur Duda

Experimentieren mit dem Raum in einem Theater der Realität

Zusammenfassung

Der folgende Text handelt über ausgewählte Experimente mit dem Raum, die im heutigen Theater der Realität durchgeführt werden: von verschiedenerlei Versuchen, die italienische Schachtelbühne zu bestreiten, zu den in nichttheatralischen Räumen inszenierten Spektakeln (eine Straße, eine Fabrik, ein Straßenbahndepot, eine Kirche u. dgl.). Es wird immer häufiger versucht, auf den traditionellen Theaterraum (bipolarer Plan: Bühne-Zuschauerraum, der Zuschauer als ein passiver Beobachter, dem Gesichts- u. dem Gehörsinn gegebener Vorzug) zu verzichten. Die Hauptfrage ist, welche Elemente des alltäglichen, wirklichen Raumes und zu welchen Zwecken im Theater verwendet werden könnten. Es geht also um eine Konfrontation zwischen den, von Philosophen und Kulturanthropologen (v. a. Martin Heidegger) durchgeführten Analysen mit der Analyse des Raumes in gegenwärtigen, an unkonventionellen Stellen inszenierten Theateraufführungen. Die theatralischen Experimente mit den angewandten Mitteln und Methoden führen dazu, dass die gegenseitige Relation zwischen dem Zuschauer und der Theateraufführung geändert wird. Das Illusionstheater beruhte auf einer Kontemplation der dargestellten Welt, das Wirklichkeitstheater dagegen sollte die Welt in ihrer ganzen sinnlichen Realität erfahren, es sollte eine Wanderung sein, eine Aktivität im wirklichen Raum, eine Existenz in der Welt.

Agnieszka Jelewska-Michaś

Uniwersytet im. A. Mickiewicza
Poznań

Czasoprzestrzeń teatru Roberta Wilsona

Stopniowo traciłem wiarę w możliwość poznania autentycznych praw poprzez pracę koncepcyjną, która byłaby oparta na znanych faktach. W obliczu przedłużania się mojego żmudnego trudu i coraz większej rozpaczki utwierdzałem się w przekonaniu, iż tylko odkrycie jakiejś ogólnej zasady formalnej, mogłoby zapewnić nam rezultaty, nie budzące wątpliwości¹.

W przytoczonym fragmencie swojej autobiografii Albert Einstein przypomina wyraźnie o tym, iż współczesna nauka bardzo często posługuje się twierdzeniami i hipotezami, które nie są inspirowane przez doświadczenie, lecz wynikają z czystych operacji np. matematycznych czy logicznych. Nie oznacza to przecież, że Einstein w fizyce opowiadał się jedynie po stronie spekulatywnych teorii. Uważał, iż są teorie, które dla swego uprawomocnienia wymagają empirycznych dowodów, i takie, które ze względu na swe istotne właściwości oraz swą wewnętrzną doskonałość mogą jedynie dodatkowo być potwierdzone empirycznie. Im dłużej jednak rozważał on poszczególne zagadnienia teorii względności — jak pisze Bertrand Saint-Sernin w rozprawie *Rozum w XX wieku* — tym bardziej przekonywał się, iż jednak

ideałem uprawiania nauki byłoby zastępowanie — tam, gdzie jest to możliwe — teorii uprawomocnionych zewnętrznie, przez empirię, teoriami

¹ A. Einstein: *Autobiographische Bemerkungen*. In: *Albert Einstein: Philosoph-Scientist*. Ed. by P.A. Schilpp. Evanston 1949, s. 189. Cyt. za: B. Saint-Sernin: *Rozum w XX wieku*. Przeł. M.L. Kalinowski, B. Banasiak. Gdańsk 2001, s. 114.

wynikającymi z zasad, niejako uprawomocnionymi wewnątrznie. [...] Einstein uważał, że względność ograniczona i wszechogarniająca stanowią konstrukcje wynikające z zasad, natomiast mechanikę kwantową uznał on za teorię „konstruktywną”².

Pierwsza wizja zainspirowana została przez geometrię i oczywiście wykluczała przypadek, druga — wręcz przeciwnie — czyniła go ważnym elementem przekształceń kombinatorycznych. Francuski badacz wyraźnie wskazuje, iż obie teorie, między którymi istnieje pewna rozbieżność, dały pole dla toczącego się do dziś sporu dwóch mitów rozumu: deterministycznego i przypadkowości³.

Teorie te zmieniły oczywiście myślenie o czasie, przestrzeni, ruchu, materii i wpłynęły w sposób bezprecedensowy również na rozwój nowych tendencji w sztuce i jej teoriach. Sztuka abstrakcyjna, mająca w XX wieku wiele obliczy, wyciągnęła konsekwencje z obu teorii Einsteina w sposób chyba najbardziej oczywisty. Przekształcała bowiem filozoficzne konsekwencje tych teorii i przekuwała je na język sztuki, który miał wyrażać na różne sposoby nowy obraz wszechświata i człowieka. Jednakże to, co łączy większość z tendencji abstrakcyjnych (przy całej różnorodności i wielości nurtów tej sztuki) — to próba znalezienia języka opisu świata, języka współmiernego wobec nowo poznawanej rzeczywistości, dynamicznej, rozszerzającej się, zmieniającej się pod wpływem obserwatora. Okazało się, że najbardziej pomocny i pojemny może być język matematyki realizowany jako różnorako interpretowana geometria formy. Nie był to kod komunikacji mający swe uzasadnienie w empirii potocznego doświadczenia, ale w teoretycznym modelu i określonym układzie odniesienia.

Geometria formy

Tak stało się również w przypadku jednego z najciekawszych artystów teatru XX wieku — Roberta Wilsona. Istota jego sztuki opiera się na skonstruowanej przez niego geometrii formy, traktowanej jednocześnie jako uniwersalny język dzieła. Geometria formy pozwoliła Wilsonowi na zbudowa-

² Ibidem, s. 114 — 116. Einstein sądził, że teoria kwantowa jest możliwa do wydedukowania z jakiejś ogólniejszej teorii, opartej na nieznanym jeszcze zasadach jako „przypadek ekstremalny”. Uważał ją za teorię „konstruktywną”, gdyż twierdził, iż może ona w przyszłości stanowić punkt wyjścia w poszukiwaniach podstaw nauki.

³ Mity te ukształtowały myślenie o pozycji racjonalizmu i w ogóle rozumu w nauce, sztuce i kulturze XX wieku.

nie bardzo precyzyjnej struktury dzieła, która uprawomocniona jest jedynie wewnętrznie, poprzez interrelacje między jej elementami (jak powiedziałby Einstein), nie ma zaś prostego przełożenia na kategorie empirii. I zdecydowanie wpisuje się, jak okaże się w dalszej części tekstu, w deterministyczny mit rozumu, tak ważny w dwudziestowiecznej myśli. Żeby zrozumieć, na czym polega język geometrii tego artysty, trzeba spojrzeć, na jakich zasadach w jego sztuce funkcjonuje przestrzeń. A może trzeba raczej zapytać, czym ona jest w jego sztuce. Przestrzeń bowiem nie jest jedynie funkcją czy to tekstualności, czy sceniczności, ale leży u podłoża autorskiej wizji teatru, stanowi o jego ontologicznym statusie.

Ten status przestrzeni Wilson potwierdza niemal w każdej swojej wypowiedzi — tak mówił o realizacji *Króla Leara*:

Jestem wzrokowcem, myślę przestrzennie. Większość reżyserów będzie analizowała tekst i dyskutowała na temat znaczeń. Jeśli chcesz wziąć udział w tego rodzaju pogawędce, idź do biblioteki i przeczytaj książkę. Słuchanie nauczycieli paplających o tym, co Szekspir miał na myśli, to nudne, jak dla mnie, zajęcie. Nigdy nie pracuję w ten sposób. Nie ma zmysłu kierunku bez zmysłu przestrzeni. Struktura architektoniczna jest najważniejsza w mojej pracy. Jeśli nie wiem, dokąd idę, jak tam dojść? Korona stała się dla mnie widocznym kluczem, za pomocą którego udało mi się otworzyć sztukę. [...] zacząłem myśleć o scenie jako dialogu pomiędzy pustą przestrzenią i ścianami, które pojawiają się od czasu do czasu, by zmienić tę przestrzeń⁴.

Przytoczona wypowiedź zawiera bardzo ważne dla zrozumienia kategorii przestrzeni pojęcie dialogu między elementami, które ją tworzą. Wilson, konstruując przestrzeń teatralną, używa narzędzi i percepcji architekta. Skończył Pratt Institute w Brooklynie, gdzie uczęszczał między innymi na zajęcia Sybil Moholy-Nagy (wdowy po László Moholy-Nagy). W wywiadzie udzielonym Stefanowi Brechtowi wspominał, że był zafascynowany jej wykładami⁵ i że wniosły one wiele do jego rozumienia sztuki. W projekcie Bauhausu, który omawiała artystka, zapewne zainteresowała Wilsona koncepcja ścisłej relacji człowieka-tancerza, jak go nazywał Oskar Schlemmer, i jakości przestrzennych; geometrycznego, abstrakcyjnego kostiumu determinującego ruch wykonawców; ustrukturyzowanej według zasad matematycznych całości przedstawienia; łączenia sztuk, szczególnie myślenia o teatrze w aspekcie relacji architektonicznych i wykorzystywania rozmaitych

⁴ A. Holmberg: *The Theatre of Robert Wilson. Directors in Perspective*. Cambridge 1996, s. 76. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty obcojęzyczne są w moim przekładzie.

⁵ S. Brecht: *Robert Wilson. The Theatre of Visions*. London 1994, s. 16–17.

mediów (między innymi projekcji medialnych, operowania światłem). Zainteresowanie abstrakcją zaowocowało w twórczości Wilsona zamiłowaniem do formy. Jak sam często powtarza:

Kiedy zaczynam pracę nad dramatem – pierwsza jest forma, jeszcze zanim poznam dogłębne znaczenie sztuki. Rozpaczynam więc od wizualnej struktury; poprzez formę poznaję zawartość tekstu. Wszystkie moje sztuki mogę przedstawić na diagramie⁶.

Forma staje się często dla niego niemal kategorią etyczną, czymś w rodzaju ataraksji. Wydaje się, że znaczenia, jakie może konstytuować, są dla niego jako twórcy wręcz kwestią drugorzędną.

Tego typu myślenie o abstrakcyjnych czy geometrycznych relacjach między elementami formy dzieła sztuki bliskie było również malarstwu abstrakcyjnemu lat 50. i 60. XX wieku. Był to bowiem nurt, w którym, jak już wspomniałam, dostrzec można inspiracje nową technologią czy matematycznymi i fizycznymi teoriami. Wśród prądów, z których wyrasta twórczość Wilsona, wymienić trzeba przede wszystkim ekspresjonizm abstrakcyjny, obecny zarówno w malarstwie, jak i rzeźbie. Był to nurt znany także pod nazwą szkoły nowojorskiej i rozwinął się w dwóch głównych tendencjach: *action painting* (Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline) i *colour-field painting* (Mark Rothko, Barnett Newman, Clyford Still). Wilsonowi w myśleniu o formie i geometrii bliżej było zdecydowanie do drugiego nurtu, który koncentrował się na wartościach chromatycznych i badał wpływ rozmaitych barw na zmiany siatkówki oka, jak też zajmował się ekspresją, którą sugerują różne układy linii i form. Dzieło właściwe, według twórców *colour-field painting*, miało dążyć do ukazania struktury jednolitej i uspokojonej, przedstawiającej całość.

Jednolite płaszczyzny nasyconych barw – pisze Anna Moszyńska – i olbrzymia skala płótna, na którym się pojawiały, sprawiały, że obserwator czuł się totalnie otoczony przez dzieło i jego wibracje. Tym samym miało dokonać się zawiązanie dramatycznego, czy wręcz fizycznego porozumienia, w ramach którego obszerne płótno i intensywne kolory sugerowały to, co istniało ponad czy poza fizykalnością i samym dziełem. Tym, co stanowiło podwaliny tego nurtu malarstwa abstrakcyjnego, było dążenie do odkrywania odczuć i znaczeń⁷.

Oczywiście dla Wilsona odsłanianie znaczeń było i jest kwestią drugorzędną (jeśliby wierzyć deklaracji artysty); zadanie to przypisuje on odbior-

⁶ Cyt. za: A. Holmberg: *The Theatre of Robert Wilson...*, s. 84.

⁷ A. Moszyńska: *Abstract Art*. London 2004, s. 162–163.

cy. W wielu jego spektaklach, szczególnie wczesnych (np. *The Life and Times of Joseph Stalin*, 1973), widz mógł czuć się niemal obezwładniony bogactwem i natłokiem elementów przestrzeni, zmianą barw, światła i obrazów, podobnie jak odbiorca dzieł *colour-field painting*. Wilson od zawsze konstruował formę złożoną z linii i kolorów, które są we wzajemnych relacjach również z ruchem wykonawców, dźwiękiem i światłem. Z abstrakcyjnym ekspresjonizmem łączy Wilsona nie tylko figuratywność czy hieroglificzność przestrzeni, ale również znaczenie, jakie przypisywał artysta malarstwu Paula Cézanne'a. Francuski impresjonista był dla przedstawicieli szkoły nowojorskiej jednym z najważniejszych mistrzów, jego obrazy odczytywane były przez wielu abstrakcjonistów jako geometrycznie nakreślone mapy, sugerujące określone zależności między współrzędnymi płaszczyzny, z których to zależności wypływały znaczenia. Podobnie interpretował Cézanne'a Wilson. Wskazując na silne konotacje między dwoma twórcami, Holmberg pisze, iż na obrazie zatytułowanym *Góra Saint-Victoire* Cézanne pokazał, że pod powierzchnią ulotnego piękna natury istnieją wieczne formy geometrii – wertykalne, horyzontalne i diagonalne. Wilson o geometrii formy myśli w sposób zbliżony, kiedy konstruuje przestrzeń teatralną. Dobitnie to zaznaczył na przykład w szkicu do prologu rzymskiej części *CIVILwarS*, gdzie zbudował przestrzeń z linii przecinających się według zasad symetrii diagonalu i bezpośrednio przekształcił elementy wspomnianego obrazu Cézanne'a⁸.

Tendencje abstrakcjonistyczne w XX wieku miały różne oblicza, nie sposób tu wymienić wszystkich, które ukształtowały Wilsonowskie myślenie o przedmiocie, formie czy kolorze. Choć warto zwrócić jeszcze uwagę na sztukę kinetyczną (np. Mary Martin, Charles Biederman) i działalność grupy Zero. Prace tych pierwszych artystów można by określić jako sztukę abstrakcji wprowadzoną w ruch, najbardziej znane prace skonstruowane były z metalowych form poruszanych rytmicznie i oświetlanych z różnych punktów. Fascynacja czystym światłem, które jest jednym z najważniejszych tworzyw przestrzeni w teatrze Roberta Wilsona, była jedną z podstawowych kwestii podnoszonych przez artystów z niemieckiej grupy Zero, założonej w 1957 roku. Konstruowali oni płaskorzeźby złożone ze świetlnych wibracji, używali reflektorów i projekcji cieni. Nawet jeśli Wilson odcinał się od mistycznych ideologii, które często implikowały prace z kręgu sztuki kinetycznej czy twórczości grupy Zero, to matematyczna forma, którą one pokazywały, musiała być dla niego fascynująca. Wpływy te przejawiają się w różnych etapach jego drogi artystycznej, choć szczególnie ewidentne były w jednej z pierwszych jego prac – instalacji *Poles (Bieguny)*.

⁸ Por. A. Holmberg: *The Theatre of Robert Wilson...*, s. 80–81.

Poprzez modułowe powtórzenie wyrazistych, prostych konturów (prostokątów) — pisze Holmberg — Wilson podkreśla kontrast pomiędzy porządkiem wertykalnym i horyzontalnym i daje pierwszeństwo architektonicznej strukturze. Powtórzenia podstawowych form geometrycznych kształtują minimalistyczną estetykę⁹.

Autor rozprawy o teatrze Wilsona pokazuje w dalszej części swojej pracy, w jaki sposób instalacja *Poles* zainspirowała niemal bezpośrednio scenę z *Alceste* (opery Glucka, zrealizowanej w 1986 roku w Staatsoper w Stuttgarcie)¹⁰. Warto zwrócić uwagę na bardzo prostą strukturę przestrzenną Wilsonowskiego spektaklu, którą tworzą ustawione po diagonale kolumny, wskazujące między innymi na głębię tła, a jednocześnie nadające określoną formę postaciom i ich minimalistycznym ruchom. To jest właśnie geometryczna — tu prostoliniowa — przestrzeń Wilsona, to jest jej istota, którą będziemy odnajdywać w każdym jego spektaklu. Przy czym trzeba zaznaczyć, iż obsesyjnie niemal pojawiający się w projektach Wilsona diagonal — jest tym, co organizuje przestrzeń, wszystko zaczyna się od diagonalu i jest tej perspektywie podporządkowane.

Teatr Roberta Wilsona wyrasta z tendencji malarsko-architektonicznych II połowy XX wieku, anektuje je w teatrze, a konsekwencją tego jest konstrukcja przestrzeni oparta na zasadach geometrii, nie zaś doświadczenia. Przestrzeń bowiem, według artysty, nie jest tworzona przez naturę, ale przez człowieka. Jako twórca teatralny scenę (w zależności od jej modelu) traktuje jako laboratorium, w którym eksperymentuje z układami elementów i tworzyw, ale także decyduje, w którym konkretnie momencie wprowadzić je w ruch, by stworzyć dynamiczną formę. Myśląc o geometrii formy, artysta spogląda na nowe relacje między elementami tworzącymi przestrzeń.

Odczytanie geograficznej siatki świata Wilsona (*Wilsonland*) trzeba zacząć od artykulacji przestrzeni. Dokonywanie pomiaru i wykreślanie mapy Wilsonowskiego dzieła zawsze wiązać się musi z analizą relacji pomiędzy linią wertykalną, horyzontalną i diagonalem; z przestudiowaniem, w jaki sposób te trzy linie tworzą przestrzeń; z prześledzeniem, jak przestrzeń zmienia się w czasie w zależności od przemian relacji między liniami [...] Widzieć — to znaczy widzieć relacje; uchwycić dzieło Wilsona — to znaczy uchwycić formy, które tworzą strukturę przestrzeni. Linie wertykalne wprowadzają dominującą oś, ale to, co wertykalne może być jedynie definiowane przez kontrast do tego, co horyzontalne. [...] U Wilsona struktura przestrzeni tworzy fabułę¹¹.

⁹ Ibidem, s. 82.

¹⁰ Ibidem, s. 82–83.

¹¹ Ibidem, s. 80.

Wilson wciąż rozwija i wykorzystuje ten rodzaj myślenia o geometrii jako języku sztuki, choć teatr w sposób niemal naturalny musiał przeformułować jego koncepcję przestrzeni. Artysta nie tylko wyciąga konsekwencje z malarstwa abstrakcyjnego czy architektury, ale jednocześnie przecież z istoty samego teatru. Do geometrii formy płaskiej bądź trójwymiarowej dodać musiał czas, który nieodłącznie wpisany jest w istotę teatru. Tym samym przestrzeń geometryczna zostaje wprawiona w ruch i tworzy teatralną czasoprzestrzeń, która nie likwiduje jednak myślenia geometrycznego, wprowadza za to pojęcie względności i wielości do sztuki Wilsona. O swoim teatrze artysta mówi często, że to „konstrukcje w czasie i przestrzeni”¹². Niejednokrotnie wspomina, że gdy rozpoczął swoją działalność w połowie lat 60. w Nowym Jorku, zachwyciły go ówczesne spektakle Merce’a Cunninghama, George’a Balanchine’a czy performance Johna Cage’a, a więc abstrakcyjna forma wprowadzona w ruch, eksperymenty z geometrycznym ruchem wykonawców i rytmem przestrzeni tworzonej przez przenikające się, zmieniające się w czasie linie.

Czasoprzestrzeń

Matematyczny formalizm teorii Einsteina, oparty na wzorach Lorentza, uzyskał spójną geometryczną interpretację dzięki Hermannowi Minkowskiemu, który w 1908 roku wprowadził pojęcie czasoprzestrzeni — konstrukcji łączącej w sobie czas z przestrzenią w jeden obiekt. Podział czasoprzestrzeni na składniki zależy od prędkości obserwatora w sposób opisany przez równania Lorentza. W rezultacie zamiast czasu i przestrzeni, dwóch podstawowych składników klasycznego obrazu świata, niezależnych od siebie i traktowanych absolutnie, w nowej teorii istnieje jedna czasoprzestrzeń. Jej geometryczne własności są jednakowe dla wszystkich obserwatorów poruszających się ruchem inercyjnym, ale mogą być różne, jak wskazał Einstein, jeśli obserwatorzy będą poruszali się ruchem dowolnym czy zmiennym. Jeżeli zmianom podlega układ odniesienia w czasoprzestrzeni, czas przekształca się w przestrzeń, przestrzeń zaś przekształca się częściowo w czas.

Ten rezultat — przekonuje Étienne Klein — całkowicie zrywa z dotychczasowymi pojęciami obiegowymi. Jest doprawdy zaskakujące, że

¹² Tu można też widzieć inspiracje „sztuką kinetyczną”, warto bowiem zauważyć, że sztuka abstrakcyjna wprowadzała w różnoraki sposób czas w ramy swojej formy płaskiej.

udało się w ten sposób połączyć płynący czas i nieruchomą przestrzeń. Konsekwencją filozoficzną scalenia ich w jedną kategorię jest utrata przez czas newtonowskiego absolutnego charakteru; przestaje on być zewnętrzny w stosunku do przestrzeni i staje się zależny od dynamiki. Konsekwencja praktyczna: zegary, poruszając się szybko w przestrzeni, zwalniają swój bieg¹³.

Wydaje się, iż Wilson w sposób wyraźny wyciąga wnioski z teorii czaso-przestrzeni. Czas i przestrzeń są wzajemnie przemieszane w jego teatrze, przestrzeń jest w ciągłym ruchu, a czas strukturyzuje się. Każde tworzywo teatralne, przedmiot, aktor, dźwięk, kolor, a nade wszystko światło tworzą osobne linie czasoprzestrzeni. Linie te wciąż są w napięciu — to napięcie jest podstawą dramaturgii teatru Wilsona.

Na początku swojej drogi artystycznej Wilson eksperymentował z ciszą. W tym samym czasie poznał Raymonda Andrews — głuchoniemego afro-amerykańskiego nastolatka, którego zaadoptował i z którym zaczął pracować¹⁴. Jak sam mówi: okazało się, że to nie tylko on uczył chłopca, ale było również odwrotnie. Najważniejszą kwestią, jaką Wilson zrozumiał dzięki stałemu kontaktowi z Raymondem, był prosty fakt, iż nie myślał on za pomocą słów, ale obrazów. Asocjacje, które między nimi się pojawiały, były zupełnie inne od tych, które występują w naszym języku, naszym sposobie wnioskowania czy potocznego rozumowania. Nie oznaczało to jednak, iż nie miały one swojej własnej, indywidualnej, wewnętrznej struktury zależności. Obrazy, które Raymond rysował, sposób, w jaki łączył je w sekwencje, jak też ciągle zainteresowanie samego artysty sztuką abstrakcyjną, skłoniły Wilsona do pracy nad teatrem obrazów, „teatrem wyobrażeń”. Wraz z Raymondem i swoimi uczniami z Byrd Foundation zrealizował w 1970 roku jeden z najciekawszych spektakli *Deafman Glance*. W pracy tej nie użył ani jednego słowa, była jedną z cyklu niemych oper (*The Life and Times of Sigmund Freud*, *The Life and Times of Joseph Stalin*). Struktura całości oparta była na obrazach, które wcześniej naszkicował Andrews, grający jednocześnie jedną z głównych ról.

¹³ É. Klein: *Czas*. Przeł. M. Jarosiewicz. Katowice 1999, s. 41–42.

¹⁴ Wtedy to również wpływ na jego sztukę miał inny jeszcze ważny impuls — doświadczenia z pracy z ludźmi upośledzonymi, jak stwierdzał: „Zajmowałem się ludźmi z uszkodzeniem mózgu, z ADHD, katatonikami. Moim zadaniem było sprawienie, by zaczęli mówić. Dyrektor szpitala uważał, że bardzo ważną częścią terapii winna być komunikacja pomiędzy pacjentami i ich opiekunami. W ciągu dwóch lat, kiedy pracowałem w tym szpitalu, doszedłem do wniosku, że wcale nie należy zmuszać tych ludzi do mówienia. Następnie pracowałem z dziećmi w Harlemlu, ze starcami w New Jersey i pacjentami zakładów zamkniętych. Zrozumiałem, że nie byłem po to, by ich uczyć, ale po to, by słuchać tego, czego oczekują, co ich interesuje i pomóc im we wszystkim, czego chcą”. Cyt. za: A. Holmberg: *The Theatre of Robert Wilson...*, s. 3.

Wilson nie tylko, czy nie tyle, pokazywał fantastyczny świat wyobraźni (zabawny i przerażający jednocześnie) upośledzonego nastolatka, ale wskazywał jednocześnie na pewną względność naszego sposobu postrzegania świata, relacji, jakie przypisujemy jego elementom. Luis Aragon po premierze paryskiej stwierdził, że jest to

prawdziwy cud, który uzdrowi naszą umierającą sztukę. [...] Krytykuje bowiem wszystko, do czego przywykliśmy. W *Deafman Glance* Wilson patrzy na rzeczywistość, wyobrażenie i przestrzeń z kilku perspektyw jednocześnie, ciągle zadając pytania dotyczące naszego sposobu porozumiewania się; tego, jak postrzegamy przedmioty i relacje między nimi, tego, co jest sensowne i dlaczego jest to „niewiarygodny mechanizm uwalniania, uwalniania zarówno duszy, jak i ciała”¹⁵.

Równocześnie dodać trzeba, że proces uwalniania czy też podważania znanych nam schematów percepcji, nie miał na celu wprowadzenia odbiorcy w świat chaosu, ale pokazanie innej możliwości kodowania i dekodowania znaków. Dlatego bardzo ważną rolę w tym spektaklu odgrywał widz, to on został zderzony z nową, inną od potocznej rzeczywistością. Właśnie taką, o jakiej wspomina Aragon, w której patrzy się na przedmiot, obraz z wielu perspektyw jednocześnie, wszystkie one mają swój odrębny czas, wszystkie mogą wydać się równoprawne. Zadaniem odbiorcy, jak często podkreślał Wilson, było więc albo zaakceptowanie tej wielości, albo wybranie czy skonstruowanie z rozmaitych fragmentów swojej własnej rzeczywistości spektaklu. Bardzo ważnym chwytem, który zastosował artysta (który stanie się jego niemal znakiem firmowym), było użycie tzw. *slow motion* – ruchów i gestów aktorów wykonywanych w maksymalnie wydłużonym czasie. *Slow motion* to w teatrze Wilsona czas rozciągnięty, wydłużony, kiedy to odbiorca może wnikać w daną sytuację, dany ruch, gest aktora. Jeśliby chcieć wyobrazić sobie czas spektaklu jako sprężynę, której kolejne pokonane spirale zbliżają nas do końca, to Wilson w ramach swoich przedstawień próbowałby momentami pokonać ten ruch – rozprostowując niektóre z tych spirali. Tym samym wskazywałby na niemal Einsteińską z ducha względność czasu i przestrzeni, wprowadzając jednocześnie napięcie między wewnętrznymi czasami spektaklu. Wilson, oddzielając obserwatora od zdarzeń, czyni go jednocześnie współtwórcą ich znaczeń na określonych zasadach. Punkt i moment spojrzenia widza może być impulsem do dokonania analizy całości. *Deafman Glance* wymyka się potocznym tzw. zdroworozsądkowym możliwościom interpretacji. Pytania o znaczenie zdają się niewystarczające, ważniejsza staje się na przykład „ustrukturyzowana cisza”, z którą współczesna

¹⁵ L. Aragon: *Lettre ouverte à André Breton*. „Les Lettres Françaises”, 2–8.06.1971. Cyt. za: A. Holmberg: *The Theatre of Robert Wilson...*, s. 5–6.

kultura nie umie sobie radzić (spektakl trwał kilka godzin). Jak pisał Eugène Ionesco po obejrzeniu spektaklu:

Beckett osiągnął perfekcję w kreowaniu kilku minut ciszy na scenie, Wilson pokazał, że cisza może trwać godzinami, ciszę ubogacił, sprawił, że cisza zaczęła mówić¹⁶.

Amerykański reżyser pokazał względność czasu, zderzając odbiorcę z przestrzenią, która wytwarzała czas ciszy i dynamikę ciszy. Pokazał, że rozwiązaniem może być nielinearna lektura świata sztuki, obrazów, poszukiwanie relacji między przedmiotami, lektura, która zakłada spojrzenie jednocześnie horyzontalne i wertykalne – a więc lektura teatralnej czasoprzestrzeni. Teatr tradycyjny, według niego, zakłada głównie śledzenie fabuły, symboli i motywów. Wilson skupia uwagę odbiorcy na nowych relacjach między przedmiotami, aktorami i przestrzenią, nowych możliwościach funkcjonowania języka teatru, jak i języka w ogóle.

Takie myślenie o czasoprzestrzeni w sposób niemal perfekcyjny zrealizował w *Einstein on the Beach* (1976). W spektaklu tym Wilson korzysta z potocznych obrazów Einsteina. Nie jest to historia czy biografia, ale raczej metaspektakl o czasie, przestrzeni, teatrze, sztuce, perspektywach widzenia obiektów. Muzykę do tej „oper w obrazach”, jak brzmi podtytuł, skomponował Philip Glass. Struktura muzyczna oparta jest na powtórzeniach i właściwie podejmuje kwestię rytmu, jego ciągłości, zmienności, przeskoków. Również choreografia zbudowana z kilku abstrakcyjnych układów ruchów, stworzona przez Lucindę Childs, doskonale korespondowała z Wilsonowską wizją, choć stanowiła osobne tworzywo teatralne, silnie oddzielone od pozostałych. W *Einstein on the Beach* artysta pokazał bardzo wyraźnie, że w jego teatrze właśnie dynamiczne relacje między tworzywami (muzyka, ruch postaci, przedmiotów, gra światła, dekoracje malowane i te trójwymiarowe) konstruują właściwą i dla niego najważniejszą strukturę narracyjną dzieła. Ich dopełnianie się, ale i bycie w opozycji, komentowanie wzajemne, ale i zaprzeczanie, tworzy dynamikę napięć, które Wilsona najbardziej interesują. Spektakl trwał cztery i pół godziny, każdy obraz, *tableau*, każdy ruch i słowo musiały paść w jedynej, przeznaczonej dla nich jednostce czasu, by forma została spełniona. Wilson zastanawia się w *Einstein on the Beach* nad prostą zależnością: skoro akt percepcji zmienia rzeczywistość, tak więc język sztuki, którym się posługujemy, musi podążać za tymi przeskokami. Postaci są w ciągłym, niekończącym się ruchu – to, że stoją, siedzą, nie zmienia faktu, że tkwi w nich potencja ruchu. Artysta posługuje się tu też znamien-

¹⁶ E. Ionesco: *Interview*. „Književne novine” 1971, no 399. Cyt. za: A. Holmberg: *The Theatre of Robert Wilson...*, s. 52.

nymi obrazami, pokazuje na przykład wielki zegar, który im szybciej odmierza czas, tym wolniej poruszają się przedmioty wokół niego, wielki statek kosmiczny¹⁷ i taniec Belzebuba na tle zgeometryzowanego nieba.

W *Einstein on the Beach* wykorzystał artysta fragmenty tekstu Chrisa Knowlesa – autystycznego chłopca, z którym pracował w szkole dla upośledzonych. Chris był niezwykle uzdolniony matematycznie i świat postrzegał za pomocą liczb oraz przestrzennych relacji geometrycznych. Jak wspomina artysta, pytał go niegdyś o to, kim był Einstein – za którymś razem Chris odpowiedział: „Muszę pomyśleć” i napisał tekst, którego fragmenty stały się ważną częścią spektaklu. To Chris połączył postać fizyka z plażą. Tym samym po raz kolejny doświadczenia abstrakcji, fizyki i terapii spotkały się w czasoprzestrzeni teatru.

Po sukcesie, jaki osiągnął *Einstein on the Beach*¹⁸, Wilson otrzymał propozycję pracy w Europie i, co ciekawe, w Niemczech. To właśnie tu, na Starym Kontynencie rozmaite doświadczenia, z których wywodził swój teatr (architektura i malarstwo abstrakcyjne, taniec postmodern czy terapia), w sposób bardzo interesujący związane zostały z tradycją teatru. Wydaje się, iż na początku dla twórczości Wilsona bardzo ważnym punktem odniesienia stał się ekspresjonizm. Artysta bardzo szybko znalazł punkty styczne między tym nurtem traktowanym jako jedna, wielka figura estetyczna, a swoimi wcześniejszymi poszukiwaniami. Jednakże był to tylko jeden z wielu fragmentów tradycji teatru, które staną się podstawą toczonej przez niego intertekstualnej gry. Odkrywając tradycję teatru europejskiego, poszukiwał w niej takich nurtów, konwencji i stylistyk, które mogły potwierdzać jego intuicje artystyczne. Dlatego w jego spektaklach od połowy lat 80. (między innymi *Alcestis*, *Hamletmachine*, *Salome*, *Doctor Faustus*, *Black Rider*, *King Lear*, *When We Dead Awaken*, *Parzival*, *Magic Flute*, *Lohegrin*, *Danton's Death*, *Alice*, *Alice in Bed*, *Woyzeck*, *Leonce und Lena*, *Peer Gynt*, *Wintermärchen*) odnaleźć można prawdziwy kolaż elementów tradycji teatralnej – gatunków i ich konwencji, ale też typów teatru i ich stylów – takich jak maska dworska, komedia dell'arte, pantomima, musical, tragifarsa, tragikomedia, dramat muzyczny, a na innym poziomie choćby barokowa opera czy teatr z papieru. Wszystkie one połączone są w Wilsonowskiej czasoprzestrzeni. Najbardziej wyraźną konsekwencją zetknięcia z dawną formą teatralną był między innymi fakt, iż Wilsonowski „diagonal” zaczął bardzo silnie przeplatać się z geometrią perspektywy z ducha renesansu. Wilson, konstruując kolaż tradycji, szukał w niej elementów, które pasowałyby do jego precyzyjnie budowanej geometrii formy. Dlatego wykorzystuje przede wszystkim formalne

¹⁷ Oba te obrazy były znakami, wręcz symbolami teorii Einsteina.

¹⁸ Spektakl ten można nazwać sukcesem jedynie z perspektywy czasu, był bowiem finansową kląpą, przyniósł Wilsonowi olbrzymi dług.

esencji danych konwencji, abstrahując od ich semantyki i kontekstu historycznego, strukturyzuje je i wbudowuje w całość, jaką tworzy jego dzieło.

Gdzie jest więc Einsteinowska teoria względności, gdzie wielość perspektyw i możliwych odczytań? Według teorii względności przestrzeni i czas zależą od układu odniesienia i ruchu obserwatora. O ile w pierwszym okresie swojej wczesnej twórczości Wilson pokazywał przede wszystkim wielość, różnorodność i równoczesność układów odniesienia, jak też perspektyw odbioru w ramach jednego przedstawienia, o tyle po przyjeździe do Europy coraz częściej i wyraźniej zaczął skłaniać się w stronę jednego układu odniesienia. Tym układem stała się włoska scena pudełkowa, traktowana w perspektywie długiego trwania, z którą artysta stykał się w teatrach niemieckich, francuskich, brytyjskich, w których przyszło mu pracować. Poznając i analizując własności tej sceny, wyciągnął konsekwencje estetyczne i epistemologiczne dla swojego teatru. Ta scena – swoisty określony układ odniesienia – dała mu właśnie wgląd w geometrię tradycji teatru. W ramach pudełka scenicznego Wilson dokonuje zaplanowanego eksperymentu z poszczególnymi elementami czasoprzestrzeni. Jednakże układ odniesienia, choć modyfikowany rozmaitymi chwytami i zabiegami (tył sceny przesłonięty, obecność spajającego całość diagonalu, pogłębianie i podwajanie pudełka scenicznego), stanowi określoną stałą w jego teatrze. Jest to bardzo ważna kwestia, gdyż pozwala zrozumieć, dlaczego Wilson nie przekracza ramy scenicznej, ale sytuuje swój eksperyment właśnie w jej wnętrzu. Artysta zdaje się podkreślać, iż do konstruowania absolutnej formy teatralnej zawsze potrzebny jest mu stały układ odniesienia. Rehabilitacja sceny włoskiej, jakiej dokonuje reżyser, sprawia, że staje się ona dla niego nie tylko stałym układem odniesienia, ale też absolutnym modelem – nie tylko teatralnym, ale i epistemologicznym. Pokazuje bowiem człowieka wpisanego w światoo obraz¹⁹, którym rządzą prawa matematyki, one bowiem decydują o jego porządku, harmonii i ładzie. Wewnątrz tego modelu artysta może eksperymentować, zmieniać elementy i ich kolejność, rozciągać je w czasie albo dynamizować, ale pewne dane zawsze będą stałe. Czasoprzestrzeń teatru Wilsona ma swój określony układ odniesienia, ale pozostaje ona czasoprzestrzenią – zdynamizowaną odśrodkowo przez napięcia i relacje wewnątrzsceniczne. Szczególnie widoczne jest to w partyturach ruchów i gestów wykonywanych przez aktorów oraz ich związkach z dramaturgią światła, koloru i dźwięku w spektaklach artysty.

Struktura działań aktorskich jest tak konstruowana, by nie ilustrowała tekstu, ale często była w opozycji do semantyki słowa, przekraczała codzien-

¹⁹ Zob. M. Heidegger: *Czas światoo obrazu*. Przeł. K. Wolicki. W: *Budować, myśleć, mieszkać. Eseje wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski. Warszawa 1977, s. 140–152.

ność i potoczność ruchu, stanowiła ściśle opracowaną formę. Ruch aktorów jest jednym z elementów tworzących czasoprzestrzeń teatru Wilsona. Geometria i trajektoria ruchu postaci, precyzyjnie wyznaczona gestyka, rozpatrywane są w odniesieniu do kategorii przestrzennych czy dokładniej: czasoprzestrzennych. Aktorzy przemieszczają się w przestrzeni niczym figury z reliefów, wyznaczając jej głębię, długość, szerokość. Wykreślają geometrie przestrzeni. Afekty, emocje, odczucia przedstawiane są za pomocą linii i form geometrycznych. Taki zabieg pozwala uniknąć prostego przekładania ich na kategorie codzienności czy prawdopodobieństwa, a Wilsonowi pomaga objąć je, oswoić, ująć w ramach myślenia geometrycznego. Ale ruch odbywa się zawsze w czasie. Przez wspomniany już *slow motion* — konsekwentnie stosowany przez artystę — Wilson pokazuje, że zwolnienie ruchu daje impuls widzowi-obszernikowi do podjęcia analizy własnych perspektyw odbiorczych i tworzenia swojego łańcucha asocjacji, ale również wskazuje na względność czasu. Zastyganie postaci w określonych pozach również tworzy architekturę spektaklu, który budowany jest na zasadzie przeskoków między zastygłymi obrazami. Również powtarzalność gestów, ruchów, słów jest znamienym chwytem stosowanym w teatrze Wilsona. Najczęściej powtarzalność odbywa się w różnym tempie i rytmie, co zaburza u odbiorcy poczucie równomiernie płynącego czasu spektaklu²⁰. Ruch postaci może być zaznaczany dźwiękiem, światłem, zmianą kolorystyki tła czy fragmentu scenografii. Reżyser, po mistrzowsku używając światła teatralnego, najczęściej punktowego, stosuje zbliżenia twarzy, ręki czy kostiumu wykonawcy, co powoduje, że na moment czasoprzestrzeń kurczy się, zostaje ograniczona do konkretnego elementu. To ten wycinek staje się na moment punktem całego spektaklu. Niezależnie bowiem od wszystkich działań, odbywających się wewnątrz, sama czasoprzestrzeń jest w ciągłym ruchu. Jest to ruch implozywny, którego przykładem mogą być stosowane zbliżenia, jak i eksplozywny, kiedy na przykład w jednym momencie czasoprzestrzeń powiększa się za pomocą dominacji jednej lub wielu barw.

Filozofia teatru Wilsona opiera się również na pokazywaniu równocześnieści wielu czasów, które przede wszystkim widoczne są właśnie w ruchu postaci. Artysta stosuje tu bardzo czytelne chwyt — między innymi następujący: jedna z postaci wchodzi przodem, druga w tym samym czasie tyłem z przeciwnej strony sceny. Działania obu postaci (lub wielu) mają najczęściej inną dynamikę, podkreślając ich odmienny charakter w jednym momencie. Równoczesność czasów wynika także z montażu elementów tradycji teatralnej, które sugerują konteksty i czasy sięgające poza *tempus* spektaklu.

²⁰ Podobną funkcję mają *knee plays* — stosowane przez Wilsona intermedia, przerywniki, krótkie scenki, które mają wybić widza z czasu spektaklu, pozbawić go złudzenia absolutności i jednostajnej płynności tego czasu.

Znamiona przestrzenne posiada również wypowiediany przez postaci tekst. Zgłoski, sylaby przeciągane są niczym dźwięki, fragmenty zdań są multiplikowane, urywane w połowie czy zawieszane. Rytmizacja tekstu zawsze podlega dynamice czasoprzestrzeni, nigdy zaś semantyce. W każdym tekście (czy będzie to dramat Georga Büchnera, Williama Szekspira, Heinera Müllera czy też jego własny fragment) Wilson odczytuje indywidualną architekturę zgłosek, wyrazów i zdań. Interpretując tekst, myśli o odległościach między nimi, o ich kształtach i kolorach. Tym samym buduje nowe relacje między nimi – relacje czasoprzestrzenne.

Muzyka nie może ilustrować [...]. Tło ma być niczym obraz, który ma swój własny sens. [...] Warstwa wizualna jest tak samo ważna jak to, co słyszymy, tak samo jest w przypadku aktorów. To, co widzimy, pomaga lepiej słyszeć i odwrotnie. [...] W każdym moim spektaklu próbuję uzyskać balans między tym, co odbiorca słyszy i tym, co widzi, tak by obie te czynności wykonywał w jednym czasie²¹.

Wilson często jest uważany za reżysera, który podczas castingów niszczy gwiazdy, każąc im przechodzić przez scenę w określonym rytmie albo po prostu stać tyłem do widowni. Jeśli dany aktor nie spełnia jego kryteriów, stwierdza: „pan nie potrafi grać, pan nie rozumie teatru”. Kiedy pojmie się drogę artystyczną, którą przeszedł Wilson, jego inspiracje abstrakcją, jego czasoprzestrzeń, którą wyznaczają następujące w równoczesnych czasach geometryczne relacje między twórcami, oczywistym stanie się fakt, iż aktor w teatrze Wilsona jest częścią, istotnym elementem całości. Jest niczym człowiek-tancerz z projektu Schlemmery, którego istnienie w sztuce wyznaczają zależności czasoprzestrzenne wobec innych aktorów, przedmiotów i sceny (układu odniesienia).

Można powiedzieć, że takie myślenie przeniknięte jest dawnym toposem teatru świata, w którym człowiek-aktor jest elementem wielkiej machiny historii, losu czy konieczności. Toposem, który odnajdujemy u Szekspira, Büchnera, a nawet Heinera Müllera²², a więc dramaturgów bardzo ważnych dla teatru Wilsona. Sądzę, że konsekwencje, które wyciąga amerykański reżyser z tego toposu w XX wieku, mają jeszcze inne konotacje. Wydaje mi się, iż artysta w tym właśnie deterministycznym porządku świata widzi być może jedyną możliwość dla istnienia człowieka i jednocześnie jedyny kontekst umożliwiający uprawianie sztuki. Bardzo ściśle skonstruowana forma teatru Wilsona kusi swoim geometrycznym pięknem, jego czasoprzestrzeń

²¹ R. Wilson: *Interview*. In: *The Twentieth-Century Performance Reader*. Ed. by M. Huxley, N. Witts. London 1996, s. 423.

²² Oczywiście topos ten pojawia się znacznie wcześniej, w najbardziej znanej wersji między innymi w dialogach Platona.

wskazuje na to, iż kolejne eksperymenty nie znoszą tradycji, dawnych odkryć, wprowadzają w nie jedynie korektę, zmianę. Istota wszechświata bowiem oparta jest na stałych prawach – wydaje się, że według Wilsona są to obiektywne prawa geometrii przestrzeni. Scena włoska, stanowiąca dla niego absolutny model i konsekwencje, jakie płyną ze światooobrazu²³, przez nią wyznaczonego, stają się jednocześnie dla tego twórcy znakiem wielkiej całości, której każdy element podlega tym samym wiecznym prawom. Nie są to prawa natury, dlatego nie ma mowy o tradycyjnie rozumianej kategorii *mimesis*, ale prawa matematyki, teorii, która obejmuje wszechświat w jego całości. Teatr Wilsona staje się współczesną posteinsteińską wersją tego modelu, światooobrazu będącego w ciągłym, niekończącym się, dynamicznym ruchu, chociaż jego podstawą są prawa geometrii.

Można by więc rzec, iż Robert Wilson, realizując w ramach sztuki teatru dwudziestowieczny mit determinizmu, stawia teorię względności przed teorią mechaniki kwantowej, determinizm przed przypadkowością, geometrię przed kombinatoryką w myśleniu o przestrzeni. Jego „puste piękno”, jak widzą to niektórzy krytycy, nie jest *de facto* puste, zawiera w sobie esencję geometrycznego myślenia o człowieku, sztuce i wszechświecie, w którym to, co dawne, trwa po dzień dzisiejszy (choćby właśnie w teorii Einsteina) i jest podstawowym, być może dla Wilsona jedynym pewnikiem, na którym można budować filozofię i estetykę teatru – tylko bowiem „odkrycie ogólnej zasady formalnej, mogłoby zapewnić nam rezultaty, nie budzące wątpliwości”.

²³ Pisała o tym zagadnieniu D. Ratajczakowa w: *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*. Poznań 1985.

Agnieszka Jelewska-Michaś

Timespace of Robert Wilson's theatre

Summary

The text shows an artistic path of an American director, from his interest in abstraction to fascination with the Italian stage (through an analysis of the selected fragments of the performances), and points to the philosophy of a geometric form functioning within the frame of a theatrical timespace consequently developed and used by him. Wilson treats his theatre as a kind of laboratory where, by means of the geometry principles, he constructs a precise form. The form covers all elements of a stage work starting from an object, colour, light and sound and finishing with an actor. The artist, making philosophical, or more specifically, aesthetic conclusions from the arrangements of the 20th century physical

and mathematical theories (mainly Albert Einstein's theory of relativism), combines time with space. Timespace he/she creates is in a constant and dynamic move which covers also all constituents. However, it has its own precisely defined point of reference – an Italian stage, considered as an absolute model, the model of a whole. It has been extremely evident since 1980s when Wilson started directing in European theatres, and inscribed his abstractive form in traditional frames of a geometric perspective.

Agnieszka Jelewska-Michaś

Die Raumzeit des Robert Wilson Theaters

Zusammenfassung

Der vorliegende Text zeigt den schöpferischen Weg des amerikanischen Regisseurs von seiner Faszination von der Abstraktion bis zur Faszination von der italienischen Bühne. Die Verfasserin analysiert Fragmente der ausgewählten Spektakel und weist auf die von Wilson konsequent entwickelte und angewandte Philosophie der geometrischen Form hin, die im Rahmen der theatralischen Raumzeit wirkt. Wilson betrachtet sein Theater als ein bestimmtes Laboratorium, wo er mit Hilfe von geometrischen Gesetzen eine präzise Form erschafft. Der Form sind alle Elemente des Bühnenwerkes unterstellt: Gegenstände, Farben, Licht, Musik und Schauspieler. Aus physischen und mathematischen Theorien des 20. Jhs (insbesondere Albert Einsteins Relativitätstheorie) die philosophischen und vor allem ethischen Schlüsse ziehend, will der Regisseur im Theater den Raum mit der Zeit verbinden. Die von ihm geschaffene Raumzeit ist in stetiger, dynamischer Bewegung; bewegt werden auch alle sie bildenden Stoffe. Doch sie hat ihr eigenes Bezugssystem – die italienische Bühne, die als ein absolutes Modell, Modell des Ganzen betrachtet wird. Das kam besonders seit den 80. Jahren des 20. Jhs zum Vorschein, als Wilson in europäischen Theatern seine Inszenierungen machte und seine abstrakte Form im traditionellen Rahmen der geometrischen Perspektive anzuwenden versuchte.

Dorota Buchwald

Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego
Warszawa

Teatr to jedność świata, czyli gdzie przebiega granica znanego i nieznanego w scenografii Jerzego Juka-Kowarskiego

W teatrze interesuje mnie przede wszystkim teatr i intelektualna rozkosz odkrywania jego tajemnic. Ekscytująca jest świadomość, że w teatrze może zdarzyć się wszystko, a sceniczna deska naprawdę jest całym światem

— mówił Jerzy Juk-Kowarski, kiedy dla „Notatnika Teatralnego” nagrywaliśmy rozmowę o jego ostatniej pracy scenograficznej, czyli *Kosmosie* Gombrowicza w Teatrze Narodowym w Warszawie¹. Rozmowa ta po raz kolejny uświadomiła mi, jak niewiele wiemy o warsztacie jednego z najwybitniejszych polskich scenografów i jak ogromnej erudycji i odwagi trzeba, aby postawić dwie prostopadłe ściany pocięte uporządkowaną siatką współrzędnych tak, abyśmy nie mieli wątpliwości, że mamy do czynienia z próbą ogarnięcia chaosu kosmosu.

Tego, co w teatrze robi Jerzy Juk-Kowarski, szczególnie we współpracy z Jerzym Jarockim, nie da się zamknąć terminem „scenografia”. Jego udział w powstawaniu spektaklu jest zdecydowanie większy i dużo bardziej znaczący. Konstruowanie przedstawienia jest bowiem za każdym razem wspólnym budowaniem spójnego świata i określaniem dla tego świata obszaru oraz wymiarów istnienia. Scena teatralna, jako przestrzeń magiczna o zmien-

¹ J. Juk-Kowarski: *Nieskończona liczba wariantów*. Rozmawiała D. Buchwald. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 41, s. 21–28.

nym statusie ontologicznym, wymaga każdorazowo stworzenia odpowiedniego języka, języka teatralnych kodów i znaków, zawsze adekwatnych do literatury i tematu, którymi zostanie opowiedziana wybrana, zwykle paraboliczna, historia.

Zgodnie ze słowami Kowarskiego, najbardziej charakterystyczną cechą jego przedstawień przygotowywanych z Jarockim jest właśnie ich teatralność. Pozornie może wydawać się, że teatr, który dzisiaj zostaje w teatrze, na tradycyjnej scenie, nie jest teatrem nowoczesnym. Nic bardziej mylnego. To właśnie pozostanie w tej przestrzeni jest odwagą i wyzwaniem, przed którym ani Jerzy Juk-Kowarski, ani Jerzy Jarocki nie uciekają. Jest to pozostanie w pełni świadome. W dodatku wszelkie użyte do konstruowania przedstawienia elementy muszą być teatralne (przechodzą weryfikację sceny i jeśli się nie sprawdzają, zostają odrzucone), ponieważ każdy ich spektakl, niezależnie od tematu, jest także, a może przede wszystkim, autotematyczną opowieścią o możliwościach teatru. Jest zawsze opowieścią metateatralną, z założenia zacierającą granicę pomiędzy tym, co sztuczne, a tym, co prawdziwe i nieustannie przekraczającą granicę pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Inną niezwykłą cechą tego teatru, bardzo rzadko docenianą i nigdy w pełni nieopisaną, jest też jego erudycyjność, widoczna w wielowarstwowej intertekstualności i bardzo często palimpsestowej konstrukcji spektakli. Większość tych przedstawień, każde z nich oddzielnie, warto jest szczegółowej analizy, która mogłaby ten intelektualny i artystyczny ładunek, niemożliwy nawet do odczytania podczas jednorazowego oglądania przedstawienia, ujawnić.

Oprócz tego, co o spektaklach Jerzego Juka-Kowarskiego wiemy, co jest znane, są w nich jeszcze rzeczy nieznanne, których nie zidentyfikujemy nawet podczas najbardziej starannego oglądu. W różnych ich warstwach ukryte są tajemnicze aporie, semantyczne albo magiczne dziury, nie do wypełnienia bez podpowiedzi. Można nigdy ich nie odkryć, może nawet bez większej szkody dla prawidłowego odczytania ogólnego zamysłu scenografa, ale odnalezione pozwalają odczytać dodatkowe odniesienia, konteksty, konotacje czy też walory tego złożonego hipertekstu, jakim jest każde przedstawienie Jarockiego i Kowarskiego. Kilka z tych aporii chciałabym, za pozwoleniem autora, odkryć. Może kogoś zainspirują do głębszej analizy...

Moje pierwsze spotkanie z teatrem Jerzego Juka-Kowarskiego odbyło się 9 marca 1982 roku. Ze studencką przepustką w dłoni, bo przedstawienie kończyło się tuż przed godziną policyjną, wcisnęłam się przez boczną bramę do katedry św. Jana w Warszawie i znalazłam jakieś nieopatrzone karteczką „zarezerwowane” krzesło przy bocznej kolumnie. Atmosfera panowała niezwykła. Kościół przemieniony w teatr kościołem przecież być nie przestał, w ławach kościelnych dziwnie skupiona i milcząca premierowa publiczność, wśród której — zamiast przy ołtarzu — cały episkopat z kardynałem Józe-

fem Glempem na czele, podskórnie obecna świadomość pozostawionych za drzwiami patroli ZOMO. Wszystko jakoś było inaczej, choć na pozór realność miejsca nie została naruszona. Racjonalność podpowiadała, że grający biskupa Becketa Gustaw Holoubek nie jest prawdziwym księdzem, lecz aktorem, ale chyba wszystkim wydawało się, że siła głoszonego z ambony kazania nie brała się tylko z rzetelności jego rzemiosła. Niektórzy ocierali ukradkiem łzy, a kardynał Glemp podobno robił rachunek sumienia, do czego przyznał się później Holoubkowi-biskupowi w zakrystii. Dobijający się do bramy świątyni rycerze, choć byli przecież tylko aktorami, grającymi historyczne i literackie zarazem postaci, dokonywali niemal realnego aktu przemocy, wzbudzając wśród zebranych bardzo współczesne i bolesne emocje. Mieliśmy wrażenie, że wszystkie granice zostały przekroczone i że przeżyliśmy w teatrze prawdziwe *katharsis*.

Zastanawiałam się później wielokrotnie, co takiego się wtedy stało? Co wydarzyło się tego wieczora, że dla mnie i dla wielu innych uczestników tego spotkania *Mord w katedrze* Eliota stał się jednym z najważniejszych i najbardziej dojmujących doświadczeń teatralnych? Kontekst czasu historycznego jest oczywisty, ale wiele lat później Jerzy Juk-Kowarski opowiedział mi, co z realną przestrzenią kościoła zrobił teatralny scenograf i jak zostaliśmy wszyscy wtedy właśnie przez teatr zmanipulowani.

Decyzja o realizacji tego przedstawienia poza teatrem (chyba jedyny raz podczas ich wspólnej pracy) była dla Jarockiego i Kowarskiego – wobec sytuacji politycznej – oczywista. Katedra warszawska i katedra wawelska (przedstawienie miało dwie wersje) dorównywały w naszych warunkach prawdziwemu miejscu wydarzeń, czyli katedrze w Canterbury. Uzyskano potrzebne zgody hierarchii kościelnej, ale nie na wszystko. Na przykład prawdziwy ołtarz nie mógł być elementem scenografii. Tym bardziej, że tuż przed nim dokonać się miało morderstwo, nawet jeśli było tylko teatralne, pozostawało zbrodnią. Trzeba więc było zbudować ogromny nowy ołtarz, który zasłonił istniejący. Nowy różnił się dość znacznie od oryginalnego – czego oczywiście nikt nie zauważył – miał obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w złotej koszulce (oryginalny jej nie ma) i był podwyższony, łącząc się ze stallami za pomocą schodów, na których mordowano biskupa Becketa. Zrobiono też bardzo staranne repliki odświętnych chorągwi, wieszanych w katedrze w czasie podniosłych uroczystości, ponieważ użycie oryginalnych hierarchowie uznali za niestosowne. Ponadto zbudowano całkiem nowe metalowe drzwi do katedry, w które walili mieczami rycerze przychodzący wykonać wyrok, gdyż na co dzień kościół zamyka tylko oszklona krata. Efekt dźwiękowy, bardzo ważny dla tego momentu przedstawienia, nie mógłby być inaczej osiągnięty.

Natomiast najbardziej istotny dla idei tego spektaklu element kostiumograficzny, choć wszyscy go widzieli, przez wiele lat pozostawał nierozpo-

znany. Nie można było bowiem wtedy napisać w programie teatralnym, że Gustaw Holoubek (w Warszawie) używał w czasie spektaklu infuły i pastorału prymasa Stefana Wyszyńskiego, a Jerzy Bińczycki (w Krakowie) szat pontyfikalnych Jana Pawła II, w których papież odprawiał mszę w Krakowie w 1979 roku.

W wyniku wszystkich tych zabiegów scenograficzno-inscenizacyjnych nastąpiło przedziwne „nałożenie się na siebie” co najmniej trzech rzeczywistości: teatralnej (poprzez użycie tekstu literackiego i teatralnych narzędzi kompozycyjnych), sakralnej (również dlatego, że oprócz realnego miejsca, w którym się znajdowaliśmy, także sztuka Eliota opierała się na obrzędzie mszy św.) i realnej (bo kontekst prawdziwych wydarzeń politycznych i zagrożenie w postaci patrolujących Stare Miasto zomowców był oczywisty). Widzowie – jednocześnie uczestnicy i świadkowie wydarzeń – umieszczeni zostali więc na granicy, czy też pomiędzy granicami tych rzeczywistości i porządków. Właściwie bez szans na rozróżnienie fałszu i prawdy, poddani działaniu emocji zrodzonych z tego splotu fikcji i rzeczywistości. Antropolodzy kultury twierdzą, że w takim stanie, stanie liminalnym, człowiek jest bardziej podatny na wpływ sił, które nazywają nadnaturalnymi.

Można to oczywiście ująć w ramy ścisłego naukowego dyskursu i zgodzić się z Eriką Fischer-Lichte, która napisała w jednej ze swoich prac:

Teatr zawsze i wszędzie charakteryzuje specyficzne napięcie między rzeczywistością i fikcją, między prawdziwym i udanym. Teatralne przedstawienia odbywają się przecież w realnej przestrzeni i w realnym czasie; na scenie zawsze obecne są rzeczywiste ciała aktorów, które poruszają się w rzeczywistych przestrzeniach. Rzeczywista przestrzeń, czyli scena, może oznaczać przy tym wiele różnych fikcyjnych miejsc; rzeczywisty czas, czas trwania przedstawienia, staje się czasem przedstawionym; rzeczywiste ciało aktora zaczyna oznaczać inne ciało, ciało scenicznej postaci. Dawało to zazwyczaj i nadal daje podstawę do rozmaitego typu transgresji między fikcyjnym i rzeczywistym².

Można, ale wydaje mi się, że tamtego wieczoru byliśmy świadkami i uczestnikami jeszcze bardziej złożonego i niezwykłego teatru. Być może rzeczywiście siła kazania Becketa-Holoubka wynikała z wielkiej klasy jego aktorstwa i zdolności do transgresji, ale może nie bez znaczenia dla aktora był fakt noszenia na sobie elementów stroju Prymasa Tysiąclecia, symbolicznie naznaczonych jego osobą, przywołujących całą wiedzę o życiu i działalności tego człowieka, będących też niejako jego – prymasa – mistyczną obecnością.

² E. Fischer-Lichte: *Rzeczywistość i fikcja we współczesnym teatrze*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. „Didaskalia” 2005, nr 70, s. 66–71.

Odkrywanie nałożonych na siebie warstw kontekstowych czy odniesień intertekstualnych, zeszkrobrywanie tego palimpsestu, zależało już tylko od wiedzy, inteligencji i wrażliwości indywidualnej widzów. Niektórzy okazali się bardzo wrażliwi, bo po trzech wieczorach przedstawienie zostało zdjęte (w Krakowie zagrano więcej, bo 22 razy).

Użycie prawdziwej, realnej przestrzeni dla uzyskania podobnego typu intertekstualności i kontekstualności miało także miejsce w powstałym dokładnie rok później *Życiu snem* Pedra Calderóna de la Barca w Starym Teatrze w Krakowie. Umiejscowiona w XVII wieku historia polskiego królewicza Segismunda wpleciona w filozoficzną przypowieść o wolnej woli człowieka, który może przeciwstawić się temu, co zapisane jest dla niego w gwiazdach, stawała się pretekstem do reinterpretacji naszych narodowo-historycznych mitów. Ponieważ premiera odbyła się w Starym Teatrze, wpisywała się niejako samoistnie w ciąg wielkich, legendarnych przedstawień tego teatru, które były podobnym dyskursem z historią i współczesnością, a nawet próbowała być miejscami otwartą z nimi dyskusją. Postanowiono więc tego nie ukrywać, ale odwrotnie — podkreślić, używając do tego celu zarówno samej architektury teatru, jak i elementów-cytatów-odwołań do dawnych przedstawień. Powstał gigantyczny metateatr, wielkie teatralne opowiadanie o tym, jak teatr swoim językiem opowiadał przez tradycję i historię o współczesności. Dla widzów Starego Teatru były to odwołania oczywiste i znaczące — Segismundo wyrzucał uprzykrzonego sługę przez okno, przez które wyskakiwał Rollison w *Dziadach* Konrada Swinarskiego. Rosaura dzięki fragmentowi kostiumu zamieniała się w Atenę i, stojąc dokładnie w tym samym miejscu, w którym stała Atena w inscenizacji *Nocy listopadowej* Andrzeja Wajdy, zagrzewała do boju zbuntowanych żołnierzy w mundurach podchorążych. Sztandar, który nieśli towarzyszący królowi powstańcy, był przecież sztandarem z II aktu *Wyzwolenia* Wyspiańskiego w reżyserii Konrada Swinarskiego. Cały ten kolaż prawdziwych i symbolicznych elementów wpisany został w barokową, filozoficzną bajkę, której teatralność podkreślały: wiszący nad publicznością anioł i zatrzymana w locie armatnia kula. Unieważniona została tym sposobem wszelka realność i racjonalność, zatrzymany czas, ustanowiony zaś porządek teatralny, w którym transgresywność na różnych poziomach odwołań była zasadą prymarną.

W istocie rzeczy przypuszczenie, że istnieje tylko jeden świat — pisał w swojej książce *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności* Zygmunt Bauman — poddany temu samemu zbiorowi niezmiennych, logicznie apodyktycznych praw, nie wydaje się już prawdziwe, czuje się, że musi być więcej światów, być może nawet nieskończona wielość uniwersów, co do czego chętnie zgodziliby się dzisiejsi kosmologowie, ope-

rujący swymi hipotezami, co do przerażających czarnych dziur zdolnych do pożerania i ukrywania światów, jak i postmodernistyczni filozofowie ze swoimi pytaniami w stylu: „Jakie rodzaje świata istnieją, jak są ukonstytuowane i czym się od siebie różnią?” (Brian Mc Hale) i swym talentem opisywania innych możliwych i niemożliwych światów³.

Calderón, zgodnie z alchemicznym i metafizycznym duchem swojej epoki, wpisał bohaterów sztuki w znany wtedy porządek astralny (7 planet – 7 postaci, 2 kobiety – 5 mężczyzn) i rola gwiazd w determinowaniu ich działań i dla przebiegu akcji scenicznej jest bardzo istotna. W związku z tym nikogo nie zdziwił element scenografii w postaci astrologicznego horoskopu namalowanego na dodatkowej kurtynie, przed którą rozgrywał się prolog (Jerzy Juk-Kowarski bardzo często stosuje takie dodatkowe kurtyny). Ale nikt nie wiedział – bo nie mógł wtedy wiedzieć, głównie z powodu cenzury – że jest to horoskop bardzo szczególny, horoskop jak najbardziej prawdziwy, wyznaczony dla Warszawy na dzień 13 grudnia 1981 roku, na godzinę dwunastą w nocy. Układ planet wyglądał wtedy następująco: na wschodzie był Mars, w ascendencie Księżyc, a wszystkie pozostałe planety były poniżej zachodu, czyli były niewidoczne. Według astrologów to był bardzo dobry horoskop i może znał go generał Jaruzelski, wybierając datę wprowadzenia stanu wojennego? Możemy zastanawiać się, czy taki scenograficzny żart (?) ma jakiegokolwiek znaczenie dla tego, co dzieje się na scenie, albo dla tego, jak przedstawienie odbiera publiczność. Jak jednak twierdzi ks. Józef Tischner:

Człowiek ulega w swoim działaniu zarówno temu, co jest, jak i temu, czego nie ma. Demon możliwy odgrywa w filozofii dramatu taką samą rolę jak demon realnie istniejący⁴.

Może więc takie magiczne i tajne elementy scenografii są dla spektaklu nie mniej istotne niż te widoczne? Przecież nie może nie oddziaływać na proces konstruowania roli przez aktora świadomość odniesień, które swoją grą lub kostiumem musi ewokować? Dla niektórych aktorów sytuacja była skomplikowana podwójnie, ponieważ przed laty grali w tamtych przywoływanych spektaklach. Natomiast odkrywanie kolejnych warstw znaczeń i odniesień, kolejnych konotacji intertekstualnych było na pewno przeżyciem najpełniejszym wyłącznie dla stałych widzów Starego Teatru. Oderwane od kontekstu architektury i autotematyczności przedstawienie nabierało

³ Z. Bauman: *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*. Przeł. A. Szahaj. W: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Red. S. Czerniak, A. Szahaj. Warszawa 1996, s. 163.

⁴ J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Kraków 1998, s. 309.

innych odcieni, pewne cechy traciło, ale nie traciło wcale swojej teatralnej siły, o czym świadczył sukces tego spektaklu w czasie gościnnych pokazów w ojczyźnie Calderóna, u publiczności nienawykłej do takiego traktowania swojej klasyki.

„Droga logiki nie jest bowiem drogą, która otwiera tajemnice” – twierdzi Jerzy Juk-Kowarski. Dlatego w innym głośnym przedstawieniu – *Śnie o Bezgrzesznej* (Stary Teatr, 1979), to nie logika, a przypadek miał decydować o tym, co widzowie przeżyją w teatrze. Przedstawienie zostało bardzo szczegółowo opisane i zinterpretowane, więc nie będę się tym zajmować, chciałam tutaj tylko opisać pewne szczególne działania scenografa. Ponieważ przedstawienie opowiadało o trudnej historii naszego narodu poprzez teksty literackie albo historyczne dokumenty, wiele elementów, szczególnie w kostiumach, musiało być maksymalnie zbliżonych do historycznej prawdy, żeby mogły zostać jednoznacznie zidentyfikowane. Mundury wojskowe, stroje cara i cesarza, suknie kobiece w wielu wypadkach składały się z elementów oryginalnych, kupionych od kolekcjonerów, inne były tworzone ściśle według zachowanych wzorów. Ta historyczna staranność miała podkreślać i uwypuklać niemal dokumentalny charakter spektaklu. Przechodząc przez kolejne sale, publiczność odbywała wraz z aktorami drogę Polaków do niepodległości. W pewnym momencie – drogi widzów, tak jak naszego narodu, rozchodziły się. Widzowie musieli wybrać, za którym wątkiem spektaklu chcą podążać. Część szła oglądać scenę balu z *Róży* Żeromskiego, a część do sali, w której aktorzy prezentowali pamiątki ze swojej rodzinnej przeszłości. Ta scena była pomyślana jako intymne spotkanie, w którym widzowie na ten krótki moment stawali się także współtwórcami spektaklu. Kameralność miejsca prowokowała do nawiązywania rozmów. Zdarzało się, że opowieści byłyby wzajemne. Mówiło się tam o rzeczach, o których nie było wolno głośno mówić – jak można się domyślać – o łagrach, zsyłkach, prześladowaniach. Intymność skłaniała do szczerości i otwartości. Emocje udzielały się stronom nawzajem. Można zadać sobie w tym miejscu pytanie, czy doświadczenie tego spotkania byłoby inne, gdyby widzowie wiedzieli, że ta „szczerą” scena jest częściową mistyfikacją? Że część „rodzinnych” pamiątek wcale prawdziwa nie była, a niektórzy z aktorów opowiadali nie swoje, ale podsunięte im, fikcyjne historie? Gdyby wiedzieli, że scenograf swoim działaniem trochę ich „oszukał”? A może siła oddziaływania tych prawdziwych, realnych rekwizytów była tak mocna, że udzielała się niejako także tym zafałszowanym, niwelując ich fikcyjność?

Para dychotomicznych pojęć „realny” / „fikcyjny” – pisze Erika Fischer-Lichte – służy nie tylko jako narzędzie opisu świata, ale także reguluje nasze zachowania i działania. Dlatego ich połączenie, zniesienie opozycji między nimi prowadzi z jednej strony do destabilizacji naszego widze-

nia świata, nas samych i innych, z drugiej natomiast — podważa normy i zasady, które rządzą naszymi zachowaniami. Z pary „realny” / „fikcyjny” wyprowadzić można dwie odrębne ramy: „to jest teatr” i „to jest rzeczywistość”. Dyktują one konkretne formy zachowań w sytuacjach, do których odsyłają. Kiedy ramy te kolidują ze sobą, znika dzieląca je różnica, przedstawienie przenosi widza w miejsce pomiędzy ustalonymi zasadami, normami, porządkami. Wtedy powstaje i ugruntowuje się nowe rozumienie estetycznego doświadczenia⁵.

Ponieważ to nowe rozumienie estetycznego doświadczenia akurat w tym wypadku znowu nie spodobało się cenzorom, po bardzo krótkim czasie tę scenę z przedstawienia usunięto. Z tego powodu zachowało się w archiwum tylko zdjęcie z próby.

W scenografiach Jerzego Juka-Kowarskiego nieustanne mieszanie bądź zestawianie sztucznego z prawdziwym, przekraczanie realności i fikcji, bardzo świadomie komponowana intertekstualność, ukryte i jawne odniesienia do transcendencji, dodatek magii i ezoteryki służą **paradoksalnie** budowaniu prawdy i szczerości wypowiedzi. To dla niego bardzo ważne. Istnienie aporii tej szczerości nie zakłóca ani nie znosi. Co najwyżej może budzić nasz niepokój, że w komponowanej przez niego przestrzeni istnieją tajemnicze ergodyczne dyskursy, których nigdy nikt nie uruchomi.

Teatr to jest niezwykle osiągnięcie ludzkości — Jerzy Juk-Kowarski mówił w rozmowie, którą nagraliśmy w 1998 roku dla „Notatnika Teatralnego” poświęconego Jerzemu Jarockiemu — Zawsze jestem zdziwiony, że coś takiego jak teatr w ogóle istnieje. Że ludzie wymyślili takie miejsce, gdzie można ze światem spotkać się na próbę, dla zabawy, a jednocześnie naprawdę serio. To jest jakaś wielka mądrość ludzkości i jak wszystko związane ze sztuką odbywa się na granicy znanego i nieznanego. Dzięki temu genialnemu pomysłowi w teatrze doświadczać można summy wszystkich energii, tajemniczych mocy, które się kojarzą w jednym punkcie. Jakaś jedność świata jest w teatrze. To jest prawda, o której często zapominamy⁶.

Można by dodać, że nie ma również teatru dotkliwego (mam na myśli teatr, który dotyka, obchodzi, porusza i przejmuje) bez tajemnicy. Czasem jednak warto ją odkryć.

⁵ E. Fischer-Lichte: *Rzeczywistość i fikcja...*, s. 66–71.

⁶ J. Juk-Kowarski: *Zaczynamy od początku*. Rozmawiała D. Buchwald. „Notatnik Teatralny” 1998, nr 15, s. 50.

Dorota Buchwald

Theatre is the unity of the world
or where is a border between
the known and unknown
in the scenography by Jerzy Juk-Kowarski

S u m m a r y

What Jerzy Juk-Kowarski does in the theatre, especially in cooperation with Jerzy Jarocki, cannot be closed in the notion of "scenography". His contribution to the performance is much bigger and meaningful. The construction of the performance is each time a common building of a coherent world which must be thought over, and a definition of the area and dimensions of existence for the world. The theatrical stage, as a magic space of an ontological status, demands a creation of an appropriate language, the language of theatrical codes and signs always adequate to the literature and the topic by means of which the story will be told. An incredible power of influence of this theatre consists in a surprising coherence, an iron cohesion and cold logics, piercing intelligence, huge erudition with marvelousness of magic, understatements and mysteries which, hidden in the performance, serve only the purpose of creating a unique atmosphere in which the world goes on.

In his work, Jerzy Juk-Kowarski does not obey any principles set out in advance. However, there is one, i.e. the means used to construct a scenic world must be theatrical in nature. He rejects what is not the pure theatre.

Dorota Buchwald

Das Theater ist die Einheitlichkeit der Welt,
oder wo verläuft die Grenze zwischen
dem Bekannten und Unbekannten
im Bühnenbild von Jerzy Juk-Kowarski?

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die theatralische Tätigkeit von Jerzy Juk-Kowarski, besonders im Verein mit Jerzy Jarocki, lässt sich auf den Begriff „Bühnenbild“ überhaupt nicht beschränken. Sein Anteil an der Aufführung ist viel größer und wichtiger als eines gewöhnlichen Bühnenbildners. Die Erschaffung der Aufführung beruht zwar jedes Mal darauf, dass man sich gemeinsam eine kohärente Welt ausdenkt und deren existentiellen Bereich festlegt. Die Theaterbühne als ein magischer, ontologisch bedingter Raum, erfordert immer eine angemessene Sprache, eine theatralische, der literarischen Urfassung und dem Thema angemessene Kode. Besondere Wirkungskraft des Theaters beruht auf erstaunlicher Kohärenz zwischen eiserner Logik und durchdringender Intelligenz, zwischen großer Gelehrtheit und entzückender Magie, auf Verschweigen und Geheimnissen, die oft in dem Spektakel versteckt, nichts anderes als eine spezifische Atmosphäre erschaffen sollten.

Bei seiner Arbeit beachtet Jerzy Juk-Kowarski keine vorausgesetzten Prinzipien. Außer dem folgenden: alle bei Erschaffung der Bühnenwelt angewandten Mittel müssen theatralische Mittel sein. Er lehnt all das ab, was kein reines Theater ist.

Ewa Dąbek-Derda

Uniwersytet Śląski
Katowice

Ku nieskończoności Uprzestrzennione twarze z projektów Jerzego Juka-Kowarskiego

Prezentowana latem 2006 roku w Ośrodku Pracy Twórczej nad Wigrami ekspozycja prac Jerzego Juka-Kowarskiego powstała z przetworzonych cyfrowo obrazów twarzy, pochodzących z projektów kostiumów trzech inscenizacji zrealizowanych przez scenografa w Niemczech, Szwajcarii oraz Słowenii wraz z Jerzym Jarockim (*Rewizor* Mikołaja Gogola, Schauspielhaus Wuppertal 1982; *Zmierzch* Izaaka Babla, Schauspielhaus Zurych 1984) i Janem Skotnickim (*Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta, Primorsko Dramsko Gledališče, Nova Gorica 1985). Poddane komputerowej transformacji fragmenty projektów, nie tracąc odniesienia do inscenizacji, przede wszystkim zaistniały na wystawie jako dzieła samodzielne kreujące nową przestrzeń realną i wyobrażeniową.

Kostiumy na projektach Juka-Kowarskiego okrywają zwykle ciała o charakterystycznych kształtach, zastygłe w znaczącym geście. Dopełniają je oblicza wymowne w wyrazie, choć na pierwszy rzut oka niezauważalne, głównie ze względu na niewielkie rozmiary rysowanych postaci. Twarze, dla wielu scenografów elementy nieistotne i w procesie projektowania kostiumu teatralnego zbędne, pierwszy wydobył z rysunków Kowarskiego jego syn. Wprowadził w celach dokumentacyjnych projekty ojca do pamięci komputera, a sprowokowany możliwościami tego medium powiększył postacie i ich małe fizjonomie. Wyrazistość powstałych w ten sposób portretów zaskoczyła samego ich autora. Dlatego zainicjowany przez syna proces wydobywania, przetwarzania i multiplikowania obrazu prawie nie-

zauważalnych w rzeczywistym wymiarze twarzy kontynuował już sam, odślawiając tym samym zapomniany czy też niezarejestrowany przez siebie gest portrecisty. Prace Juka-Kowarskiego cechuje duża rozpiętość technik projektowania — od precyzyjnie rozrysowanych detali stroju do braku projektu i narzucania aktorom pewnej dowolności w sposobie ubrania kreowanych przez nich postaci. Rola kostiumu nie polega, zdaniem scenografa, na przebraniu aktora w bohatera dramatu, lecz na stworzeniu mu optymalnych warunków do wykreowania scenicznej postaci. Dlatego też w procesie projektowania przywiązuje wielką wagę do kształtowania elementów, których widz z pewnością nie zobaczy bądź nie będzie świadomy ich obecności, a które w istotny sposób wpłyną na ostateczny wizerunek postaci i charakter przedstawienia. Do takich elementów należały chociażby użyte w dwu inscenizacjach *Mordu w katedrze* Thomasa S. Eliota szaty liturgiczne należące do prymasa Stefana Wyszyńskiego (w warszawskiej) i kardynała Karola Wojtyły (w krakowskiej). Były one znakiem przeznaczonym przede wszystkim dla zespołu aktorskiego, a szczególnie dla kreujących w nich rolę Tomasza Becketa Gustawa Holoubka i Jerzego Bińczyckiego. Portretowanie twarzy scenicznych postaci na projektach kostiumów również wpisuje się w szereg artystycznych gestów scenografa — niewidocznych, nieznanych i nieświadomych publiczności, a jednocześnie inspirujących proces powstawania spektakli, niebagatelnych dla ostatecznego kształtu inscenizacji.

„Wszystkie dzieła sztuki wykonane są w określonej skali. Zmieniając skalę, zmieniamy wszystko”¹ — pisał Edward Hall w *Ukrytym wymiarze*. Dokonując elektronicznego przetworzenia projektów, polegającego na swobodnym demontażu i fragmentacji postaci, zmianie proporcji i tonacji barwnych, wyostreniu lub rozmyciu rysów powiększanych twarzy, Kowarski nie zaciera śladów teatralnego rodowodu swoich prac, choć oczywiście nieobecność figur postaci i kostiumów oddala je od kontekstu konkretnej inscenizacji, dla której zostały zaprojektowane. Teatralność portretów, błędnie odczytywana przez nierzadko nieświadomych ich pochodzenia odbiorców wystawy, realizuje się przede wszystkim poprzez wyraźny związek z tekstami sztuk — dzięki ilustracyjności portretów i obecności maski. Komputerowe wydruki twarzy bohaterów *Zmierzchu*, *Rewizora* i *Opery za trzy grosze* noszą znamiona teatralnej ulotności, stanowią zapis jednej z wersji przetwarzanych portretów, mają więc charakter jednorazowego, jak spektakl, zdarzenia. „Jednym z efektów użytkowania mediów elektronicznych — sugeruje Derrick de Kerckhove — jest otwarcie przestrzeni umysłowej na widok publiczny”². To otwarcie w przypadku prezentowania publiczności

¹ E. Hall: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. Hołówska. Warszawa 1997, s. 111.

² D. de Kerckhove: *Inteligencja otwarta: narodziny społeczeństwa sieciowego*. Przeł. A. Hildebrandt. Warszawa 2001, s. 55.

narysowanych przed laty twarzy scenicznych bohaterów wiąże się zarówno z odsłonięciem sposobu czytania i interpretowania tekstu dramatycznego, myślenia o teatrze, jak i, głównie poprzez uruchomienie procesu transformacji projektów, autokomentowaniem własnej twórczości.

Wydrukowane fragmenty przetworzonych cyfrowo projektów Juka-Kowarskiego, przedmioty o nie do końca określonym statusie ontologicznym, jednocześnie należące i nie należące do różnych rzeczywistości, wyraźnie plasują się w przestrzeni **pomiędzy** dokumentem a dziełem, reprezentacją tekstu a symulacją sceniczną inscenizacji, dramatem a teatrem. Jako niewielkie części projektów teatralnych kostiumów są nie tylko świadectwem zrealizowanych przed dwudziestu laty inscenizacji, dokumentem pracy scenografa, zapisem jego zmagania z tekstami sztuk i współtworzeniem przedstawienia, ale również, a może przede wszystkim, efektem poddania skończonego dzieła przetworzeniu wynikającemu z możliwości narzędzia, jakim jest komputer, dziełem, przekraczającym granicę materialności, pozbawioną statusu oryginału wersją, mogącą zaistnieć już za chwilę w zupełnie innej formie. Przetwarzając i multiplikując swoje projekty, Juk-Kowarski nie poddaje się do końca możliwościom, otwierających nowe przestrzenie i prowokujących do przekraczania granic, mediów elektronicznych. Rejestrując rysunki w pamięci komputera, scenograf przekreśla definitywnie materialność wykonanych wcześniej projektów — jak twierdzi, pozbywa się ich po zeskanowaniu — ale jednocześnie rezygnuje z zapośredniczonej poprzez ekran komputera formy prezentacji przetworzonych tu portretów. Nie umieszcza ich w sieci, lecz powraca do materialnej postaci dzieła oraz tradycyjnej formy jego prezentacji w formie wystawy wydrukowanych wizerunków. Zatrzymuje tym samym charakterystyczny dla multimediów proces przetwarzania elektronicznego obrazu w nieskończoność i wpisywania go w równolegle tworzone przez internautów hiperteksty. Zatrzymanie to nie ma charakteru ostatecznego. Kowarski nie wyklucza dalszych zmian portretów i form ich prezentowania, również wprowadzenia projektów do cyberprzestrzeni. Za najważniejszy uznaje sam fakt uruchomienia procesu elektronicznego ich przetwarzania i wskazania na możliwość tworzenia z nich nieskończonej ilości wizerunków i ich konfiguracji. Konsekwencją umieszczenia projektów w sieci byłaby niewątpliwie utrata znaczenia kontekstu teatralnych odniesień portretów na rzecz uzyskanych w wyniku komputerowego przetwarzania walorów efektu optycznego. W procesie percepcji obrazu na ekranie monitora denotacja zdaje się ustępować przed wizualizacją. Zawieszenie przez scenografa procesu przetwarzania i multiplikowania projektów związane jest, jak się zdaje, z chęcią spowolnienia procesu percepcji, powiązanie dokonanej przez niego wizualizacji z denotacją odbiorcy oraz z utrzymaniem odniesienia wizerunków twarzy do sztuk, które zainspirowały ich powstanie. Brak pośrednictwa interfejsu nie wyklucza oczy-

wiście interaktywnego odbioru wystawy. Scenograf stwarza taką możliwość, proponując odbiorcom wypełnianie rysunkiem wydrukowanego w wielu egzemplarzach oblicza bez twarzy jednej z postaci *Opery za trzy grosze*. Rysowane przez publiczność portrety stają się częścią prezentacji i w przeciwieństwie do anonimowej interaktywności obowiązującej w wirtualnej przestrzeni, podobnie jak prace Juka-Kowarskiego, sygnowane są podpisami „współtwórców” wystawy.

Przesunięcie, w trakcie przetwarzania projektów, akcentu z kostiumu na twarz uwikłane jest w antagonistyczne procesy destrukcji i konstrukcji, fragmentacji i wyolbrzymienia, wykluczenia i obnażenia. Uprzestrzennienie twarzy wiąże się z jednoczesnym unieważnieniem stroju i milczeniem ciała. Oblicze postaci zostaje wyłączone z kontinuum rzeczywistości przedstawionej na projekcie i poprzez zakreszenie nowych ram następuje nadanie mu dodatkowego, nowego wymiaru semantycznego. Podstawowym kontekstem i ramą wystawianych twarzy stają się po prostu inne twarze — otwierają i obnażają się, wzajemnie uwypuklając swoje charakterystyczne cechy. Poetycki, nostalgiczny wymiar portretów *Zmierzchu* potęguje potworność groteskowych gęb *Rewizora* i tryskających kolorem, zamaskowanych fizjonomii *Opery za trzy grosze*. Powstaje pomiędzy nimi swoista przestrzeń dialogu — teatr twarzy. Stworzony zresztą poprzez typowo filmowy środek wyrazu — grające wyrazistością detalu zbliżenie. Wielkim planem, jak sugerował Jerzy Płazewski, niepodobna opowiedzieć całej historii. Aby to zrobić, niezbędne są również ujęcia z dystansu w pełnym lub półpełnym planie³. Jakby wbrew temu twierdzeniu Juk-Kowarski, podobnie jak uczynił to przed laty w swoim *Męczeństwie Joanny d'Arc* Carl Theodor Dreyer, jeden z mistrzów niemego kina, tworzy dramaturgię przedstawionej na wystawie rzeczywistości, posługując się wyłącznie zbliżeniem i montażem. W ten sposób określa związki między postaciami, wyznacza napięcia, kreśli konflikty, konstruuje wielopoziomową wypowiedź o teatrze, o sobie, o światach, których już nie ma, o ludzkich tęsknotach i namiętnościach. W snutej przez niego opowieści montaż refrenowy i równoległy odgrywa niebagatelne znaczenie; konfrontowanie i przeciwstawianie sobie rosyjskiego i żydowskiego świata *Zmierzchu*, przetykanie obu rzeczywistości zmieniającymi się obliczami głównych bohaterów sztuki — Mendla i Nechamy; powtarzanie w różnych konfiguracjach oblicza Mackiego Majchra, Polly i Jenny pośród twarzy *Opery za trzy grosze*; czy grupowanie ze względu na funkcje dramatyczne postaci *Rewizora* — zdecydowanie kształtuje przestrzeń semantyczną wystawy. Niewątpliwie jednak najsilniej opowieść Juka-Kowarskiego oddziałuje dzięki wpisanej w twarze jego bohaterów — podkreślonej komputerowym

³ Zob. J. Płazewski: *Język filmu*. Warszawa 1986, s. 68.

przetworzeniem — tajemnicy. Tajemnica pozostaje od zawsze jednym z najistotniejszych atrybutów twarzy. Nie odsłoniła jej, na szczęście, ani fizjognomika Lavatera, ani współczesne analizy morfopsychologiczne. Twarz oczywista nie intryguje, nie prowokuje dialogu, nie zachęca do kolejnego spotkania, wydaje się nieciekawa i semantycznie pusta. Uprzeźrzeni przez wielki plan oblicza małych figurek Kowarskiego nabrały wyrazistości, ale równocześnie uległy pewnemu rozrzedzeniu. Powiększenie pozwoliło im przemówić, ale nie nadało ich głosom takiej czystości i wyrazistości tonu, by zabrzmiały w sposób oczywisty i jednoznaczny. Skutecznie przeciwdziała temu mglistość wyrazu, lekkie rozmycie portretów, szczególnie tych pochodzących ze *Zmierzchu*. Epifania przetworzonych przez scenografa twarzy rodzi się w wyniku połączenia rozproszonego przekazu cyfrowego ze skupieniem wielkiego planu. „Epifania twarzy nie przynosi żadnej wiedzy w potocznym sensie tego słowa”⁴, pisał Emmanuel Lévinas. Twarz — w jego rozumieniu — będąc objawieniem Innego, nie pozwala ujmować się jedynie w swej zewnętrzności.

Znaczenie twarzy przebija każdą formę. [...] Twarz nie daje się osiąść, wymyka się mojej władzy. W swej epifanii, w swej ekspresji, dający się jeszcze ujmować byt zmysłowy przebija się w byt, który stawia totalny opór ujmowaniu⁵.

To dlatego twarz, zdaniem filozofa, nie przejawia się jak przedmiot, nie zawiera treści, które można by zestawiać czy porównywać, nie pozwala ująć się jako całość, lecz objawia się światu w swej tajemnicy. Objawiające się światu twarze z projektów Kowarskiego również wymykają się możliwości zamknięcia w sztywnych ramach jakiejś formy i kryjącej się za nią treści. Uruchomienie przez scenografa procesu ich elektronicznego przetwarzania podkreśla także fakt, iż ludzkie oblicze nie pozwala się ogarnąć i pojąć również dlatego, że podlega nieustannym zmianom.

Czy twarze są z ciała? — zastanawiał się Guido Ceronetti. I odpowiadał — Czasami w to wątpię. Wydaje mi się, że mają swoje życie niezależne, i że [...] wyłaniają się wprost z tego, co w ludziach demoniczne i anielskie, pojawiają się z głębi i z wysoka, a cała reszta to zaledwie ziemski powłoka⁶.

⁴ E. Lévinas: *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*. Przeł. B. Opolska-Kokoszka. Kraków 1991, s. 30.

⁵ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 234.

⁶ Cyt. za: J. Limon: *Twarz w teatrze*. W: *Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. Gdańsk 2000, s. 172.

Odcieleśnienie, przypisane twarzy przez Ceronettiego, charakterystyczne również dla elektronicznej rzeczywistości, w której uległy transformacji oblicza z projektów Juka-Kowarskiego, każe traktować twarz jako byt autonomiczny ogniskujący w sobie całą prawdę o człowieku i kosmosie. „Twarz, choćby jako metafora – sugeruje Michał Paweł Markowski – musi pojawić się tam, gdzie w ogóle pytamy o sens”⁷. Obdarzenie malutkich figurek na projektach teatralnych inscenizacji bardzo precyzyjnie rysowanymi twarzami, a także powiększanie, przetwarzanie i multiplikowanie ich po wielu latach to niewątpliwie gest interpretacji⁸ – poszukiwania sensu. Ten gest otwiera, jak pisał Tadeusz Sławek, właściwą interpretacji przestrzeń **pomędzy** – rozpościerającą się od pewności i bezpieczeństwa znanego do niepewności i niebezpieczeństwa nieznanego. W wymagającej, trudnej, a czasami niebezpiecznej przestrzeni interpretacji nigdy nie kończy się proces dobiegania, docierania do sensu, a poszukiwanie go zmusza do nieustannego przekształcania, przetwarzania, rozmontowywania i składania, fragmentacji i obnażania. W geście interpretacji mieści się niewątpliwie decyzja dotycząca wyboru techniki wykonania projektów. Ostrość i stalowy chłód ołówka zdecydowanie pogłębia groteskowość Gogolowskich postaci i zmusza do skupienia uwagi na topografii ich twarzy. Miętkość kredek pozwoliła wydobyć przejrzystość odchodzącego w niepamięć świata *Zmierzchu* Izaaka Babla, a kontrastowość barw malarskich projektów *Opery za trzy grosze* wyraźnie implikuje Brechtowski V-effekt.

Malowane twarze *Opery za trzy grosze*, znaczone bielą jak twarze zachwycających niemieckiego dramaturga, chińskich aktorów, w oczywisty sposób wprowadzają kontekst maski. Wraz z nimi wkracza w rzeczywistość wystawy konwencja, pozór, sztuczność i dystans. Przenikaniem barwnych plam buduje Kowarski dramaturgię *Opery za trzy grosze*, wyraziście kreśli konflikt twarzy i maski, kłamstwa i prawdy, naturalności i sztuczności. Wprowadza niepokój związany z problemem martwoty maski, a także pustki kryjącego się pod nią oblicza. W dramatycznym konflikcie „operowych” fizjonomii czasem udaje się wygrać twarzy, najczęściej jednak triumf święci maska. Zwycięstwo twarzy bywa tu zresztą pozorne – pozbawione masek oblicza przykrywa woal lub kaptur. Bywają też tak szkaradne, że chciałoby się zakryć je czymkolwiek. „Maska to sens w stanie absolutnie czystym” – konstatował Roland Barthes i dodawał – „Społeczeństwo nie ufa czystemu sensowi; pragnie sensu, ale jednocześnie chce, aby ten sens był otoczony szumem, który czyni go mniej ostrym”⁹. Elektroniczna transformacja projektów *Opery za*

⁷ Ibidem.

⁸ Zob. T. Sławek: *Tu i tam. Pięć lekcji interpretacji*. „Dialog” 2003, nr 5, s. 68–82.

⁹ R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 60.

trzy grosze, oddzielając twarze od kostiumów, gestów i figur postaci, nieco niweluje powodowane szumem zakłócenia w ich odbiorze i zmusza do bezpośredniej konfrontacji z sensem maski.

Skomplikowanie i niewątpliwą trudność „operowych” zmagani z marzotą pokrytych bielą fizjonomii zderza Kowarski z wyrazistą potwornością rozpiętych pomiędzy czernią i bielą twarzy *Rewizora*. Pozbawione barwnego tła kanciaste gęby o ostrych rysach tworzą wyjątkową galerię paskudnych typów. Dzięki zdjęciu, w trakcie komputerowej transformacji projektów, koloru z wystających fragmentów kostiumów zestaw portretów *Rewizora* nabrał cech zbioru czarno-białych fotografii wyjętych wprost z policyjnej kartoteki, pozbawionych retuszu, wykonanych w celu identyfikowania podejrzanych obywateli. Jest w tym zestawie kilka mniej wyrazistych wizerunków o charakterze szkicowanych przez policyjnego rysownika portretów pamięciowych. Zarówno one, jak i pozbawione retuszu „fotografie”, zdają się mówić za dużo, bezwzględnie obnażają cechy osobowościowe i genetyczne swych nosicieli wpatrzonych wprost w wyimaginowany obiekt. „Fotografia oddaje coś z prawdy, pod warunkiem że pokawałkuje ciało”¹⁰ – sugerował Barthes. Na kawałkach ciała wypełniających czarno-białe „fotografie” Juk-Kowarski rozrysował topografię obłędu władzy i ubóstwa duchowego poddaństwa. Zanurzenie w przestrzeni interpretacji prowokuje również swoiste podróże w czasie, stąd dodatkowym smaczkiem portretów *Rewizora* jest wyraźne podobieństwo Horodniczego do Stalina, a jego świty do wciąż dobrze znanego biura politycznego.

Czarno-biały obraz groźnej degeneracji Gogolowskich bohaterów koi wyłaniający się tuż obok niego delikatny, subtelny, poetycki świat *Zmierzchu*. Sympatia i czułość Izaaka Babla wobec swoich bohaterów znalazła odbicie w miękkości kreski, płynnym przenikaniu barw i zacierających się konturach portretów Kowarskiego. Smutek, nostalgia, przezroczystość i delikatny obrys twarzy ze *Zmierzchu* przywołuje klimat melancholijnych obrazów Marca Chagalla. Nietrudno wyobrazić sobie jego fruwających nad dachami kochanków z twarzami bohaterów narysowanych ręką Juka-Kowarskiego. Nostalgiczny ton *Zmierzchu* buduje przede wszystkim gra spojrzeń portretowanych postaci. Kompletna beznadzieja rysująca się w oczach patrzącej w dal starej Nechamy spotyka się z siłą rozmarzonych, błękitnych oczu młodziutkiej Marusi, smutek spojrzenia Dwojry ze zdecydowaniem wpisanym we wzrok jej braci, przymknięte w religijnym uniesieniu powieki żydowskiej orkiestry z czarnymi okularami rosyjskiego chóru ślepców. Szeroko rozwarte oczy starego Mendla obnażają stan zawieszenia głównego bohatera pomiędzy światem rosyjskim a żydowskim, rodziną a miłością do młodej Rosjanki. Niepodobna napotkać wzroku wielu spośród bohaterów *Zmierzchu*, zwy-

¹⁰ Ibidem, s. 175.

kle nie patrzą wprost przed siebie jak postacie *Rewizora*, ich spojrzenia uciekają w dół i w dal, czai się w nich tęsknota i jednocześnie brak nadziei na jej spełnienie. Twarze *Zmierzchu* to przejmujący znak przemijalności. Oblicza *Opery za trzy grosze* – dwoistości ludzkiej natury. Gęby *Rewizora* – potworności ludzkiej głupoty. W tej wersji wystawy. Inaczej zmontowane, w innej konfiguracji, zestawione z twarzami pochodzącymi z projektów innych inscenizacji, po kolejnych elektronicznych transformacjach oblicza z projektów Kowarskiego mogą otworzyć się na inny sens. W nieskończonym ciągu wizerunków scenicznych postaci nie istnieje przecież ostateczny wyraz twarzy.

Dzięki tajemnicy, niedających ująć się w skończonej formie i sztywnych ramach sensu, przetwarzanych elektronicznie twarzy z projektów do *Zmierzchu*, *Rewizora* i *Opery za trzy grosze* oraz wskazaniu na możliwość generowania z nich wielu różnorodnych światów portretowa opowieść Jerzego Juk-Kowarskiego prowadzi ku nieskończoności. Otwiera drogę i zachęca do wkraczania oraz penetrowania niczym nie ograniczonej, pełnej równoległych światów, przestrzeni **pomędzy**.

Ewa Dąbek-Derda

Towards infinity
Spacious faces from the projects
by Jerzy Juk-Kowarski

S u m m a r y

The exhibition of works by Jerzy Juk-Kowarski made from digitally remade face pictures, from the costume projects of 3 adaptations realized by a stage designer with Jerzy Jaroński (*Rewizor* [*An inspector*], *Zmierzch* [*Dusk*]) and Jan Skotnicki (*Opera za trzy grosze* [*The threepenny opera*]) was presented in Ośrodek Pracy Twórczej in Wigry in summer 2006. Selected fragments of the projects subject to a computer transformation, the objects not fully defined in the ontological status, and, at the same time, belonging and not belonging to different realities, are clearly placed in the space between a document and an art, a representation of a text and a simulation of a scenic adaptation, drama and theatre. As small parts of the projects of theatrical costumes, they are not only the evidence of adaptations realized 20 years ago, a document of the stage designer's work, a record of his struggles with art texts and co-creation of the performance, but also the effect of making a finished work a transformation resulting from the opportunities the computer provides. A movement from an emphasis on the costume to face, in the course of processing the projects, is entangled in the antagonistic processes of destruction and construction, fragmentation and exaggeration, rejection and exposition. Making faces more spacious is connected with a simultaneous ignorance of the costume and body silence. The face of the character remains excluded from the continuum of reality presented in the project and by means of outlining new frames, it receives an extra, and new semantic dimension.

Ewa Dąbek-Derda

Der Unendlichkeit zu
Die verräumlichten Gesichter aus den Projekten
von Jerzy Juk-Kowarski

Zusammenfassung

Die im Sommer 2006 im Zentrum für Schöpferische Arbeit an dem Wigry-See veranstaltete Ausstellung der Kunstwerke von Jerzy Juk-Kowarski beinhaltete die digital verarbeiteten Bilder der Gesichter aus den Projekten der Theaterkostüme zu den von Jerzy Jarocki (*Rewizor* [*Der Revisor*], *Zmierzch* [*Die Dämmerung*]) und Jan Skotnicki (*Opera za trzy grosze* [*Die Dreigroschenoper*]) inszenierten Aufführungen. Die ausgedruckten Fragmente der Skizzen sind Gegenstände mit einem unbestimmten ontologischen Status; sie gehören gleichermaßen derselben und verschiedener Wirklichkeit an, und funktionieren in einem Raum zwischen dem Dokument und dem Kunstwerk, zwischen der Textdarstellung und der Theaterinszenierungssimulation, zwischen dem Drama und dem Theater. Als kleine Elemente der Projekte von Theaterkostümen sind sie nicht nur ein Zeugnis von den vor zwanzig Jahren inszenierten Aufführungen, eine Dokumentierung von der Arbeit des Bühnenbildners, sondern auch das Ergebnis der Computerverarbeitung des fertigen Werkes. Bei der digitalen Verarbeitung wird der besondere Akzent nicht auf den Kostüm, sondern auf das Gesicht gelegt, und diese Handlungsweise ist den antagonistischen Prozessen der Destruktion und Konstruktion, der Fragmentierung und der Vergrößerung, der Ausschließung und der Entblößung ähnlich. Die Verräumlichung der Gesichter geht mit gleichzeitiger Annullierung der Kleidung und mit dem Schweigen des Leibs einher. Die Gesichter von den Figuren werden von dem Kontinuum der in der Skizze dargestellten Wirklichkeit ausgeschlossen und mit dem Neubestimmten Rahmen nehmen sie einen neuen semantischen Ausmaß an.

Violetta Sajkiewicz

Uniwersytet Śląski
Katowice

Projekcje i symulacje we współczesnym teatrze polskim Od heterotopii do rzeczywistości *quasi*-wirtualnej

I

W najnowszym teatrze polskim, jak nie bez uszczypliwości pisała Beata Guczalska:

Albo ktoś na scenie ogląda telewizję, albo na ekranie rozgrywa się fragment akcji. Albo też [...] wyświetlane jest zbliżenie twarzy aktora, które ma znosić teatralny dystans i dawać wrażenie bezpośredniej „prawdy” jego emocji¹.

Panoszące się na scenach ekrany, czasami, zwłaszcza gdy traktowane są wyłącznie jako widowiskowy ozdobnik, wywołują niechęć. Jednak nie należy traktować ich obecności w teatrze jako chwilowej mody, lecz jako przejaw medializacji sztuki², będącej wynikiem głębszych przemian kulturowych; procesu dotyczącego nie tylko teatru, ale także filmu i sztuk plastycznych, w których różnorodne praktyki audiowizualnego zapisu obrazów odgrywają dziś — obok malarstwa — dominującą rolę.

¹ B. Guczalska: *Shakespeare, na jakiego nas stać*. „Dialog” 2005, nr 5, s. 12.

² R.W. Kluszczyński: *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*. Warszawa 1998, s. 7.

Bezpośredniość i natychmiastowość wideo — pisał Marek Wasilewski — jego dwuznaczna pozycja umiejscowiona pomiędzy obiektem konsumpcji a jego kontestacją [...] sprawiają, że staje się ono szczególnym narzędziem zapisu pewnego stanu świadomości³.

Jest także, podobnie jak inne maszyny widzenia, instrumentem przyczyniającym się do zaniku przestrzeni perspektywicznej i panoptycznej.

W myśl estetyki znikania Paula Virilia podstawowym zadaniem współczesnej sztuki jest internalizacja szybkości. Estetyka obrazów filmowych i telewizyjnych wypiera estetykę przedmiotów materialnych. Wspólna dla ludzkiego wzroku, malarstwa, filmu i teatru, oparta na perspektywie geometrycznej „mała optyka”, zostaje zastąpiona podporządkowaną elektronicznej transmisji informacji „wielką optyką”. Zamiast przestrzeni topicznej, której centrum była starożytna agora, pojawia się przestrzeń teletopiczna. Bezpośredni kontakt z rzeczywistością zapośredniczony zostaje przez media. Zamiast ciągłości doświadczenia dominuje wielość doznań, a zakorzenienie w czasie i miejscu ustępuje miejsca nomadyczności. Cechą takiej, opisywanej przez Michela Foucaulta, heterotopicznej przestrzeni jest nie tylko zmienność, ale także niejednorodność, bowiem spójności nie nadaje jej już żaden wspólny dyskurs, mit czy narracja⁴. Heterotopie zestawiają i łączą w jednym miejscu wiele przestrzeni i punktów wzajemnie nieporównywalnych, dlatego wydają się szczególnie przydatne przy opisie teatralnych przestrzeni ekranowych.

Wideo — pisał Ryszard W. Kluszczyński — ze względu na swoją złożoną, wielomediálną genezę, od samego początku i w stopniu większym niż w przypadku wcześniej stworzonych mediów, skłaniało do traktowania go jako twór intermedialny, to znaczy taki, który nie zbiera w sobie charakterystycznych cech różnych rodzajów sztuki, lecz uruchamia i podtrzymuje dialog między nimi⁵.

Ów dialog odbywa się na styku przestrzeni rzeczywistej i przestrzeni ekranu oraz między ekranami. Przy czym ekran nie oznacza tu jedynie tradycyjnego ekranu kinowego lub monitora wideo, lecz jest tożsamy z prostokątną płaszczyzną ograniczającą wirtualny świat. W ten sposób definiuje go Lev Manovich, podkreślając jego związek z obrazem rozumianym jako

³ M. Wasilewski: *Kilka uwag o nowym wideo w Polsce*. W: *Polska sztuka wideo*. Poznań 2006, s. 66.

⁴ M. Foucault: *Another Space*. „Diacritics” Spring 1986, Vol. 16, s. 22–28.

⁵ R.W. Kluszczyński: *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Kraków 2002, s. 76.

przezroczyste okno wychodzące na przestrzeń reprezentacji⁶. Jeszcze szerzej ekran pojmuje Roland Barthes, dla którego różne formy ekranów: scena, obraz, plan czy po prostu przestrzeń ograniczona prostokątną ramą, stanowią niezbędny warunek „sztuk dioptrycznych” i chociaż związane są z perspektywą linearną, odnoszą się także do form reprezentacji występujących w literaturze⁷.

Albertiańska metafora okna zwraca uwagę na podwójny charakter reprezentacji, która zawsze łączy w sobie dwa sprzeczne z pozoru impulsy: jest zastępowaniem i wskazywaniem jednocześnie, unieobecnieniem rzeczy i ich ponownym uobecnieniem za pomocą znaków. Realistyczne przedstawienia mogą mieć charakter referencyjny, gdy obraz odnosi się do rzeczywistości zewnętrznej, lub autoreferencyjny. Wówczas obraz, odnosząc się tylko do innych obrazów, przekształca się w symulakrum. Jeśli sensem istnienia ekranu kinowego jest, jak zauważył Andrzej Gwóźdź, „patrzeć na ekran, by widzieć poza nim, to kultura monitora kultuwyje nieustanne spięcie, refrakcję: widzieć widzenie”⁸. Klasyczny, totalizujący realizm

[...] wymaga od podmiotu całkowitego zaakceptowania iluzji. Natomiast nowy metarealizm jest oparty na oscylowaniu między iluzją i jej zaprzeczeniem, między zanurzeniem użytkownika w iluzji a bezpośrednim zwracaniem się do niego⁹.

Stąd rozliczne we współczesnym teatrze polskim przykłady traktowania projekcji jako narzędzia uwiarygodniania scenicznego świata przedstawionego, a zarazem demistyfikowania wiary w możliwość obiektywnego zapisu rzeczywistości. Przykładem domowe nagrania wideo, przeplatane relacjami z papieskich pielgrzymek, które osadzały akcję *Kordiana* w reżyserii Macieja Sobocińskiego i ze scenografią Magdaleny Musiał (Teatr Polski we Wrocławiu, 2005) w potoczności codziennego życia. Podobną funkcję pełniły projekcje w wystawionym przez Jacka Papisa w Teatrze Wytwórnia *Pawiu królowej* (scen. Magda Kazimierska, projekcje Marcin Chochlew, 2006), „multimedialnej operze”, w której przewodniczką po ulicach warszawskiej Pragi, a zarazem narratorką wprowadzającą teatralną publiczność w świat swojej twórczości, była Dorota Masłowska. Konwencję amatorskich nagrań

⁶ Zob. L. Manovich: *Język nowych mediów*. Przeł. P. Cypriański. Warszawa 2006, s. 76, 177–179; L. Manovich: *Ku archeologii ekranu komputerowego*. Przeł. A. Piśkorz. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*. Wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź. Kraków 2002, s. 168–169.

⁷ R. Barthes: *Diderot, Brecht, Eisenstein*. Przeł. W. Dłuski. „Dialog” 1976, nr 8, s. 95.

⁸ A. Gwóźdź: *Labirynty estetyczne filmu między mediami*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 1999, s. 147.

⁹ L. Manovich: *Język nowych mediów...*, s. 322.

wideo wykorzystano także w wystawionym w ramach Szybkiego Teatru Miejskiego *Padnij* (reż. Piotr Waligórski, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2004). Widzowie oglądali na telewizyjnym monitorze, jak jedna z kobiet wymiotuje na wieść o śmierci męża. W innej scenie żona majora masturbowała się przed kamerą, by w ten sposób, za pośrednictwem optycznej protezy obiektywu, zbliżyć się do męża. Jakby na potwierdzenie tezy, że w społeczeństwie spektaklu „wszystko, co dotąd było przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie”¹⁰.

II

Wideo jest medium czasu przeszłego. Nic więc dziwnego, że włączenie projekcji w tkankę spektakli teatralnych służy nie tylko poświadczaniu ich paradokumentalnego charakteru, ale także przywoływaniu przeszłości, zwłaszcza lat 70. i 80. ubiegłego wieku, które, choć coraz wyraźniej odstają się, powiększając swój dystans do teraźniejszości, ciągle pozostają bezpośrednio do niej „przyległe”¹¹. Odchodzą, nie odchodząc całkowicie, co nie pozwala na przyjęcie wobec nich perspektywy historycznej. Sytuację zawieszenia między starym a nowym, światem pracy a światem konstytucji, w szczególnie wyrazisty sposób przedstawiono w wystawionym przez Agnieszkę Glińską i Agnieszkę Zawadowską w Teatrze Narodowym 2 *maja* (2004). Spektaklu, w którym zapisaną w życiorysach bohaterów, powojenną historię Polski przywoływały wyświetlane na telebimie fragmenty starych kronik filmowych i telewizyjnych audycji Adama Śłodowego, kojarzących się osobom z roczników 70., ostatniemu pokoleniu pamiętającemu czasy PRL-u, z dzieciństwem. To, co prywatne, mieszało się z publicznym, czasami tak ściśle, że nie sposób było obu tych sfer oddzielić od siebie. W *Kopalni* zrealizowanej przez Piotra Kruszczyńskiego w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (scen. Mirek Kaczmarek, 2004), przeszłość, „archiwalny” film z udziałem bohaterów spektaklu, projektowano na ekran teraźniejszości, płócienną kurtynę, przepnutą otworami, przez które widać było twarze aktorów. Włączenie w tkankę spektakli projekcji materiałów archiwalnych, z jednej strony, obrazuje tęsknotę za „przekształconą w archetyp, zmitologizowaną przeszłością”¹². Z drugiej — pokazuje, że to,

¹⁰ G. Debord: *Spółeczeństwo spektaklu*. Przeł. A. Ptaszkowska. Gdańsk 1998, s. 11.

¹¹ H. White: *Kosmos, chaos i następstwo w przedstawieniu historiologicznym*. Przeł. P. Ambroży. W: *Pamięć, etyka i historia*. Red. E. Domańska. Poznań 2006, s. 87.

¹² M. Eliade: *Obrazy i symbole*. Przeł. M. i P. Rodakowie. Warszawa 1998, s. 20.

co pozostało po „rozrożeniu” historii Europy Środkowej i Wschodniej, „nie jest zmartwychwstałą historią *in progress*, lecz jej zjawą, która powróciła, by straszyć społeczeństwa postkomunistyczne”¹³. Zjawą, której ucieleśnieniem stały się wyświetlane w scenie rozpoznania fałszywego Rewizora w spektaklu Jana Klaty (scen. Justyna Łagowska, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2003) portrety polityków rządzących Polską w ostatnim ćwierćwieczu.

W estetyce powtórzenia, jak zauważyła Ewa Rewers, „źródłem przyjemności staje się nie tylko powtórzenie przeszłości; jej tekstów i doświadczeń, lecz także powtórzenie rzeczywistości przez pozór, a pozoru przez rzeczywistość”¹⁴. Ta podwójna gra wiążąca percepcję wideo z równoległą percepcją realności szczególnie wyraźnie uwidacznia się w instalacjach typu *closed-circuit video environment*. Wykorzystują one mechanizm sprzężenia zwrotnego w zamkniętym obiegu rejestracji i transmisji, w którym, w przeciwieństwie do obrazu filmowego czy telewizyjnego, rzeczywista oraz zarejestrowana przestrzeń i czas nakładają się na siebie, wzajemnie uzupełniając się.

W instalacjach tego typu terażniejszość jest zastępowana technologią czasu rzeczywistego i transmisjami na żywo. W takim, opartym na symultanicznym istnieniu rzeczywistości i jej odbicia, relacyjnym układzie obraz pełni funkcję wizualnego „duplikatu”. Sposób jego użycia łączy się z wydzieleniem z przestrzeni realnej obszaru rejestracji, dopuszczając kadrowanie, manipulacje czasem oraz zmiany skali. Coraz częściej jednak „duplikat” nie odnosi się do niczego poza samym sobą. Obrazy wideo są bowiem, jak zauważył Douglas Crimp, „rodzajem zainscenizowanego spektaklu i uwodzą nas swą hiperrealnością i perfekcją, zamykając na klucz w swojej własnej logice”¹⁵. Jednak nie jest to dialektyczna logika reprezentacji fotokinematograficznej związanej z obecnością utrwalonej na kliszach przeszłości, lecz anulująca obecność przedmiotu w czasie rzeczywistym paradoksalna logika syntetycznego widzenia bez patrzenia, logika obrazów przylegających do rzeczywistości, których oczywistość bywa podawana na teatralnej scenie w wątpliwość.

W *Bash*, spektaklu zrealizowanym przez Grzegorza Jarzynę w położonej naprzeciw Teatru Rozmaitości, dawnej siedzibie „Życia Warszawy” (TR, wideo Roman Wiekł, Teren Warszawa, 2004), widzowie zostali rozsadzeni w trzech pomieszczeniach, będących odpowiednikami więziennej izolátky, sali spotkań grupy terapeutycznej i telewizyjnego studia. W największym

¹³ J. Baudrillard: *Rozmowy przed końcem*. Rozmawiał Ph. Petit. Przeł. R. Lis. Warszawa 2001, s. 16–17.

¹⁴ E. Rewers: *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*. W: *Dwudziestowieczność*. Red. M. Dąbrowski, T. Wójcik. Warszawa 2004, s. 89.

¹⁵ Cyt. za: A. Kępińska: *Energie sztuki*. Warszawa 1990, s. 124.

z tych wnętrz, nad głęboką wyrwą w podłodze, pozostałością po maszynach drukarskich, umieszczono czerwoną kanapę. Zasiadające na niej postaci, niczym bohaterowie utrzymanego w konwencji *reality show* telewizyjnego programu *Wybacz mi*, balansowały na granicy autodestrukcji, opowiadając o swych najpotworniejszych występkach. Na ich wyznania nakładały się projekcje z pozostałych pomieszczeń, widać było przemierzających korytarze aktorów i samotnego widza, który czekał na kolejną odsłonę przedstawienia. Ekran czasu rzeczywistego pokazuje teraźniejszość. Jednak widzowie, którzy w trakcie trwania spektaklu nie mogli przechodzić do innych sal, nie mieli pewności, czy oglądają bezpośrednią relację z toczących się symultanicznie przedstawień, czy odnoszące się do przeszłości nagranie wideo. Nie mogli odróżnić prawdy od fałszu, rzeczywistego od wyobrażonego.

W głośnym artykule *Złośliwy demon obrazów* Jean Baudrillard zwrócił uwagę na fakt, że obrazy medialne nie odnoszą się już do realnego świata, a wyłącznie do samych siebie, nie stanowią logicznego następstwa reproduktowanej rzeczywistości, lecz wyprzedzają ją, dekonstruuując zasadę referencyjności¹⁶. Cechą współczesnych mediów jest tworzenie złudzenia bezpośredniego obcowania z rzeczywistością. Ale ciągłość i obecność jest wyłącznie iluzją. Telewizja i wideoinstalacje typu czasu rzeczywistego nie pokazują tego, co realne, przeciwnie, kreują światy do niego równoległe. Co prowadzi nie tylko do rozkładu rzeczywistości, która tracąc realny wymiar, przekształca się w swój własny pozór, zanurzoną w porządku symulacji – hiperrzeczywistość, ale też prowadzi do zerwania z wszelkim przedstawieniem. Oznacza to kres epoki imitacji i panowania zasady *mimesis*. Maszyny widzenia nie są bowiem poręczycielami rzeczywistości, lecz sposobem gry z fotograficznym podobieństwem rzeczy, w które nie wierzymy.

III

Według Rosalind Krauss,

właściwym medium wideo jest sytuacja psychologiczna, warunki, które pozwalają na odwrócenie uwagi od obiektu zewnętrznego – Innego – i skierowanie jej na siebie¹⁷.

¹⁶ J. Baudrillard: *The Ecstasy of Communication*. In: *Postmodern Culture*. Ed. by H. Foster. London 1999, s. 127.

¹⁷ Cyt. za: L. Manovich: *Język nowych mediów...*, s. 353–354.

Narcystyczne właściwości tego medium potwierdza praktyka artystyczna. Jak stwierdza krytyk sztuki — Bruce Kurtz, „kiedy kamera jest nastawiona na mnie, jestem więcej niż sobą; jestem sobą i swoim dopełnieniem”¹⁸, ale według obserwacji japońskiego artysty Taki Limury, „dopiero nagranie serii taśm wideo, na których mówi się do siebie, daje możliwość samoidentyfikacji”¹⁹. Kamera nie jest zatem wyłącznie instrumentem rejestracji, lecz narzędziem re-produkcji, stwarzania na nowo, wykorzystywanym w przedstawieniach teatralnych, w których dochodzi do zaburzenia przestrzeni lustrzanej. Szczególnie wyrazistym tego przykładem jest relacja między aktorem a jego wideo-odbiciem, w utrzymanym w konwencji *talk-show* *Chlebie powszednim* w aranżacji przestrzennej i reżyserii Pawła Miśkiewicza (Teatr Polski we Wrocławiu, 2003). Spektakl grano w przeszklonym holu na drugim piętrze teatru. Przez jedną z szyb widać było ulicę, w innych odbijały się twarze aktorów i widzów. Przestrzeń, w której znaleźli się, przypominała gabinet luster. Najważniejszym „zwierciadłem” była w nim kamera, z której obraz projektowano na ścianę znajdującą się za plecami publiczności. Przedstawienie zaczynało się na dobre w chwili, gdy jedna z aktorek spostrzegła na ekranie swoją twarz. Według Jacques’a Lacana, dopiero przechodząc na stronę lustra, biorąc iluzję za rzeczywistość, człowiek staje się sobą. Jednak zanim podmiot wykształci własne *Imago* poprzez rozpoznanie siebie jako Innego — odłączonego od siebie, utożsamia się z ujrzanym pierwotnie w lustrze obrazem matki. Tym Innym jest w *Chlebie powszednim* Gala, piąta, pojawiająca się tylko w projekcjach, bohaterka przedstawienia, której obecność burzy wrażenie scenicznej bezpośredniości, powodując przejście od rzeczywistości jako reprezentacji do realnego jako traumy. Zamiast typowej dla wideo instalacji czasu rzeczywistego projekcji „zwierciadlanej” na ekranie pojawiała się twarz obcej kobiety, która tekst wygłaszany na scenie wypowiadała równolegle w języku niemieckim.

Jean Baudrillard wielokrotnie podkreślał różnice między lustrem a ekranem.

Przed lustrem podmiot inscenizuje siebie jako to, co realne, i to, co imaginatywne. Natomiast świat widziany przez obiektyw, na monitorach, za pośrednictwem przez techniki medialne staje się wirtualny — przedmiot „potencjalnie” wydaje siebie i gra swą własną grę²⁰.

¹⁸ M. Hołyński: *Sztuka video*. „Sztuka” 1977, nr 4, s. 42.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J. Baudrillard: *Świat wideo i podmiot fraktalny*. Przeł. A. Gwóźdź. W: *Po kinie... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Wybór i oprac. A. Gwóźdź. Kraków 1994, s. 253.

W świecie, w którym niemal żadne wydarzenie nie odbywa się bez obecności monitorów kontrolnych, nie chodzi już o możliwość spoglądania czy przyglądania się, lecz o dostąpienie natychmiastowej, powierzchniowej refrakcji, która nie ma nic wspólnego z obrazem, sceną czy siłą reprezentacji, lecz służy podłączeniu do siebie samego. W *trompe l'oeil* – lustrze bądź obrazie – brak jednego wymiaru ma moc uwodzicielską.

Narcyz pochylony nad źródłem – pisał Baudrillard – zaspokaja pragnienie: jego obraz nie jest już „czyjś”, to jego własna powierzchnia, która go wchłania, uwodzi, do której może się zbliżyć, ale nie może jej przekroczyć, gdyż żadnego poza już nie ma, tak jak nie ma dystansu odbicia między nim a jego obrazem. Zwierciadło wody nie jest powierzchnią odbijającą, lecz powierzchnią, która pochłania²¹.

Ekran nie jest lustrem, nie ma drugiej strony, za którą można by przejść, nie ma głębi, żadnej ukrytej twarzy – tylko interfejs²². Dlatego, o ile przed lustrem podmiot inscenizuje siebie jako to, co realne, i to, co imaginatywne, o tyle jego obraz zapośredniczony przez techniki medialne staje się wirtualny – „przedmiot »potencjalnie« wydaje siebie i gra swą własną grę”²³.

Za sprawą symulacji podmiot zostaje postawiony w obliczu „horroru” metafizycznego. Nie istnieje już zwierciadło, w którym można by się przejrzeć i upewnić o własnym istnieniu. W rezultacie podmiot rozpada się na szereg niezależnych części²⁴. Faza lustra ustępuje miejsca fazie wideo²⁵, w której nie mamy już prawa do własnego obrazu, lecz jedynie do ulotnego zapisu w czasie rzeczywistym. Bycie zwierciadłem nie jest bowiem tożsame z odbiciem, lecz złudzeniem. Twarz zostaje zastąpiona interfejsem, głębią – powierzchnią. Co zdaniem Vita Acconiego poprzedza moment, w którym istoty ludzkie nie będą już dłużej potrzebować ciała, funkcjonując jako ekran – symulacja samych siebie²⁶.

²¹ J. Baudrillard: *O uwodzeniu*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2005, s. 68.

²² J. Baudrillard: *Iluzja estetyczna a rzeczywistość wirtualna*. Przeł. O. i W. Kubińscy. „Kresy” 2000, nr 2–3, s. 158.

²³ J. Baudrillard: *Świat wideo i podmiot fraktalny...*, s. 253.

²⁴ K. Loska: *Nowe media albo estetyka katastrofy*. W: *Piękno w sieci...*, s. 306.

²⁵ J. Baudrillard: *Rozmowy przed końcem...*, s. 68.

²⁶ Zob. M. Jankowska: *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994. Historia, artyści, dzieła*. Warszawa 2004, s. 17.

IV

Jean Baudrillard porównywał współczesnego człowieka do „podmiotu fraktalnego”, który rozpada się na elementy podstawowe, upodabniając się do samego siebie w niezliczonych odbiciach i obrazach. Rozbity, pozostaje jednak wierny „swej własnej formule, swemu własnemu modelowi”²⁷. W przeciwieństwie do Krauss, francuski badacz nie upatrywał w zjawisku „odbicia” znamion narcyzmu, a raczej rezultat uwewnętrznionej „autoreferencyjności”, czyli pozbawionej głębszych znaczeń powierzchownej intensywności²⁸, która powoduje, że doświadczamy, jak pisała Alicja Kępińska, „zbyt wielu światów, zbyt wielu wątków naraz, przy czym wszystkie one ulegają dystorsjom przez zderzenie i poprzez swoją niekompletność”²⁹.

Jedną z przyczyn tych odkształceń jest heterotopiczność współczesnych przestrzeni ekranowych. Choć ekran komputera jest, jak zauważa Norman Bryson, w stanie pokazywać głębię, w oczywisty sposób różni się od okna w rozumieniu Albertiego³⁰. W interfejsie okienkowym porządek narzucany przez ramę zostaje zniesiony i zamieniony na porządek sąsiadujących lub zachodzących na siebie okien³¹. Zamiast jednego obrazu w tym samym czasie oglądamy wiele okien, co można porównać do zjawiska *zappingu* — szybkiego przełączania kanałów telewizyjnych, które umożliwia widzowi śledzenie kilku programów w tym samym czasie. Tego rodzaju rozproszoną układankę tworzyły w *111*, spektaklu wystawionym przez Redbada Klynstrę i Magdalenę Maciejewską w Teatrze Narodowym (2004), wyświetlane na ekranach w głębi sceny widoki ulic i drzew, które od czasu do czasu łączyły się w jeden horyzontalny pejzaż.

Efekt rozbicia, a zarazem multiplikacji obrazów ekranowych uzyskiwany jest w teatrze dzięki zastosowaniu wielu projekcji lub, jak w *Matce* w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego i scenografii Barbary Hanickiej (Teatr Wybrzeże, 2003), ścian wypełnionych monitorami (*videowall*). Efektowna widowiskowość tego typu wideo instalacji bywa nadużywana przez scenografów i reżyserów dla celów li tylko estetycznych, czego przykładem jest, oceniany jako artystyczna porażka, ale niezwykle przydatny do rozważań nad heterotopyczną przestrzenią ekranów w teatrze, *2007: Macbeth* w reżyserii Grzegorza Jarzyny (scen. Stephanie Nelson, Teatr Rozmaitości w Warszawie, 2005). Spektakl na wiele różnych sposobów wykorzystujący prze-

²⁷ J. Baudrillard: *Świat wideo i podmiot fraktalny...*, s. 247.

²⁸ M. Jankowska: *Wideo, wideo instalacja...*, s. 76–77.

²⁹ A. Kępińska: *Energie sztuki*. Warszawa 1990, s. 125.

³⁰ Zob. L. Manovich: *Język nowych mediów...*, s. 177.

³¹ Cyt. za: *ibidem*.

strzeń ekranową, w którym wojnę pokazano jako komputerową animację. Struktura przedstawienia przypominała hipertekst zapisany na różnych poziomach postrzegania i percepcji. Przestrzeń hali dawnych Zakładów Maszyn Budowlanych im. Ludwika Waryńskiego na warszawskiej Woli, w której grano *Macbetha*, została podzielona na kilka scen. To, co działo się na zewnątrz, w okupowanym przez amerykańskie wojska kraju arabskim, pokazano na sześciu ekranach umieszczonych w znajdującym się na pierwszym poziomie centrum dowodzenia. Stamtąd, w pierwszej scenie przedstawienia, generał Duncan dowodził operacją wojskową, w której major Macbeth rozgromił ukrywających się w meczecie terrorystów.

Rozmaitość motywacji bohaterów, typowa dla stosowanej przez Jarzynę techniki opartego na kontrapunkcie montażu akcji, znalazła swoje odzwierciedlenie w wielości planów przestrzennych. Przestrzeń sceniczna uległa rozbiciu, przekształcając się w zbiór luźno ze sobą powiązanych, heterogenicznych elementów. Jarzyna zmontował „przedstawienie jak film, przenosząc akcję płynnie z miejsca na miejsce, zmieniając nastroje i plany, sugerując nawet zbliżenia kamery”³². Poszczególne sekwencje przywodziły na myśl sceny z filmów Pedra Almodóvara, *Czasu Apokalipsy*, 2001: *Odysei kosmicznej* i *Blue Velvet*. Widowiskowości sprzyjały także wielkość podzielonej na pięć scen fabrycznej hali oraz panująca w niej akustyka, która, z jednej strony, zmuszała aktorów do posługiwania się mikroportami, z drugiej — powodowała, że odgłos lądującego śmigłowca wbijał widzów w fotele.

Od renesansu obraz traktowany był jak okno na inną, większą przestrzeń rozciągającą się poza nim. Również przestrzeń ekranowa może być postrzegana, jak pisał Jacques Aumont, jako część rozleglejszej od niej przestrzeni scenograficznej³³. W spektaklu Jarzyny pozaekranową przestrzeń tworzyły dyspozytyw sceniczny i przenikające przez zakratowane okna hali promienie słońca, ślady świata zewnętrznego. W wyniku ich połączenia, które można porównać do kompozytowania — techniki polegającej na łączeniu różnych źródeł obrazu — powstała hybrydyczna przestrzeń łącząca ontologicznie nieprzystające do siebie elementy. Co można uznać za konsekwencję będącego, według Paula Virilio, pochodną „elektromagnetyzmu”, zjawiska delokalizacji, dążenia do utraty miejsca, znalezienia się „nigdzie”³⁴.

O ile tradycyjny montaż filmowy przedkładał montaż równoległy nad montaż w kadrze, o tyle kompozytowanie zrównuje obydwie, znosząc ich konceptualne i techniczne rozłączenie. Zmiana sposobu montażu obrazu

³² J. Targoń: *Macbeth the movie*. „Didaskalia” 2005, nr 67–68, s. 41.

³³ J. Aumont, A. Bergala, M. Marie et al.: *Aesthetics of Film*. Transl. and revised by R. Neupert. Austin 1992, s. 13.

³⁴ P. Virilio: *Ślepe pole sztuki*. Rozmawiała C. David. Przeł. E. Mikina. „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15. Dostępne w Internecie: http://dsw.muzeum.koszalin.pl/magazynsztuki/archiwum/nr_15/paul%20virilio_david.htm [data dostępu: 6.04.2009].

scenicznego nie wpływa jednak na jego odbiór. We wczesnym kinie, podobnie jak w teatrze, przestrzenie percepcji i ekranu były od siebie wyraźnie oddzielone, a widzowie zachowywali psychologiczny dystans wobec wirtualnego świata narracji filmowej. Natomiast kino epoki „klasycznej” wobec identyfikacji widzów z punktem widzenia kamery, sytuje ich w obszarze przestrzeni diegetycznej. Hybrydyczna przestrzeń teatralnych projekcji nie pozwala na tego typu identyfikację. Odbiorca, podobnie jak w okresie kina prymitywnego, znajdując się we własnej przestrzeni, spogląda przez pustkę na wypełnioną ekranami scenę.

V

Przed erą kina symulacja ograniczała się do konstruowania fikcyjnej przestrzeni wewnątrz przestrzeni rzeczywistej. W szerszym znaczeniu symulacjami były wszelkie dekoracje teatralne, w węższym te imitacje rzeczywistości, które wciągały widzów w głąb swej przestrzeni. Współczesnym ich przykładem są przedstawienia Agnieszki Olsten i współpracującego z nią scenografa — Teodora Sobczaka. Scena pudełkowa przekształca się za ich sprawą w panoptyczną klatkę, w której, jak w epatującym dosłownością *Solo* (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2002), widzowie byli więźniami i strażnikami zarazem. W więziennym *peep-show* przez otaczające z trzech stron scenę-cełę okienka oglądali nie tylko pokazaną z całą drastycznością fizjologię zbrodni, wymiotującego, wydalającego i onanizującego się skazańca, ale przede wszystkim samych siebie. Tego rodzaju pornograficzny voyeuzyzm, dotyczący przedstawienia i jego zaniku, Baudrillard tłumaczył „upojeniem spowodowanym utratą sceny i inwazją obsceniczności”³⁵. Uznając go, w przeciwieństwie do opartego na pozorze *trompe l'oeil*, za przykład symulacji odczarowanej — prawdziwszego od prawdy najwyższego stopnia symulakrum, oznaczającego przejście od znaków, które coś skrywają, do znaków skrywających, że nic nie istnieje.

Pudło sceny, będące dla naturalistów miejscem chłodnych, laboratoryjnych obserwacji, w spektaklach Olsten i Sobczaka przekształciło się w pułapkę bez wyjścia. W *Tlenie* widzowie stłoczeni na niewielkiej, przekształconej w studnię zaniedbanego podwórza scenie (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2003), bezpośrednio doświadczali obezwładniającego bohaterów sztuki marazmu i braku perspektyw. Przestrzeń określała ich zachowania, przytłaczała i więziła. Determinizm środowiska jeszcze wyraźniej zaznaczył się w *Tartaku* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2004), inscenizacji

³⁵ J. Baudrillard: *O uwodzeniu...*, s. 31.

powieści Daniela Odii, w której Olsten i Sobczak zamknęli scenę pudełkową czwartą ścianą, przekształcając ją w „pudło do patrzenia” (*Guckkasten*). Przez szpary w ścianach tego „pudła” widzowie podglądali życie mieszkańców postpegeerowskiej wsi. Przy jednym z jego wewnętrznych boków widać było zdezelowany autobus, obok wały się puste kontenery po piwie, jakby na potwierdzenie tezy, że przed nędzą i bezrobociem nie da się uciec.

Trudno traktować powyższe spektakle jako świadectwa polskiej rzeczywistości przełomu wieków. Rozpościerające się nad głowami widzów *Tlenu* niebiesko-różowe niebo oraz ziarno rastra widoczne na fotografiach budynków gospodarczych w *Tartaku*, niepokoiły jawną sztucznością. Jak na hiperrealistycznych obrazach, szczegóły były zbyt wyostnione, zbyt prawdziwe, by mogły odnosić się do jakiegokolwiek pierwowzoru. Nic w tym dziwnego, wszak komputerowe obrazy nie imitują rzeczywistości, lecz sposób, w jaki jest ona postrzegana za pośrednictwem aparatu fotograficznego. Grafika 3D naśladuje obraz przefiltrowany przez ziarnistość filmu, ograniczoną rozpiętość tonalną i obiektyw o określonej głębi ostrości. Kreowany przez nią świat jest bardziej realny od rzeczywistego, jest nadrealny, pozbawiony iluzji. Brakuje w nim także, mimo że podstawą trójwymiarowej grafiki komputerowej jest pusta przestrzeń renesansowa, przestrzeni w sensie medium – środowiska, w którym osadzone są obiekty, i wzajemnych relacji tych obiektów. Nie jest to zatem przestrzeń systemowa, lecz agregacyjna, nieciągła, będąca zbiorem odrębnych i niepowiązanych ze sobą w żaden sposób miejsc. Jej percepcja ma charakter haptyczny, w przeciwieństwie do percepcji optycznej, która jednoczy przedmioty w przestrzennym *continuum*, poszczególne obiekty są izolowane i traktowane jako odrębne całości.

W wirtualnej rzeczywistości ekran zanika, a wraz z nim znika iluzja. Reprezentacja, w której widz ma podwójną tożsamość – przebywa równocześnie zarówno w przestrzeni fizycznej, jak i w przestrzeni przedstawienia, ustępuje miejsca symulacji, w której widz znajduje się w jednej spójnej przestrzeni – przestrzeni fizycznej i przestrzeni wirtualnej, która jest jej kontynuacją. W teatrze, pomijając nieliczne eksperymenty z wirtualną rzeczywistością, pełna immersja nie jest możliwa. Nie można przekroczyć granicy między sceną a widownią. Można jednak dokonać *quasi*-wirtualizacji przestrzeni scenicznej. W zrealizowanej przez Agnieszkę Olsten w konwencji gier RPG (Role Play Games) *Przebitce* (Teatr Wybrzeże, 2004) lub nawiązującym do gier symulacyjnych *Krumie* Krzysztofa Warlikowskiego i Małgorzaty Szcześniak (TR Warszawa i Stary Teatr w Krakowie, projekcje filmowe Paweł Łoziński, 2005) postaci kształtowane są na wzór awatarów, a sposób zakomponowania przestrzeni scenicznej nieporadnie symuluje opartą na algorytmach przestrzeni grafiki wektorowej. W heterotopicznej przestrzeni *Kruma*, podobnie jak w grze *The Sims 2*, będącej kluczem do odczytania spektaklu, nic nie było dookreślone. Nierówny parkiet, byle jak zaszpachlowane

ściany: wszystko było w tej scenografii tandetne i prowizoryczne, a projekcje filmowe tylko łudziły rozszerzeniem przestrzeni. Reżyser burzył konstrukcję sztuki, przenosząc na początek spektaklu finałowy monolog Kruma. Na ekranie pojawiły się napisy informujące o śmierci jego matki, widać było na nich skadrowane fragmenty ciała głównego bohatera i jego rozpacz. Równocześnie w planie scenicznym ten sam Krum, pełen samozadowolenia, oświadczał Matce, że wrócił do domu. Gra zaczynała się od początku, ale włączenie się do niej i wejście w „obraz” nie było możliwe. Widzowie wciąż znajdowali się w teatrze, w jego rzeczywistej przestrzeni.

Gwałtowne przemiany cywilizacyjne, jakie nastąpiły w ostatnich latach w Polsce, sprawiły, że projekcje wideo stały się chętnie stosowanym środkiem teatralnego wyrazu. Zamiast wyimków autentycznego życia, widzowie oglądają jego spreparowany przez media ekstrakt, hiperrzeczywistość, która wydaje się bardziej prawdziwa od rzeczywistości. Równocześnie jednak pojawiające się na teatralnych scenach ekrany i monitory unaocniają techniki prezentacji świata. Obrazy techniczne, w tym obrazy wideo, należy – jak sądzi Vilém Flusser – odszyfrowywać „nie ze względu na to, co oznaczają, lecz ze względu na samo znaczące”³⁶. Pozbawione konkretnej, fizycznej formy zamiast przedstawiać, projektują, wypełniając przestrzeń wyobrażeniami. Stąd określenie ich mianem „płaszczyzn wyobrażeniowych” i porównanie ze snem, w którym na przemian pojawiają się przedmioty rzeczywiste i wymaginowane, czas realny oraz zapisany w obrazie³⁷. To właśnie one, obrazy-symptomy tego, jak przedstawione, a nie tradycyjne obrazy-znaki tego, co przedstawione, zdają się być najwłaściwszymi wyobrażeniami naszych czasów. Wyobrażeniami mającymi coraz większy wpływ, niezależnie od tego, czy podoba się to nam, czy też nie podoba, na sposób kształtowania przestrzeni scenicznej.

³⁶ V. Flusser: *Ku uniwersum obrazów technicznych*. Przeł. A. Gwóźdź. W: *Po kinie?...*, s. 53.

³⁷ M. Jankowska: *Wideo, wideo instalacja...*, s. 64.

Violetta Sajkiewicz

Projections and simulations
in the contemporary Polish theatre
From heterotopy to quasi virtual reality

S u m m a r y

Video projections have recently become the means of expression frequently used in Polish theatres to give evidence of a para-documentary nature of performances or sum-

moning the future. By means of them, the audience can watch a staged extract of reality fabricated by media, a hyper-reality truer than the surrounding world. The real transforms into its own appearance, which means the end of the era of imitation and the principle of mimesis. A scenic space, where projections take place, is a heterotopic space. It is characterized by not only by changeability, but also diversity, because coherence is no longer given to it by any joint discourse, myth or narration. Heterotopies contrast and combine in one place many spaces and points mutually incomparable that is why they seem to be especially useful in descriptions of performances combining a scenic with a screen plan, among others, *Bash, 2007: Mackbeth* or *Chleb powszedni* [*Bread and butter*]. Another type of space typical of a digital environment, useful in the analysis of theatrical performances, is a quasi virtual space. In the theatre, avoiding some of the experiments with a virtual reality, a full immersion and penetration into the space of the game is not possible. However one can quasi-virtualise it, making it, as in *Krum* or *Przebitka* [*Cut-in shot*] similar to an aggregative space of computer games based on mathematical algorithms.

Violetta Sajkiewicz

Projektion und Simulationen im gegenwärtigen polnischen Theater Von der Heterotopie bis zu *quasi*-virtueller Wirklichkeit

Zusammenfassung

Die Videovorführungen sind in den letzten Jahren zu einem solchen Ausdrucksmittel geworden, das in polnischen Theatern gern angewandt ist. Sie sollen den paradokumentarischen Charakter der Aufführung bestätigen oder vergangene Geschehnisse zurückrufen. Auf diese Weise können sich die Theaterbesucher auf der Bühne ein medial verarbeitetes Wirklichkeitsextrakt, eine Hyperwirklichkeit anschauen, die von der sie umgebenden Welt viel realer ist. Das Wirkliche wird in seinen eigenen Anschein umgewandelt und das bedeutet, dass die Imitationsepoche zu Ende ist und dass das *Mimesis* Prinzip nicht mehr gilt. Der Bühnenraum, in dem Videovorführungen stattfinden, ist ein heterotopischer Raum. Er ist nicht nur wechselhaft, sondern auch ungleichartig, denn er ist von keinem gemeinsamen Diskurs, Mythos oder Erzählung kohärent gemacht worden. Heterotopien sind im Stande, viele nicht vergleichbare Räume und Punkte an einem Ort zu konzentrieren, deshalb sind sie besonders nützlich für die Beschreibung der Räume von den Aufführungen, welche den Bühnenplan mit dem Fernsehplan verbinden, z. B.: *Bash, 2007: Mackbeth* oder *Chleb powszedni* [*Das tägliche Brot*]. Bei der Analyse der Theateraufführungen hat sich auch eine andere Art des digitalen Raumes bewährt, nämlich der *quasi*-virtuelle Raum. In einem Theater kommt eine volle Immersion, abgesehen von vereinzelten Experimenten mit virtueller Wirklichkeit nicht in Frage; es ist zwar nicht möglich, in den Spielraum einzudringen. Man kann aber den Spielraum *quasi*-virtualisieren, indem man ihn an den, auf mathematischen Algorithmen beruhenden Aggregationsraum der Computerspiele angleicht.

Piotr Olkusz

Uniwersytet Łódzki
Łódź

Jeszcze teatr, czy już kino?
Jeszcze kino, czy już teatr?
O przestrzeniach wideo
w spektaklach Heinera Goebbelsa,
Roberta Lepage'a, José Montalvo

Pytania o relację teatru i kina od zawsze budziły wiele emocji. Nie ma w tym nic dziwnego, bo przecież przyzwyczailiśmy się patrzeć na to przymusowe sąsiedztwo na areopagu sztuk jako na wieczną rywalizację oraz podsycanie wzajemnych niechęci i nieufności, które zrodziły się wraz z powstaniem kinematografu braci Lumière i kasandrycznej zapowiedzi o rychłej śmierci teatru. Oczywiście, kino i teatr wyświadczyły sobie wiele przysług, zarówno w sferze rozwoju techniki obu sztuk, jak i w sferze nauk o obu sztukach — to przecież sukcesy srebrnego ekranu pomogły w uzyskaniu przez teatr statusu sztuki samodzielnej (na fakt ten zwracała uwagę między innymi Eleonora Udalska w tekście o Wiktorze Brumerze¹). Spuścizną dyskusji z pierwszej połowy minionego wieku jest kilka też uznawanych dziś za paradygmaty myślenia o teatrze i o kinie. Wśród nich te najważniejsze: w teatrze żywy aktor, będący jednocześnie twórcą i tworzywem, kreuje „tu i teraz”, w obecności odbiorcy, komunikat artystyczny, podczas gdy w kinie — komunikat powstaje w innym czasie niż jest odbierany, nie ma tożsamości twórcy i tworzywa i nie jest niezbędna obecność widza. Przyj-

¹ E. Udalska: *Wiktor Brumer o związkach teatru i filmu*. W: „Acta Universitatis Lodziensis”. Folia Litteraria, nr 2. Łódź 1981.

mując owe definicje za punkt wyjścia, odpowiedź na pytania: „Jeszcze teatr, czy już kino? Jeszcze kino, czy już teatr?”, zwłaszcza wobec analizy przedstawień i filmów z epoki powstawania owych paradygmatów genealogicznych, byłaby prawie zawsze odpowiedzią kategoryczną. Ale przecież teatr i film przez ostatnie sto lat zmieniały się, czerpiąc siłę do owych mutacji właśnie z dyskusji z klasycznymi, dwudziestowiecznymi definicjami. Intermedia, zwane — może nie do końca precyzyjnie — multimediami, otworzyły w teatrze, ale również w filmie, nowe przestrzenie. Béatrice Picon-Vallin pisała:

Strukturalną zasadą teatru jest wieloraka relacja, wymiana pomiędzy zgromadzonymi razem ludzkimi bytami, ale jeżeli technologia obrazów, prosta bądź skomplikowana, pozwala na transformację, modyfikację tejże relacji i interakcji bez znieczulania jej, ale poprzez uczynienie jej bardziej świadomą i/lub bardziej wyczuwalną, to dotyka owa technologia samego serca teatru i właśnie dlatego powinna być analizowana — tak samo jak analizowany powinien być brak zainteresowania wielu artystów teatrów dla nowych technologii².

Wykorzystanie przestrzeni i technik filmowych w teatrze jest oczywiście tak stare jak kinematograf. Należy jednak rozróżnić dwa sposoby używania ruchomych obrazów/projekcji filmowych bądź wideo. Pierwszy byłby zwyczajnym, ilustracyjnym dopełnieniem teatralnej przestrzeni, bez związku z „wieloraką relacją” teatralną, którą nazwalibyśmy (za Béatrice Picon-Vallin) „sercem teatru”. Wówczas wpisalibyśmy media w grupę „fakultatywnych tworzyw teatru związanych z opracowaniem przestrzeni”³. To najczęściej spotykane wykorzystanie technik filmowych i wideo w teatrze; w ten sposób korzysta zwykle z projekcji Krzysztof Warlikowski (choćby w *Ifigenii w Taurydzie* z *Opéra Garnier* z 2006 roku: film włączony do tego spektaklu ukierunkowuje jedynie interpretację, ale nie nawiązuje relacji z „życiem sceny”).

Drugi sposób wykorzystywania mediów na scenie, w Polsce — poza kilkoma wyjątkami — właściwie nieobecny, zakłada podważenie konieczności cielesnej obecności aktora na scenie dla zaistnienia zjawiska teatru. Co więcej, komunikat nie musi powstawać „tu i teraz”, a twórca nie musi być jednocześnie tworzywem. I w tym wypadku nie chodzi o nowe odkrycia — taką sytuację sceniczną, jeszcze dosyć przejrzystą, stworzył na przykład Siergiej Eisenstein w *Mędrцу* z 1923 roku, włączonym (nie „pokazywanym”, ale

² B. Picon-Vallin: *Hybridation spatiale, registres de presence*. In: Eadem: *Les écrans sur la scène*. Sous la direction de B. Picon-Vallin. Lausanne 1998, s. 10.

³ Zob. S. Świontek: *Wykład trzeci, tworzywa sztuki teatru, część druga*. W: Idem: *Stawomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze*. Oprac. i red. L. Karczewski, I. Lewkowicz, M. Wójcik. Łódź 2003, s. 41.

właśnie włączonym) do przedstawienia teatralnego. W filmie tym jedna z postaci „wydostawała” się z dwuwymiarowej przestrzeni srebrnego ekranu na scenę, by (jako żywy aktor, z symboliczną rolką taśmy celuloidowej w ręce) „przebudzić” publiczność⁴. Nie przez przypadek to właśnie tradycja szkół rosyjskich – zwłaszcza – Eisensteina i Wsiewołoda Meyerholda okazała się w późniejszych latach najbardziej inspirująca. Warto przypomnieć choćby przedstawienie w reżyserii Rogera Planchona *Martwe dusze* z 1960 roku: włączone do spektaklu techniki filmowe pozwalały na eksplorowanie natury ruchu (wpisując się w zainteresowania Meyerholda wyrażone w tekstach z okresu pracy nad *Portretem Doriana Graya*)⁵. Przygotowane przez scenografa René Alio projekcje (trwające w sumie bez mała trzy kwadranse), wykonane techniką zbliżoną do animacji, oddziaływały kilkanaście scen przedstawienia, nie tylko „ilustrując” drogę, jaką pokonują bohaterowie, przenosząc się z miejsca na miejsce, lecz także wyznaczając rytm spektaklu i poszerzając mikrokosmos sceniczny⁶.

Bardzo ciekawie wyglądały początki współistnienia teatru i taśmy filmowej w Japonii, gdzie od pierwszych projekcji kinematograficznych aż do końca lat 40. istniał specjalny rodzaj medialnego przedstawienia teatralnego zwanego *rensageki*. W tym spektaklu, łączącym techniki *kabuki* i film, występował specjalny aktor (*benschi*), który na zasadzie partnerstwa komentował projekcję, „odtwarzał zaistniałe na ekranie efekty dźwiękowe, a nawet zapachowe”, tworzył „interaktywną prezentację angażującą zmysły siedzącego na sali widza”⁷. Różnica między *benschi* a europejskim pianistą akompaniującym niememu kinu jest wyraźna: to maestria aktora (partnera filmowych projekcji) przyciągała widzów na spektakle, zaś przedmiotem analizy była „wieloraka relacja teatralna”.

⁴ Zob. B. Picon-Vallin: *Hybridation spatiale...*, s. 13.

⁵ Adaptację tekstu Gogola przygotował Arthur Adamov – on również był głównym inspiratorem włączenia technik filmowych do przedstawienia, umieszczając ich opis w tekście adaptacji. Zob. egzemplarz reżyserski spektaklu *Martwe dusze. Les âmes mortes. Exemple de régie annoté*. Bibliothèque Nationale de France, 4 Col 112, 135 f.

⁶ Jest oczywiste, że technika filmowa w tym spektaklu była również na usługach postulatów teatru epickiego: obecny w ciągu całego przedstawienia ekran nad sceną, przedstawiający w trakcie kolejnych odsłon widoki Rosji, burzył teatralną fikcję, przyczyniając się do tworzenia epickiego dystansu. W tym sensie jednak projekcje dotyczyły samego „serca teatru” – przyczyniały się do konstruowania nowej siatki relacji między tworzywami. Co więcej, nie służyły jedynie budowaniu efektu wyobcowania: to, co widz dostrzegał na scenie, było niejako fragmentem obrazu („stop-klatki”) z ekranu zawieszonego na rampie, podglądanym przez lornetkę: było powiększone i zdeformowane. Zatem świat filmu nie był tylko powieleniem sceny (bądź odwrotnie): technika medialna współtworzyła z aktorami i trójwymiarową scenografią artystyczny komunikat teatralny.

⁷ P. Kletowski: *Sfilmować duszę – wstęp do historii kina japońskiego*. „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51.

Trzy spektakle, które stanowiły impuls do powstania tego tekstu, są świadectwem wyraźnego przełomu, jaki dokonuje się w teatrze współczesnym. *Damnation de Faust* Kanadyjczyka Roberta Lepage'a⁸, *Eraritjaritjaka. Musée des phrases* Niemca Heinera Goebbelsa⁹, *Les Paladins* Francuza José Montalva¹⁰ tworzą sytuację teatralną dzięki misternej grze w sercu teatralnego paradygmatu. Wykorzystane w nich techniki filmowe i wideo nie są fakultatywnym tworzywem teatralnym — są równie ważne jak aktor, czas i trzy wymiary.

W spektaklu Heinera Goebbelsa *Eraritjaritjaka...*¹¹ André Wilms, odgrywający centralną postać przedstawienia, po około dwudziestu minutach fizycznej obecności na scenie, postanawia opuścić teatr: od tego momentu śledzimy go dzięki pracy filmowca — to, co widzi oko kamery, poznajemy dzięki projekcji na olbrzymim ekranie umieszczonym na scenie¹². André Wilms opuszcza nie tylko scenę i widownię: przechodząc przez foyer teatru, kieruje się w stronę zaparkowanego na pobliskiej ulicy samochodu, by przejechać ulicami miasta (rodzinnego miasta widzów) do mieszkania w jednej z kamienic. Nad miastem zachodzi słońce (bo taka jest pora dnia), zaś w mieszkaniu Wilms spogląda na zegarek (pokazujący tę samą godzinę, co zegarki widzów), podnosi z podłogi lokalną gazetę — wydanie z dnia, w którym grany jest spektakl. Czy to projekcja wideo? Może transmisja satelitarna? Niepokój i niepewność sięgają zenitu, gdy Wilms sieka szczypiopek w rytm muzyki granej w trakcie całego spektaklu przez siedzących na scenie artystów kwartetu smyczkowego: skoordynowanie rytmu ruchów noża i pociągnięć smyczków jest niemożliwe w transmisji satelitarnej, w której zawsze następuje charakterystyczne opóźnienie. Tym bardziej nie można uzyskać efektu skoordynowania uderzeń w prezentacji filmowej (to Wilms, którego

⁸ *La Damnation de Faust*, muz. Hector Berlioz, reż. Robert Lepage, Opéra Bastille, 2001/2006.

⁹ *Eraritjaritjaka. Musée des phrases*, na podstawie tekstów Eliasa Canettiego, reż. Heiner Goebbels, Théâtre Vidy-Lausanne, 2004.

¹⁰ *Les Paladins*, muz. Jean Philippe Rameau, reż. José Montalvo, Théâtre du Châtelet, 2004.

¹¹ Temu spektaklowi poświęciłem kiedyś referat „*Eraritjaritjaka. Musée des phrases*” w reżyserii Heinera Goebbelsa — *muzyczność jako wyznacznik teatralności*, na konferencji *Muzyczność w dramacie i teatrze*, przygotowanej przez Zakład Dramatu i Teatru UMCS w Lublinie (24–25 marca 2006) — tekst w druku. Dokładny opis spektaklu (choć nie zwracający uwagi na element łączący świat teatralny i filmowy) znalazł się także w artykule: E. Kubikowska: *Eraritjaritjaka. Musée des phrases*. „*Didaskalia*” 2005, nr 65–66.

¹² Ekran ten ma kształt olbrzymiego, piętrowego domu, z zarysowanymi oknami, co przywodzi na myśl niemal identyczne rozwiązanie w jednej ze scen w spektaklu *Edison* w reż. Roberta Wilsona z 1979 roku, zrealizowanym w Théâtre National Populaire de Villeurbanne na zaproszenie Rogera Planchona (co ciekawe, Goebbels pokazywał swój spektakl również w Villeurbanne, może chcąc zwrócić uwagę widzów na to podobieństwo).

widzimy na ekranie, dopasowuje się do rytmu muzyków – nie odwrotnie). Jedynym logicznym wytłumaczeniem jest przekazywanie obrazu i dźwięku przez światłowód, ale jest to technicznie niewykonalne, gdyż wielokilometrowy kabel musiałby rozwijać się za jadącym przez centrum ruchliwego miasta samochodem. Cóż się stało? W jaki sposób dwuwymiarowy, niematerialny Wilms, którego widzimy na ekranie, stał się żywym składnikiem teatralnego zdarzenia? To pytanie stawia sobie każdy widz, zwłaszcza że dziwne wrażenie potęgowane jest jeszcze poprzez oddziaływanie na zmysł powonienia widzów, którzy czują zapach omleta, smażonego przez Wilmsa na ekranie...

Pod koniec przedstawienia okazuje się, że Wilms nie opuścił teatralnego gmachu, że jedynie przejazd przez miasto został „nakręcony” wcześniej. Od chwili wyjścia z samochodu i wejścia do mieszkania, dzięki doskonałemu, niezauważalnemu montażowi łączącemu projekcję i transmisję światłowodową, towarzyszymy Goebbelsowi chodzącemu po mieszkaniu wybudowanym za ekranem, ale na scenie: André Wilms słyszy więc muzykę siedzącego jedynie kilka metrów od niego kwartetu, słyszy odgłosy dobiegające z widowni.

Spektakl Goebbelsa jest oczywiście swoistym manifestem i polemiką z przekonaniem, jakoby włączone do przedstawienia media były jedynie fakultatywnym tworzywem teatralnym. W podobną stronę zmierza José Montalvo w spektaklu *Les Paladins*. Reżyser nie próbuje nawet budować fikcji transmisji satelitarnej czy jakiejś innej. Nie mamy najmniejszej wątpliwości, że ruchome obrazy, które widzimy na scenie, zostały wcześniej spreparowane. Nie jest to jednak film – jest to pełen życia teatr¹³. Montalvo buduje bardzo gęstą i bardzo precyzyjną siatkę typowo teatralnych relacji, w których żaden ze składników nie istnieje sam dla siebie. Ponownie, tempo projekcji podporządkowane zostaje muzyce, którą na żywo wykonuje słynny zespół Les Arts Florissants pod kierownictwem Williama Christie – jest oczywiste, że owi muzycy nie są akompaniatorami: wraz ze śpiewakami i tancerzami na scenie, ale również wraz z projekcjami interpretują muzykę Rameau, interpretują tekst La Fontaine’a. Trudno o teatr, w którym byłoby więcej scenicznego życia: Montalvo tworzy przecież relację partnerstwa między orkiestrą, żywymi postaciami na scenie i postaciami dwuwymiarowymi. Te trzy grupy muszą się słuchać, muszą być na siebie wrażliwe – a to jest przecież sercem teatralnego przedstawienia. Obecność orkiestry, śpiew solistów, którzy zwykle nie widzą projekcji (więc nie mogą podporządkowywać się obrazom), sugerują nam, że nad kolejnością i rytmem sekwencji filmowych czuwa człowiek – nie ma go na scenie, nie czyni z siebie teatral-

¹³ Na ludyczny charakter tego spektaklu zwracają uwagę Christian Biet i Christophe Triau w: Ch. Biet, Ch. Triau: *Qu'est-ce que le théâtre*. Paris 2006, s. 881.

nego tworzywa, ale jest przecież twórcą teatralnym: tego statusu nie można mu odmówić, tak jak nie można przyrównać go jedynie do inspicjenta czy oświetleniowca.

U Montalvo wręcz obsesyjnie powraca kwestia multiplikowania postaci teatralnych, będąca przecież raczej domeną filmu niż teatru. Podobnie jest w spektaklu *Damnation de Faust* Roberta Lepage'a, który przestrzeń olbrzymiej sceny Opéra Bastille podzielił na 24 klatki o proporcjach ekranów (komputerowego monitora bądź telewizora). W tych klatkach, przywodzących na myśl symultaniczną kompozycję z filmu *Nowa książka* Zbigniewa Rybczyńskiego, pomnażane są postaci dramatu¹⁴. Na 24 scenicznych ekranach, jak na monitorach kamer przemysłowych, widzimy odchodzące wojsko, kobiety żegnające żołnierzy, przenosimy się do powielanych gabinetów bibliotecznych (tworzonych za pomocą efektów specjalnych), w których Faust i jego „odbicia” (?) szukają prawdy. W tym arcydziele techniki i feerii efektów komputerowych Lepage nie traci jednak z oczu bardzo osobistej, głęboko ludzkiej tragedii Fausta i Magdaleny: te dwie postaci, wraz z Mefistofelem widz zawsze rozpoznaje i odróżnia od „klonów” odgrywanych przez innych aktorów.

To, czym najbardziej manipuluje Lepage w *Fauście*, to chyba kwestia trójwymiarowości jako atrybutu teatru (w przeciwieństwie do dwuwymiarowego kina). Te eksperymenty dotyczą zarówno scenografii, jak i aktora. Jak pisał Ludovic Fouquet:

Lepage pracuje nad umieszczeniem aktora w wyświetlanym obrazie, w szczególności — nad umieszczeniem go w ekranie. Ale aby stało się to możliwe, nie jest wcale konieczne odwoływanie się do trójwymiarowego obrazowania. Ważne jest doprowadzenie do ewolucji samego pojęcia ekranu, nie zaś tworzenie złudzenia¹⁵.

W spektaklu *Busker's* Lepage wprowadzał ruchomy, olbrzymi ekran plazmowy, który przysuwał się bądź oddalał od widzów, budując głębię sceny projektowanymi obrazami. Oglądając Fausta, widz nie jest w stanie ocenić, na jakiej głębokości, w jakim oddaleniu od zewnętrznej linii konstrukcji scenograficznej rodzi się projekcja. Tę ocenę utrudnia połyskująca przezroczysta szyba: publiczność czasami nawet nie wie, czy aktorzy stoją za szybą, czy przed nią, trudno też określić, jaki jest jej wkład w tworzenie medialne-

¹⁴ Scenografia ta przywołuje na myśl *The Rake's Progress* w reżyserii Petera Sellarsa (muzyka Igor Strawiński, scenografia Adrienne Lobel, Théâtre du Châtelet, 1996). W spektaklu tym scena przedstawiała multiplikowane cele kalifornijskiego więzienia, oświetlone zimnym, neonowym światłem, które rozlewało na scenę migoczącą poświatę, podobną do tej, znanej z odbiorników telewizyjnych.

¹⁵ L. Fouquet: *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec 2006, s. 324.

go obrazu. Co więcej, nie zauważamy momentów, w których szyba znika. To wrażenie „innej głębi” podsyca multiplikowanie klatek, a w nich tej samej, niematerialnej scenografii.

W rezultacie także aktorzy mogą – zupełnie bezkarnie z punktu widzenia odbioru – tracić swą trójwymiarowość, zmieniając się w komputerowe efekty wizualne. W scenie, w której Faustowi ukazują się tańczące nad brzegiem Łaby rusalki, dolne klatki scenografii zmieniają się w jeden spójny ekran, pozornie wypełniony wodą. Na jego szczycie stoją postacie (żywi aktorzy), które nagle osuwają się, wpadając w przestrzeń dolnego ekranu, gdzie zamieniają się w dwuwymiarowe obrazy wodnych, bajecznych stworów, zostawiających za sobą smugę bąbelków powietrza. Teatrolodzy mogą oczywiście przymknąć w tej scenie oczy (choć zważywszy na urodę obrazu, nie przychodzi to łatwo) i uznać, że oto oglądamy nie teatr, lecz „plastykę ruchomych obrazów” – ale to uproszczenie, które nie służy badaniu teatru.

W rozważaniach o nowych mediach w teatrze i wykorzystaniu nowych mediów w teatrze ważne jest, by pamiętać, iż celem widowiska teatralnego jest i musi być człowiek, choć już może nie konkretnie człowiek – aktor czy człowiek – widz. Jeśli więc nowe media w teatrze pozwalają na lepsze poznanie człowieka i na stworzenie silniejszej relacji teatralnej, to nie powinniśmy na nie wrogo patrzeć, bądź pomijać je w rozważaniach o teatrze. Media zostały stworzone przez ludzi i mogą (a nawet powinny) im służyć. Tak spoglądają na przestrzenie wideo i filmowe w teatrze najwięksi reżyserzy, dla których ruchoma projekcja nie jest tylko łatwym efektem pozwalającym zadziwić widza, bądź pomysłem na tańszą scenografię. Media służyły Peterowi Brookowi w spektaklu *Je suis un phénomène* z 1998 roku: wprowadzenie techniki na scenę miało pomóc w zrozumieniu mechanizmów ludzkiej pamięci¹⁶. Z mediów, jako potencjalnie głównego tworzywa teatralnego, korzysta często Frank Castorf. Pasjonujące są również dokonania Roberta Wilsona, którego twórczość zbyt często kojarzy się jedynie ze spektaklami inspirowanymi malarstwem abstrakcyjnym. A przecież i on sięga po film, wideo, projekcje, by lepiej poznawać człowieka, by tworzyć nowe teatralne relacje (przez wprowadzenie sekwencji Edisona w przedstawieniu *Edison*, przez zastosowanie diapozytywów w *The Life and Times of Joseph Stalin* oraz w *Einstein on the Beach*)¹⁷.

Nie ma nic dziwnego i nic nieteatralnego w fakcie, iż teatr sięga po nowe media – to natura samej sztuki teatru: sięgać po wszystko, co otacza człowieka i czynić z tego przedmiot sztuki dla człowieka. To natura sztuki te-

¹⁶ Spektakl powstał na podstawie prac rosyjskiego neurologa Aleksandra Lurii (adaptacja Peter Brook i Marie-Hélène Estienne). Zob. B. Picon-Vallin: *Hybridation spatiale...*, s. 22; M. Kustow: *Peter Brook, une biographie*. Paris 2006, s. 374.

¹⁷ Zob. F. Maurin: *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Paris 1998, s. 55.

atru: znakować przestrzeń, a zatem również przestrzeń wideo. Montalvo, Lepage, Goebbels, sięgając po media, zabierają widza w podróż teatralną i poetycką. Jest oczywiste, że w owej podróży sięgają również po technikę, ale jej status i stopień zrozumienia u widzów zmieniły się w ciągu ostatnich stu lat. Lepage mówił w jednym z wywiadów:

W latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, na początku lat osiemdziesiątych, technologie projekcji (wideo, diapozytywy, multimedia) nie były oswojone. [...] Mam wrażenie, że obecnie ta kwestia zmieniła się, można odtąd umieszczać wideo na scenie: wszyscy mają przecież w domu kamerę wideo. Te technologie zostały odtajnione — stały się jak chińskie cienie. Gdy sięgamy po możliwości wideo, ludzie zgadzają się teraz na zabranie ich w podróż poetycką¹⁸.

Można więc, za autorem *Du théâtre...*, stwierdzić, że sięgając po nowe technologie, teatr wcale nie oddala się od swych korzeni — jest ich podobnie blisko jak chiński teatr cieni czy turecki *karagöz* — bowiem media, komputerowe techniki cyfrowe stają się naszą codziennością i choć nic nigdy nie zastąpi bezpośredniej relacji międzyludzkiej, to przecież przełom informatyczny i komunikacyjny przynosi nam nowe relacje między żywymi bytami, nowy sposób porozumienia, który również musi znaleźć swoje miejsce w teatrze, jeśli ma być to prawdziwie dzisiejszy teatr, prawdziwy teatr jutra. Dochodzimy więc do pytania, które z pewnością u wielu wzbudzi skrajne reakcje: czy aby teatr sięgający po nowoczesne technologie, nie jest dziś, nie będzie jutro, prawdziwie naturalnym teatrem, zaś nienaturalne będzie odrzucanie tych technik z serca teatralnego wydarzenia? Co ważne: nie wystarczy jedynie pokazać na scenie komputer bądź film wideo (czyli uznać przestrzeń projekcji jedynie za dopełnienie, ilustrację sceny, o czym pisałem na początku tego tekstu). W życiu nie tylko patrzymy na komputery, nie tylko oglądamy filmy. Rewolucja technologiczna ostatnich lat przyniosła nowe relacje interaktywne, które muszą pojawić się na scenie teatru, jeśli teatr ten ma być blisko ludzi¹⁹.

¹⁸ R. Lepage: *Du théâtre d'ombres. Au technologies contemporaines*. Entretien avec L. Fouquet. In: *Les écrans sur la scène...*, s. 326.

¹⁹ Owa techniczna rewolucja medialna nie musi być oczywiście przyjmowana bezkrytycznie. Ważne jest jednak, by teatr umiał zrozumieć jej sens i sięgać po jej język — dopiero zrozumiawszy te zmiany, można je krytykować. Dowodził tego Peter Sellars w spektaklu *Kupiec wenecki* (*The Merchant of Venice*, Chicago, Goodman Theatre, 1994), w którym krytykowane media nie są oskarżonym pozbawionym prawa głosu. Sellars ustawia na scenie monitory oraz wykorzystuje kamerę wideo, czyniąc je podstawowymi twórczymi teatralnymi, służącymi budowaniu sytuacji teatralnej. Zob. M. Bates: *Le prisme de Shakespeare*. „Les Voies de la Création Théâtrale” 2003, no 22, s. 345–353.

Zatem użycie przestrzeni nowych technologii w teatrze nie jest zamachem na teatr. Tak jak zamachem nie było użycie maszynierii teatralnej budowanej przez marynarzy w teatrach barokowych, korzystanie ze sztucznych ogni Virgaraniego w wersalskim teatrze Moliera, z aparatów Daguerre'a w inscenizacjach romantycznych Edmunda Duponchela czy wreszcie światła gazowego, później elektrycznego na przełomie XIX i XX wieku.

Gdy dziś wspominamy debaty sprzed wieku, dotyczące rychłej śmierci teatru, który miał zostać wyparty przez kino, zastanawiamy się, czy w sto lat po odkryciu braci Lumière film nie okazał się wężem, który zjada własny ogon. To oczywiście temat na oddzielne rozważania, warto jednak wspomnieć, że coraz silniej rozwijają się gatunki kinematograficzne związane z fascynacją interaktywną technologią (np. internetową), a przecież interaktywność jest cechą zdarzenia teatralnego. Nie powtarzajmy błędu dumnych miłośników srebrnego ekranu sprzed wieku i nie odpowiadajmy im przepowiedniami o śmierci kina. Jest jednak oczywiste, że mur między kinem a teatrem jest dziś niższy i cieńszy niż kiedykolwiek. Nie warto odbudowywać go za pomocą rygorystycznych tez teatrologicznych wyrzucających nowe media z samego serca teatralnego zdarzenia. Warto z tego otwarcia granic korzystać, nawet jeśli mielibyśmy zmieniać teorie teatralne.

Piotr Olkusz

Still the theatre,
or is it actually the film?
The use of video
in Heiner Goebbels',
Robert Lepage's and José Montalvo's plays

Summary

The use of film techniques in theatre performances is no new invention. There are two distinguishable ways of doing this: in the first place, media techniques are used on the stage only and bear no profound significance to the "actual core of the theatre", or rather, they are used to transform the "classic" theatrical approach (an actor who "here and now" – immediately – expresses himself). In the second case, the use of multimedia cannot be considered as an optional part of performing arts: the introduction of multimedia creates profound theatrical relationships, although the "here and now" setting does not apply (e.g. in the plays of Robert Lepage, Heiner Goebbels and José Montalvo).

In view of the development and omnipresence of digital and interactive techniques, it seems that the stage theatre, intended to be "natural", can no longer ignore multimedia "as the actual core" of the theatrical relationship (it is not sufficient to simply show

them on the stage). And similarly, the theory of the stage theatre must modify its definitions in order to discuss this type of theatre which seeks to represent the relationships of today.

Piotr Olkusz

Noch ein Theater, oder schon ein Kino?
Noch ein Kino, oder schon ein Theater?
Von Videoräumen
in den Aufführungen von Heiner Goebbels,
Robert Lepage und José Montalvo

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Anwendung der Filmtechniken in einer Theateraufführung ist nichts Neues. Es sind hier zwei Anwendungsgebiete zu nennen: Videotechniken sind nur auf der Bühne präsentiert, doch sie kommen mit „dem Herzen“ des Theaters nicht in Berührung oder werden zur Transformation des „klassischen“ Theatersystems ausgenutzt, wo der Schauspieler hier und jetzt, *hic et nunc*, von sich aus eine Mitteilung schafft. Im letztgenannten Fall dürfen Medien als kein fakultatives Theaterwerkstoff betrachtet werden: sie sollen hier wirkliche theatralische Relationen erzeugen, obwohl das Prinzip *hic et nunc* schon nicht mehr gilt (z. B. in den Spektakeln von Robert Lepage, Heiner Goebbels und José Montalvo). Da die digitalen und interaktiven Techniken sehr entwickelt sind und schon allgemein gebraucht werden, darf das Theater die multimedialen Techniken „vom Herzen“ der theatralischen Relationen ausschließen, wenn es auch „natürlich“ bleiben wollte (es reicht nicht diese Techniken nur auf der Bühne zu zeigen). Die Theatertheorie sollte ihre Definitionen modifizieren, um das Theater beschreiben zu können, das sich bemüht, die in der heutigen Welt herrschenden Relationen zu begreifen.

Monika Błaszczak

Uniwersytet im. A. Mickiewicza
Poznań

Przestrzenie lustrzane-ekranowe współczesnego dramatu i teatru

We współczesnym dramacie i teatrze lustra i ekrany są ważnymi rekwizytami, służą poszerzeniu przestrzeni dramatycznej i scenicznej. Lustra i ekrany pomnażają przestrzeń, zwielokrotniają i deformują ją. Jednocześnie mają właściwość zawężania i kadrowania. Lustro i ekran to rekwizyty, których zasada działania znajduje odzwierciedlenie, odbicie w przestrzennym ukształtowaniu świata przedstawionego dramatu oraz spektaklu. Przestrzeń może być tworzona poprzez fizyczną obecność lustra czy luster oraz ekranów telewizorów, monitorów komputerowych, laptopów, telefonów komórkowych, telebimów. Lustrami i ekranami mogą być całe ściany, na których odbywa się nieustanna projekcja obrazów. Ale też już sama konstrukcja przestrzeni może być pomyślana jako gra odbić, poszerzeń i wykadrowań rzeczywistości świata przedstawionego, bez materialnej obecności tychże rekwizytów, funkcjonując jako zasada kompozycyjna.

Dekoracja, scenografia zostają w samej materii dramatu zaznaczone jako umowna przestrzeń odbita – „po drugiej stronie lustra” oraz medialna – telewizyjna, wideo, filmowa, wirtualna. Gdy cała scena staje się ekranem, funkcjonując na kształt monitora telewizora, gdzie czwarta ściana pudła scenicznego pełni funkcję telewizyjnego ekranu, przestrzeń nabiera wtedy nowego wymiaru. Akcja może zatem rozgrywać się w studiu telewizyjnym, gdzie program z serii *reality show* przeplata się z udziałem widzów, poprzez SMSy i audiotele kształtujących rozgrywające się wydarzenia¹. Bywa też

¹ Dzieje się tak w dramacie Roberta Kucharskiego: *Co mamy dziś w programie?* czy w będącym realizacją dramatu Pawła Jurka *Wścieklizna* spektaklu zatytułowanym *Wście-*

umiejscowiona w przestrzeni wirtualnej – na forum internetowym czy na czacie. Miała też miejsce taka inscenizacja, w której klasyczny dramat został zrealizowany w przestrzeni Internetu, gdzie scenografię tworzył zapis komputerowy, a mimikę zastępowały emotikony. Świat dramatyczny i teatralny, dzięki obecności w nich luster i ekranów, staje się coraz bardziej umowny, iluzoryczny, wieloznaczny. Wydarzenia rozgrywające się w świecie przedstawionym dramatu oraz na scenie prezentują zatarcie granicy między pozorem a rzeczywistością. Warto rozpatrzyć te najróżniejsze aspekty lustrzano-ekranowego charakteru przestrzeni.

Przestrzeń rozszerzenia i przestrzeń zawężenia

Przestrzeń dramatyczna i teatralna to przestrzeń podwojenia, zwielokrotnienia – z jednej strony oraz przestrzeń wykadrowania, ograniczenia, pokawałkowania – z drugiej. Po pierwsze, lustra i ekrany poszerzają oraz zawężają przestrzeń. Odbijająca się w lustrze przestrzeń zyskuje przecież swoje odbicie, czyli ulega podwojeniu, a gdy luster jest więcej i ustawione są pod odpowiednim kątem względem siebie, to nawet ulegają zwielokrotnieniu w wielości odbić (jest to tzw. efekt zwierciadlany). Jednak w tym podwojeniu kryje się i zawężenie – lustro kadruje, widać wycinek scenografii, jakiś kawałek przestrzeni. Może pokazywać fragment przestrzeni niewidocznej poprzez zwykłą percepcję np. tę rozciągającą się za kulisami, gdzieś w głębi sceny, normalnie niedostępną dla widza. Podobny efekt daje ekran, choć ten nie odbija, ale zwielokrotnia w wyświetlanych projekcjach. Można pokazać tę samą przestrzeń co na scenie, tylko dodatkowo wyświetlaną za pomocą kamer na ekrany monitorów czy po prostu ścian tworzących sceniczną przestrzeń². Ciekawym chwytem jest również nagranie obrazów przestrzeni miasta czy przyrody i przywoływanie jej w postaci projekcji, co po-

klizna show, czyli strasznie fajni ludzie... (reż. Bartosz Sztybel, Stowarzyszenie Teatralne Łaźnia, premiera: marzec 2003 roku), gdzie rzeczywistość sceniczna jest kreowana na kształt *reality show*, a uczestnicy programu są najpierw prezentowani widzom w krótkich filmowych nagraniach. R. Kucharski: *Co mamy dziś w programie?* Dostępne w Internecie: <http://www.tat.pl/dramat.php?id=212> [strona wygasła]. P. Jurek: *Wścieklizna*. Dostępne w Internecie: <http://www.tat.pl/dramat.php?id=191> [data dostępu: 18.07.2008].

² Na przykład w spektaklu *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* (adaptacja i reż. Paweł Niciwski, grupa Piwnica przy Krypcie Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, 2005), gdzie aktorzy występują realnie na scenie, ale zostają podwojeni przez obraz zarejestrowany okiem kamery i projektowany na olbrzymi ekran, wypełniający całą tylną ścianę scenografii, co podwaja przestrzeń, a jednocześnie ją uszczegóławia, wyolbrzymiając pewne jej detale.

szerza miejsce akcji. Wyświetlane obrazy mogą być oczywiście także uzupełnieniem i dopełnieniem przekazu znaczeniowego całości³. Wreszcie cała scena może być otoczona przez monitory, czy nawet stać się ogromnym monitorem – przestrzeń to tylko i wyłącznie projekcja – przez co teatr nabiera coraz bardziej medialnego charakteru⁴.

Przestrzeń zyskuje coraz bardziej skomplikowane ramy. Jak zauważa Hans-Thies Lehmann, w teatrze istnieje obok siebie „definiująca przestrzeń rama proscenium, mentalna rama inscenizacji, a w niej rama akcji dramatu”⁵. Ramą jest też oczywiście określona estetyka i stylistyka teatralna. W sztukach i spektaklach, w których wykorzystany jest element lustra czy ekranu, ramy te ulegają rozmnożeniu. W procesie tym na dodatek trudno o hierarchię ważności. Ten specyficzny montaż elementów służy ukazaniu wielopiętrowości świata przedstawionego dramatu, ale także jego scenicznej realizacji. I nie jest to jedynie odwołanie się do zmysłowego, materialnego świata codzienności oraz nowych technologii, ale niejednokrotnie sposób na ukazanie złożoności osobowości poszczególnych postaci i relacji między nimi. Konstrukcja przestrzeni jest niejako uzewnętrznieniem ich życia wewnętrznego. Odwołanie do lustra w postaci materialnych rekwizytów, ale także w planie kompozycji całego utworu u Jeana Geneta czy Samuela Becketta zawsze służyło właśnie pokazaniu, że w jego ramie kryją się światy znacznie odbiegające od powszechności i codzienności, stanowiące istotę świata wewnętrznego i psychicznego postaci.

Obecność ekranu oznacza często zwielokrotnienie ramy – bo to nie tylko ta najbardziej oczywista materialna rama monitora czy rozwieszonego białego płótna kinowego, ale rama rzeczywistości, która w nich jest pokazywana. Ekran rozszerza kontekst akcji, tworzy dodatkowe piętra w warstwie semiotycznej oraz współtworząc, wzbogaca narrację. W ten sposób przestrzeń ulega ciągłemu poszerzaniu o nowe rejony, a jednocześnie zawężeniu do przestrzeni wewnętrznej postaci (mentalnej, psychicznej, uczuciowej), do jego najbardziej intymnych i wstydliwych zakamarków. Stanowi odniesienie wprost do tych przestrzeni, jak i przybiera metaforyczny charakter czy stanowi zasadę kompozycyjną części lub całości dzieła.

³ W spektaklu *Sympathy for the Devil* Teatru Usta Usta i Polskiego Teatru Tańca (premiera: lipiec 2005 roku), na powierzchni kilku telebimów wyświetlana jest nieustanna projekcja filmowych, odpowiednio zmontowanych obrazów.

⁴ Można tu wymienić np. Roberta Lepage’a, The Wooster Group, a w dramacie przywoływanego już Roberta Kucharskiego.

⁵ H.-T. Lehmann: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. Sajewska, M. Sugiera. Kraków 2004, s. 249.

Przestrzeń iluzji a przestrzeń realności

Lustra wprowadzają do świata dramatu i teatru grę odbić i zniekształceń tejże rzeczywistości. Już samo tworzywo oraz dzieje lustra wskazują na jego miejsce między światem iluzji a światem realnym. W hinduskiej filozofii przeprowadzono analogię między jaźnią a odbiciem w lustrze lub w oku, a droga prawdy nazywana była Zwierciadłem Prawdy⁶. W średniowieczu pojmowano przedmioty widzialne – zarówno rzeczywiste, jak i przedstawione – jako znaki, symbole tego, co niewidzialne. Przedmioty zmysłowe stanowiły dla człowieka średniowiecza „zwierciadła”, w których odbijały się przedmioty niezmysłowe i nadzmysłowe. Cały świat widzialny był jakby jednym wielkim „zwierciadłem” świata niewidzialnego. Odbicie postrzegano jako coś pośledniejszego od przedmiotu odbijającego się, przy czym posiadającego jednak coś z przedmiotu odbijającego się; zwierciadło było czymś mniej doskonałym od odbijającego się w nim przedmiotu. Przyjmując przedmioty zmysłowe jako „zwierciadła”, wyznaczano im określone miejsce w hierarchii bytów. To, co widzialne, było zwierciadłem tego, co niewidzialne. Renesans natomiast wymagał od sztuki i umysłu twórcy, żeby były zwierciadłem natury lub rzeczywistości, którą stanowił dla nich świat postrzegalny, dany w doświadczeniu. Lustro było więc tutaj ideałem. Wyraz *speculum* nabrał znaczenia przykładu do naśladowania, wzoru. Powierzchnia lustra to odwieczne miejsce styku tego, co realne, z tym, co iluzoryczne⁷.

Ekran problem ten jeszcze bardziej komplikują. Ekran definiowany jest na kilka sposobów. Przede wszystkim to rozpięte białe płótno lub inna płaszczyzna, na której ogląda się wyświetlane filmy lub przezrocza. Drugie znaczenie to gruba szklana płyta w telewizorze lub w innym urządzeniu, na której ogląda się emitowane obrazy. Zatem to płaszczyzna, na którą obraz jest rzutowany, jak i emitująca obrazy szyba monitora – to miejsce nie odbicia, a zaistnienia samoistnego obrazu, który stanowi odbicie rzeczywistości w tym sensie, że jest nagraniem, filmowym (montażowym) przetworzeniem i odtworzeniem jej wycinka w postaci projekcji. Warto tu dodać, że ekran, z fizycznego punktu widzenia, także ma na celu odbijanie światła, którego

⁶ M. Wallis: *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*. Łódź 1956, s. 30.

⁷ Mówiąc o lustrzanych grach polegających na zacieraniu granic między realnością a iluzją, warto obok dramatów klasycznych już twórców, jak S. Beckett (*Impromptu Ohio*, *Trio widm*, *Noc i sny*) czy J. Genet (*Pokojówki*, *Balkon*), wskazać na najnowsze spektakle, np. w przedstawieniu *Twój, twoja, twoje* (reż. Monika Pęcikiewicz, Teatr Polski w Poznaniu, premiera: 2006), pojawia się scena Iona i Noi – ich imiona to odbicia lustrzane; to nie dwie oddzielne postacie, ale grana przez dwójkę aktorów jedna „hermafrodytalna” postać – gdy przegląda się w lustrze na końcu tej sceny, to mimo męskiego ciała Iona widzimy w nim kobietą twarz – twarz Noi.

dostarcza rzutowana nań projekcja. Jest więc rodzajem zwierciadła, tyle tylko, że obiekty, które odbija, istnieć mogą w całkowitej niezależności czasowej i przestrzennej, a nawet przy braku związków z jakąkolwiek formą swojego bytu w rzeczywistości. Ekran może być kawałkiem pustej przestrzeni – ekranem pustki, który nie zostaje wypełniony obrazami, ale samą swoją pustką prowokuje znaczenia – zachęca do wypełnienia, jest swoistym Ingardenowskim miejscem niedookreślenia. Ekran wreszcie może występować w metaforycznym znaczeniu jako ekran wewnętrznych przeżyć postaci, które ta projektuje na otaczającą ją przestrzeń – to ekran niematerialny, ale myśli i emocji – ekran wewnętrzny.

Oczywiście nie można mediów, do których odsyłają ekrany, traktować jako czynnika, który samą swoją obecnością w strukturze dramatycznej i scenicznej całkowicie ją zmienia. Techniczne możliwości odtwarzania, prezentacji prowadzące do symulacji rzeczywistości – gry pozorów aż do symulacji Baudrillarda – nie mogą być jedynymi przesłankami do mówienia o specyficznej estetyce. Słusznie zwraca uwagę na to uproszczenie myślowe Hans-Thies Lehmann, przypominając, że przecież „Teatr już ze swojej natury jest sztuką znaków, a nie odtwórczych obrazów”⁸. Jednakże z punktu widzenia teorii komunikacji i semiotyki piętra znaków i znaczeń oraz komunikacji ulegają zwielokrotnieniu, skomplikowaniu i wymagają coraz bardziej złożonych kompetencji odbioru. Media współtworzą formy dramatyczne (oczywiście w warstwie językowej, na wielu jej płaszczyznach), a jeszcze bardziej teatralne. Mówiąc: media, chodzi nie tylko o telewizyjny odbiornik, na którym będą wyświetlane nagrane wcześniej kamerą obrazy, na przykład dworca kolejowego czy ulic miasta – to chwyt już od dawna eksploatowany, służący wzbogaceniu scenografii o „realną” przestrzeń, pozateatralną rzeczywistość (np. obrazy miasta, w którym wydarzenia dramatyczne i sceniczne rozgrywają się we wspomnianej już realizacji dramatu Przemysław Nowakowskiego *Twój, twoja, twoje* w reżyserii Moniki Pęcikiewicz). Białe płótno w głębi sceny, na którym wyświetlany jest film fabularny, to już nie tylko uwspółcześniający element scenografii, ale odwołanie do systemu znakowego tego filmu – do jego fikcyjnej fabuły, formy (w znaczeniu poetyki czy szerzej estetyki – układy planów, cięć montażowych itp.), występujących aktorów.

Świat przedstawiony to gra między iluzją a realnością – realnie na scenie rozgrywa się spektakl, ale wyświetlany jest nagrany wcześniej film, który odsyła do innej przestrzeni (i oczywiście czasu). Rzeczywisty żywy wykonawca gra z wyświetlanym obrazem, który może stanowić główną materię spektaklu⁹.

⁸ H.-T. Lehmann: *Teatr postdramatyczny...*, s. 285.

⁹ Multimedialne spektakle Roberta Lepage’a, np. *Elsinore* (inscenizacja *Hamleta* Szekspira).

Ekran i lustro stanowią środek gry między iluzją a *mimesis*, wskazując na problem znaczenia i funkcji teatralnej iluzji oraz sztuczności z jednej strony, a rzeczywistości, do której odsyłają – z drugiej. Medialne środki celowo wyolbrzymiają iluzyjność przestrzeni wykreowanego świata, odsyłając jednak do rzeczywistości, z którą podejmują grę.

Przestrzeń zamknięcia a przestrzeń otwarcia – problemy z tożsamością

Lustro i ekran różnią się od siebie znacząco pod względem natury odbicia – lustro odbija rzeczywistość tylko na krótką chwilę i jej nie utrwała, ekran stwarza możliwość wielokrotnego odtwarzania tego samego obrazu – jest to odbicie zatrzymane w czasie. Przestrzeń, z jednej strony, jest otwarta – zbudowana z wielości odbić, projekcji otwiera się na przestrzenie, które te ze sobą niosą. Z drugiej strony, zamyka się w medium – postaci stają się częścią zamkniętej, odgraniczonej przestrzeni projekcji i odbicia.

Ten ostatni przypadek wydaje się szczególnie ciekawy. Przestrzenią dla wydarzeń staje się studio telewizyjne i tak jest już opisana scenografia w didaskaliach dramatu (np. we wspomnianym już *Co mamy dziś w programie?* Roberta Kucharskiego) albo wirtualna przestrzeń Internetu. Takich „internetowych” dramatów jest coraz więcej – wymienić warto chociaż *Cz@t* Krzysztofa Rudowskiego¹⁰, *norway.today* Igora Bauersimy¹¹ czy *Diabeł mieszka pod 104-tym* Jarosława Wiśniewskiego¹². W ostatnim z wymienionych dramatów znajduje się dyspozycja gatunkowa samego autora, który pisze zaraz pod tytułem „tragikomedia internetowa z epilogiem” i który określa przestrzeń w didaskaliach w słowach:

[...] całość sztuki rozgrywa się w wirtualnej przestrzeni internetowego komunikatora. Na płaskiej powierzchni ekranu pojawiają się kolejne osoby dramatu, których widz (czytelnik?) być może nigdy nie zobaczy. Komunikator umożliwia jednak każdej ze stron podłączenie kamery, mikrofonu oraz przesyłanie plików wizualnych¹³.

¹⁰ K. Rudowski: *Cz@t*. „Dialog” 2001, nr 2.

¹¹ I. Bauersima: *norway.today*. Przeł. M. Muskała. „Dialog” 2002, nr 10.

¹² J. Wiśniewski: *Diabeł mieszka pod 104-tym*. Dostępne w Internecie: <http://www.tat.pl/dramat.php?id=256> [strona wygasła].

¹³ Ibidem.

Te osoby dramatu to jedynie nicki, czyli internetowe pseudonimy, choć ich twarze, jak autor sugeruje, mogą zaistnieć w postaci ich obrazów. Z drugiej strony – teatr w Internecie. Spektakl *HamNet* był rozgrywaną w przestrzeni sieci internetowej inscenizacją *Hamleta* Williama Szekspira¹⁴. Czy taka przestrzeń, gdzie brak żywej obecności widzów i aktorów, a jedynie są potencjalni widzowie i niewidoczni aktorzy przed monitorami, to jeszcze teatr? Przestrzeń ulega zamknięciu w słowie i ograniczona jest do przestrzeni ekranu. Eksperyment nie został powtórzony, co świadczy o tym, że odwrócenie relacji, w której to nie media wkraczają do dramatu i teatru, będąc jednak na ich usługach, ale dramat i teatr wkraczają jako słudzy do tychże mediów, nie jest dobrym rozwiązaniem.

Postać w takiej przestrzeni staje wobec problemu swojej tożsamości. Musi ją kształtować już nie tylko z fragmentów rzeczywistości danej jej bezpośrednio w dialogu i relacjach z innymi postaciami, ale w relacji do swojego odbicia w lustrze oraz powieleń w projekcjach wideo. Nowe typy przestrzeni dramatycznych i teatralnych siłą rzeczy powołują nowe typy postaci. Stają one wobec wyzwań, które stawia im bardzo specyficzna przestrzeń.

Jak postać ma określić siebie wobec lustra i ekranu? Przestrzeń lustra przyczynia się także do wzmożenia w człowieku poczucia własnej odrębności fizycznej i psychicznej. Tu oczywiście od razu nasuwa się nawiązanie do teorii Jacques'a Lacana¹⁵, wedle której każdy człowiek jako dziecko przechodzi fazę lustra, w której utożsamia się ze swoim obrazem (zakłada, że lustrzany obraz jest nim samym), znajdującym się w lustrze, gdyż daje mu on poczucie całościowości lub spójności. Nie ma żadnego przecucia własnej osobnej tożsamości, która zawsze jest wyalienowana w innym. To moment fałszywego rozpoznania, w którym obraz jest traktowany jako tożsamy z odbijanym, stojącym przed lustrem obiektem. Odróżnienie swojego odbicia od siebie realnego to już przejście od porządku wyobrazeniowego do porządku symbolicznego. Problemem postaci dramatycznych i teatralnych stojących wobec lustra jest zatrzymanie się w fazie utożsamienia i niemożność jakiegokolwiek przezwyciężenia tego impasu.

Ekranu komplikują sprawę o tyle, że przecież wiernie i trwale odtwarzane są na nich obrazy postaci. Utożsamienie z takim obrazem siebie samego ukazany w nagraniu w znanej przestrzeni, jeszcze silniej wiąże postać z jej ekranowym odbiciem – wizerunkiem medialnym (medialnym – to znaczy stworzonym poprzez nagranie, montaż i projekcję w określonych ramach ekranu). Zrozumienie przez postać, czym jest odbicie lustrzane czy

¹⁴ Szerzej na temat spektaklu pisze T. Kubikowski: *Teatr w sieci*. W: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*. Red. S. Krzemiń-Ojak. Białystok 1997.

¹⁵ K. Pawlak: *Psychoanaliza według Jacques'a Lacana*. W: *Nowe zjawiska w psychoterapii*. Red. M. Lis-Turlejska. Warszawa 1991.

ekranowy wizerunek, polega na rozpoznaniu odzwierciedlanej rzeczy oraz na umiejętności odróżniania realnego samego siebie od własnego odbicia – nierzeczywistego pozoru. Jednakże taki obraz-odbicie-projekcja istnieje w percepcji równie realnie jak rzecz, która go rzuca i zajmuje określone miejsce w przestrzeni, stanowiąc jego integralną, realną część. Należy postawić sobie w tym miejscu istotne pytanie na temat charakteru rzucanego na dowolny przedmiot światła, które jest przecież nośnikiem obrazu. Obraz rzucony na przedmiot, „ubiera go”, waloryzując przestrzeń, jednak rodzi się wobec jego efemerycznej natury wątpliwość, czy zajmuje w niej jakiegokolwiek miejsce. Zaryzykować jednak można odpowiedź twierdzącą – przecież ma wizualny charakter – istnieje w akcie percepcyjnym i w zapisie filmowym.

Na polu rozważań o przestrzeni służącej do wyrażenia „ja”, „siebie” ciekawe są parateatralne akcje artystyczne Krzysztofa Wodiczki¹⁶. Aranżacje przestrzenne z zastosowaniem instalacji wideo o takim parateatralnym charakterze artysta stosuje, aby udzielić głosu pojedynczemu człowiekowi. Teatralizuje przestrzeń poprzez projekcje wideo części ludzkiego ciała. Budowle stają się ekranami, na których rzutowane są obrazy. Dodatkowo ludzie, których części ciała są wyświetlane, przemawiają własnymi głosami, niejako udzielając głosu publicznym budowlom. Aktorem staje się człowiek, który na przykład doświadczył przemocy domowej, i który opowiada o tym, co mu się autentycznie przytrafiło, co przeżył, co jest jego rzeczywistym doświadczeniem. Jednak fakt jego sfilmowania i rzutowania obrazu jego rąk czy twarzy na elementy przestrzeni miasta (wieże, pomniki, fasady budowli publicznych) pozwala na zdystansowanie się względem własnego „ja” i popatrzenie na swoje odbicie w projekcji wideo. *Dramatis persona*, która przegląda się w swoim odbiciu lustrzanym czy ekranowym (projekcji), też może uzyskać ten moment zdystansowania i zastanowienia nad własnym „ja”. Teatralnym przykładem pewnego zrośnięcia obrazu z ciałem człowieka, z tym, że to nie obraz ciała człowieka jest rzutowany na przedmiot, ale to samo ciało staje się swego rodzaju ekranem, jest spektakl *Psychosis 4.48* w reżyserii Grzegorza Jarzyny¹⁷, w którym cyfry rzutowane są z projektora na ciało aktorki Magdaleny Cieleckiej.

Przestrzeń jest obszarem widzialności – wielu odbić, czyli gry pozorów i nieustannych powtórzeń. Z jednej strony, jest otwarta ze względu na

¹⁶ Opisy projekcji wraz ze zdjęciami znajdują się w: K. Wodiczko: *Pomnikoterapia*. Red. A. Turowski. Warszawa 2005 (książka wydana z okazji wystawy prac Wodiczki w Zachęcie, 19.11.2005 – 22.01.2006) oraz K. Wodiczko: *Projekcje publiczne 1996 – 2004*. Red. A. Smolak, M. Gądomska. Kraków 2005 (książka wydana z okazji wystawy prac Wodiczki w Bunkrze Sztuki, 9.11 – 11.12.2005).

¹⁷ Spektakl powstał w koprodukcji Teatru Rozmaitości w Warszawie i Teatru Polskiego w Poznaniu, premiera: luty 2002.

uksztaltowanie jej z wielości obrazów odsyłających do wielu rzeczywistości – zewnętrznego, jak i wewnętrznego świata postaci, odbicia w lustrze i w projekcji, filmu i Internetu itd. Z drugiej strony – to przestrzeń zamknięcia, odgraniczenia od rzeczywistości i ograniczenia do gry odbić, pozorów, kopii. Źródłosłów słowa „ekran” to francuskie *écran* w znaczeniu ‘zasłona’¹⁸. Ta etymologia wskazuje na odczytanie ekranu jako czegoś, co przesłania, zakrywa, występując w funkcji ochronnej, kontrolnej lub zakazującej – zatem oddziela, izoluje, zamyka. Przestrzeń gry komputerowej, Internetu czy zarejestrowanego za pomocą kamery obrazu wideo to miejsca zamknięcia¹⁹ – separacji i odgrodzenia od świata poza ramą ekranu. Zatem to metaprzestrzeń – wolna od związków z rzeczywistością, z realnością – określająca się poprzez swoją własną, znajdującą się w ruchu, w ciągłym staniu się, strukturę.

Przestrzeń a widz/czytelnik

W rozważaniach na temat przestrzeni nie sposób pominąć pozycji czytelnika i widza. Lustro wprowadza problem tożsamości między podmiotem a tym, kto odbija się w lustrze. Widzowie mogą znaleźć się wobec takiej przestrzeni, w której sami odbijają się w rozstawionych na scenie lustrach, stając się częścią przedstawienia. Przestrzeń, którą postrzegają, jest zwielokrotniona w odbiciach, refleksach i błyskach (w wyniku odbić światła). Postacie występujące w tej przestrzeni są podwojone, zwielokrotnione czy pokawałkowane. Obecność lustra konotuje podstawowe pytania – o relację tego, co odbija się w lustrze, do tegoż odbicia, a zatem

pytania o status odbicia, o samo przedstawienie [...], które stanowi oscylujący ruch między pewnością rzeczywistości a stanem chwilowego zawieszenia tej pewności, obecnością i jej oddaleniem, tożsamością i różnicą, tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne, prawdą i jej zakryciem²⁰.

Identyfikacja tego, co odbijane, nadal jest jednak możliwa – odbicie może pozwalać na swoiste utwierdzenie się w świadomości siebie samego i real-

¹⁸ Zob. W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa 2000, s. 144.

¹⁹ Np. A. Pieczyński: *Sierota*. „Dialog” 1999, nr 10 czy N. La Butte: *Kształt rzeczy*. Przeł. M. Semil. „Dialog” 2002, nr 3.

²⁰ I. Lorenc: *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa 2001, s. 86–88.

ności otaczającego świata. Choć jednak najczęściej można zaobserwować zacieranie się granic między nimi.

W przypadku ekranów szansa na taką identyfikację zanika już niemalże całkowicie. Ekran odbija rzeczywistość, która została wytworzona sztucznie za pomocą odpowiednich filmowych zabiegów, przez co separuje widza od obecności i realnej rzeczywistości. W zamian oferuje widzowi symulację obecności. Dystans podmiotu zanika, gdyż rzeczywistość jawi mu się jako fikcja, a fikcja zyskuje znamiona rzeczywistości. Ekran oferuje bowiem symulację, co silnie zaciera różnicę w postrzeganiu rzeczywistości. Spostrzeżenia Gillesa Deleuze'a na temat kina znajdują swoje zastosowanie, gdy pojawiają się ekrany w świecie teatru.

Nowoczesnym faktem — pisze Deleuze — stało się, że nie wierzymy już w ten świat. Nie wierzymy nawet w zdarzenia, które nam się przydarzają: miłość i śmierć, tak jakby nas dotyczyły jedynie połowicznie. W obrazie-czasie widz nie otrzymuje zatem nawet symulowanej więzi z rzeczywistością. [...] Widz utożsamia się z przedmiotem własnej naoczności, naoczności pochodzącej z obrazu-pozoru, jednoczy się z fantazmatem po-danym mu przez ekran, nie mogąc zachować wobec niego dystansu²¹.

Widz staje wobec szczególnej złożoności przestrzeni — to przestrzeń sceniczna, ale i filmowa, telewizyjna czy nawet internetowa poprzez obecność różnorodnych projekcji wyświetlanych na ekranach oraz kompozycji i struktury całości. Obecność tak wielu porządków stanowi dla niego złożone wyzwanie nie tylko na poziomie percepcji, ale i w sferze podstawowych problemów związanych ze współczesną audiowizualną kulturą.

* * *

Coraz częściej twórcy dramatyczni i teatralni szukają nowych przestrzeni dla swoich realizacji, które okazują się zwykle przestrzeniami, które z kolei można nazwać właśnie „lustrzano-ekranowymi”. Tradycja, ku której sięgają, jest dosyć długa i współczesny dramat i teatr niejako zrósł się z ich obecnością. Pojęcie „dramaty lustrzane”²² funkcjonuje już w teorii literatury i można nim objąć takich klasycznych twórców, jak chociażby Samuel Beckett, Jean Genet, Tadeusz Różewicz czy Witkacy. Reżyserów teatralnych, którzy w swoich spektaklach stosują lustro, zarówno w sensie dosłownym jako scenograficzny element, jak i w planie kompozycji można wymienić

²¹ M. Jakubowska: *Teoria kina Gillesa Deleuze'a*. Kraków 2003.

²² Wprowadzone przez R. Begama: *Samuel Beckett and the End of Modernity*. Stanford 1996, s. 403, podaje za: A. Krajewską: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005, s. 87.

bardzo wielu — wystarczy wspomnieć takie nazwiska jak: Grzegorz Jarzyna, Maciej Prus czy Piotr Kruszczyński.

Medialność w teatrze to temat aktualny od jakichś stu lat, odkąd pojawiła się ruchoma fotografia jako nowa forma wizualności. Wśród nazwisk twórców teatralnych, którzy sięgają po ekrany, wymienić można na przykład najpłodniejszą pod tym względem spośród polskich reżyserów teatralnych Annę Augustynowicz²³. Technologie medialne obecne są jako znak swoich czasów. Jednakże coraz częściej wygrywają z lustrem, choć przecież nie są w stanie go zastąpić w jego funkcjach i wymowie. Media to także często odwołanie się do nich w formie metaforycznej czy estetycznej. Przestrzeń jest tworzona metodą montażu filmowego, pojawiają się odwołania do stylistyki telewizyjnej w budowie planów, a wydarzenia osadzone są w strukturze mediów.

Rozdwojenie i różnica, powtórzenie i zwielokrotnienie, odbicie i projekcja to nieodłączne elementy przestrzeni dramatycznej i teatralnej, w której swoje miejsce znalazły ekrany i lustra. Przestrzeń ma strukturę fragmentaryczną, kolażową, montażową, jest w ciągłym ruchu — to proces.

²³ Warto wymienić takie realizacje, jak *Młoda śmierć* według dramatu Grzegorza Nawrockiego (Teatr Współczesny w Szczecinie, 1996) czy *Balladyna* Juliusza Słowackiego (Teatr Współczesny w Szczecinie, 1998).

Monika Błaszczak

Mirror and screen spaces of the contemporary drama and theatre

S u m m a r y

The contemporary drama and theatre use mirrors and screens to extend both a theatrical and scenic space. Mirrors and screens multiply and deform space. On the other hand, however, they have the quality of confinement and framing. Mirrors and screens are requisites whose principle is reflected in the spacious shape of the world presented in drama and theatre. Space can be created by means of a physical presence of a mirror or mirrors and TV screens, computer screens, laptops, mobile phones and large outdoor screens. Mirrors and screens can constitute the whole walls on which the pictures are incessantly projected. Also, the construction as such, can be thought of as the game of reflections, extensions and outframes of reality in the world presented, without the material presence of these requisites, but as a compositional principle. Writing about a space shaped in such a specific place, three circles of phenomena formulated in opposition can be outlined: space of extension vs space of confinement, space of illusion vs space of reality, space of closeness vs space of openness — problems with identity and problem of relations between the audience/readers and the space itself. Split and difference, repetition

and multiplicity, reflection and projection are integral elements of a dramatic and theatrical space where mirrors and screens have found their place. The very space has a fragmentary, collage and montage structure, and is in a constant move. It's a process.

Monika Błaszczak

Die Spiegel-Bildschirm-Räume im gegenwärtigen Drama und Theater

Zusammenfassung

Die gegenwärtigen Drama und Theater setzen Spiegel und Bildschirme ein, um den dramatischen Raum und den Bühnenraum zu erweitern. Spiegel und Bildschirme multiplizieren, vervielfachen und deformieren den Raum, doch andererseits haben sie auch Verengungs- u. Kaschierensfähigkeiten. Sie sind Requisite, die die räumliche Struktur der in dem Drama und im Spektakel dargestellten Welt widerspiegeln sollen. Der Raum kann selbst durch das Vorhandensein von Spiegeln, Bildschirmen, Computermonitoren, Laptops, Handys, Telebims erschafft werden. Spiegel oder Bildschirme können die ganzen Wände bilden, an denen ständige Projektion von Bildern stattfindet. Der Raum kann auch als ein Spiel von Reflexen, Erweiterungen und Kaschierungen der im Theater dargestellten Welt, also als ein Kompositionsprinzip erscheinen. Bei dem Thema sollte man noch andere Probleme in Betracht ziehen: den Erweiterungsraum und den Verengungsraum, den Illusionsraum und den Realraum, den Abschlussraum und den Eröffnungsraum – Probleme mit der Identität und mit der Wechselbeziehung zwischen dem Zuschauer/Leser und dem Raum. Einspaltung und Unterschied, Wiederholung und Vervielfachung, Reflexion und Projektion sind immanente Elemente des dramatischen und theatralischen Raumes, wo Bildschirme und Spiegel ihre Stelle gefunden haben. Der Raum hat eine fragmentarische, Collage-Struktur und ist in ständiger Bewegung – das ist also ein Prozess.

Alina Sordyl

Uniwersytet Śląski
Katowice

Konwencje teatralne w przestrzeni ekranowej Przypadek teatru telewizji

Poszukując źródłowego doświadczenia przestrzenności, fenomenologowie odeszli od empirycznofizycznego rozumienia przestrzeni czy też jej poznawczego ujmowania jako apriorycznej formy organizującej ludzkie postrzeganie i myślenie. Wprowadzili kategorię przestrzeni nasyconej treściami ludzkimi, kulturowymi. Przestrzeń miałaby być zjawiskiem powstającym ze współlistnienia człowieka ze światem i stanowić wymiar ludzkiego doświadczenia¹. Praprzestrzeń, doświadczona jako przestrzennienie własnego ciała w jego kinestetycznych aktach, byłaby elementarną bazą dla konstituowania się przestrzeni relacyjnej, wypełnionej ludzkimi znaczeniami².

Wejście w świat języka i kultury nadawałoby nowe transsubiektywne, symboliczne treści owej pierwotnej, doświadczanej przez ludzki podmiot przestrzenności. Topografia emocjonalno-wyobrażeniowa, związana z subiektywnymi znaczeniami, tworzącymi miejsca istotne dla jednostki³, nie daje się oddzielić od topografii społecznej i kulturowej. Zanurzenie jednostki ludzkiej w świat społeczny zdaje się nakładać nieodwołalnie na egzystencjalny sens przestrzeni *signifiants* zbiorowe. To, co intymne, zostaje zapośredniczone przez matryce społeczne i kody kulturowe. Subiektywność człowieka staje współcześnie nie tyle wobec świata życia, ile raczej wobec wie-

¹ Zob. H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006, s. 248–251.

² Ibidem, s. 235–251.

³ Ibidem.

łości światów i dyskursów przepływających w przestrzeni komunikacyjnej. Mieszkanie, podłączone do rozmaitych sieci, przestaje być miejscem schronienia dla ciała czy miejscem dla rozumiejącego bycia, bywa natomiast elementem punktowym sieci komunikacyjnych. W centrum sfery intymnej, za jaką uważany był dom, znalazły się ekrany. Ekran telewizyjny (także ekrany komputerów) łączy świat życia ze światami reprodukowanych optycznie obrazów, transmitowanymi widowiskami, rzeczywistościami fikcyjnymi i wirtualnymi światami symulaków. Ekran wtopiony w przestrzeń życia otwiera miejsce intymnego, codziennego bytowania na współczesny polilogiczny świat⁴ i jednocześnie włącza sferę prywatności widza w proces komunikowania społecznego, dając odbiorcom złudzenie uczestnictwa, a nawet kreowania własnej przestrzeni medialnej za pomocą, np. swichingu⁵.

Teatr telewizji był jedną z najwcześniej rozwijanych form widowisk w polskiej telewizji publicznej. Do niedawna zajmował stałe miejsce w jej ramówce programowej. Dzisiaj zanika pod presją zmian, które wnosi tzw. neotelewizja z jej nastawieniem na kontakt z odbiorcą, kanały komercyjne w ramach megatelewizji⁶, telewizji lokalnej czy kablowej. Teatr Telewizji może zajmować co najwyżej margines, niszę w sieci, jaką jest kanał tematyczny, np. TVP Kultura.

Na repertuar polskiego Teatru Telewizji⁷ składały się najpierw przedstawienia transmitowane wprost z teatru, potem zarejestrowane na scenie lub przeniesione do studia telewizyjnego obok – dominujących ilościowo – własnych produkcji, polegających na inscenizowaniu dramatów i innych tekstów według teatralnych konwencji przedstawieniowych w studiu telewizyjnym, a następnie na ich reprodukowaniu. Jedną z odmian artystycznych

⁴ Zob. E. Rewers: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań 1996, s. 136–168.

⁵ Zob. F. Corcoran: *Telewizja jako aparat ideologiczny: Władza i Przyjemność*. Przeł. A. Helman. W: *Po kinie?* Red. A. Gwóźdź. Kraków 1994, s. 101; R.W. Kluszczyński: *Obrazy na wolności*. Warszawa 1998, s. 126.

⁶ Zob. F. Casetti, R. Odin: *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*. Przeł. I. Ostaszewska. W: *Po kinie?*...

⁷ Termin „teatr telewizji” budził wiele zastrzeżeń już w początkach refleksji nad telewizją w Polsce. Używa się go zwyczajowo na oznaczenie specyficznego rodzaju widowiska telewizyjnego, reprodukującego teatralne konwencje, a także jako nazwy jednostki programowej oraz jednostki organizacyjnej w strukturze telewizji publicznej w Polsce (nazwa własna). Teatr telewizji, funkcjonując w ramach wielkiej syntagmy programów telewizyjnych, próbował zachować autonomię swoich tekstów przez stosowanie wyraźnych, stałych cech odgraniczenia (szczególnie znaków początku) oraz poprzez budowanie tekstów fikcyjnych względnie spójnych o dominującej funkcji estetycznej. Do niedawna temu celowi służyło także zachowanie stałego dnia tygodnia i niezmiennego czasu emisji przedstawień. Ten „rytuał” sprzyjał tworzeniu się w przypadku teatru telewizji jego własnej, stałej publiczności, która mogła przez kilkadziesiąt lat spodziewać się kolejnych inscenizacji głównie tekstów dramatycznych. Dziś ta sytuacja uległa zmianie.

widowisk telewizyjnych o najdłuższej tradycji, która powstała wtedy, gdy traktowano telewizję głównie jako technikę przekazu (mającą spełniać służebne funkcje wobec kultury zastanej), były adaptacje spektakli teatralnych. Adaptacje polegały na reprodukowaniu gotowych artefaktów przygotowanych w konwencjach scenicznych dla teatru i były stopniowo wzbogacane o doświadczenia artystyczne filmu oraz możliwości techniczne rozwijającej się telewizji⁸.

W ten sposób ekranowa przestrzeń stawiała się pozornie medium dla rzeczywistej sztuki teatru, w istocie zaś pozwalała rozwijać własne konwencje telewizyjnego widowiska i właściwy telewizji sposób komunikowania, zupełnie odmienny od teatralnej sytuacji zbiorowego odbioru⁹. Teatr jako zjawisko ufundowane przez ludzkie działania kreacyjne – przedstawieniowe¹⁰, prezentowane w określonej, spolaryzowanej sytuacji społecznej współczesnym odbiorcom, w telewizji znika. Rozproszenie widowni zasiadającej przed telewizorami, włączenie procesu percepcji w rytm życia i prywatną przestrzeń codziennego bytowania widza oraz wpływ innych programów przestrzeni telewizyjnej na odbiór widowiska to złamanie podstawowych konwencji dotyczących przebiegu komunikacji teatralnej. Jednak reprodukcja optyczna i audialna konwencji przedstawieniowych teatru stanowiła podstawę „referencyjności typu mimetycznego”¹¹, sprawiając, że obrazy telewizyjne mogły być doświadczane przez widza w obrębie wiedzy o widowisku teatralnym, pomimo niespełnienia podstawowych umów komunikacyjnych teatru. Widowisko telewizyjne co najwyżej mogło transmitować przedstawienie sceniczne lub imitować teatr, wykorzystując wybiórczo jego elementy (umowne dekoracje, rekwizyty, grę aktorską skupioną na słowie). Najnowsze spektakle teatru telewizji łączy czasem z teatrem jako kulturowym miejscem znaczącym już wyłącznie tekst sztuki napisanej dla sceny albo po prostu tematyżacja teatralności.

Tragedia współczesna, nawiązująca do motywu mitycznego Medei, i w pewnym sensie także *Kłątwy* Wyspiańskiego, sztuka Marka Pruchniewskiego *Łucja i jej dzieci* zrealizowana dla Teatru Telewizji w 2003 roku przez

⁸ Por. J. Buchwald: *Telewizyjna adaptacja spektaklu teatralnego*. „Przekazy i Opinie” 1982, nr 4, s. 96–111.

⁹ Na temat artystycznych przekształceń telewizyjnych „w sferze odtwarzania rzeczywistości skonwencjonalizowanej” pisał A. Kumor: „Ponadto o wartościach artystycznych tworzonych przez telewizję, wartościach jej tylko właściwych decydują te przekształcenia, którym w toku odtwarzania podlega owa skonwencjonalizowana rzeczywistość”. Idem: *Elementy artystyczne telewizji*. „Dialog” 1969, nr 10, s. 133. Zob. również Idem: *Telewizja – teoria – percepcja – wychowanie*. Warszawa 1973.

¹⁰ Zob. D. Ratajczakowa: *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*. Poznań 1985, s. 13.

¹¹ A. Gwóźdź pisze o tym, że referencyjność typu mimetycznego stanowi podstawę każdej reprodukcji. Idem: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków 2003, s. 164.

Sławomira Fabickiego, z przedstawieniowymi konwencjami teatralnymi niewiele ma wspólnego. W całości bowiem została zrealizowana we wnętrzach naturalnych wiejskiej chaty, mieszkania, w plenerach polskiej wsi, na dworcu i przystanku autobusowym – wnoszących filmowe, niemal dokumentalne walory przestrzenne, z ich uszczegółowieniem, surową autentycznością, przypadkowością elementów niezakomponowanych, włącznie z właściwą im warstwą audialną. W przedstawieniu telewizyjnym ponadto pojawiają się ujęcia prezentujące otwartą przestrzeń, pozbawione jednak obecności człowieka. Gra aktorska prowadzona „na poziomie życiowych zachowań”¹² nie zaburza „fotograficznego” wrażenia prawdy. Kamera towarzyszy Łucji dyskretnie, niemal nie ujawniając swej obecności nawet wtedy, gdy przybliża jej twarz. Werystyczna estetyka filmowa zdaje się służyć prostemu opisywaniu i uwiarygodnieniu ludzkiego losu, pozwalając przemówić samej materii zdarzeń, wynikających z międzyludzkich stosunków, nacechowanych obojętnością i okrucieństwem. Nawet „chór” złożony z wiejskich kobiet, komentujących los Łucji, to tylko nikła reminiscencja antycznej konwencji, a bardziej element środowiska społecznego, które równie obojętnie jak estetyczny pejzaż przygląda się tragedii kobiety, przyzwalającej na zabijanie własnych nowo narodzonych dzieci. Antyestetycznie, dosłownie ukazane sceny małżeńskiego gwałtu, fizjologicznych zmian ciała pod wpływem rozwoju płodu, rodzenia, fizycznej pracy, odciągania mleka z piersi i karmienia nim psów, niewiele mają wspólnego z teatralną umownością. Milczenie Łucji, powstrzymywanie mówienia i dominowanie obrazu nad mową postaci, udostępnia nam jej świat przeżyć od strony zewnętrznych zachowań i reakcji cielesnych. Ciało Łucji, powiązane z otoczeniem, widziane z różnych perspektyw, uprzestrzennione w ruchomym fotograficznym obrazie, staje się niemal samodzielnyznakiem odsyłającym widza do osoby i jej wnętrza. Twarz Łucji, która rezygnuje z mówienia; brzuch Łucji, który wypełnia kadr, kiedy kobieta zrywa bandaż, mające ukryć jej brzemienność; sylwetka Łucji w kącie łazienki na zakrwawionej podłodze... Ciało Łucji na ekranie telewizyjnym samo staje się ekranem¹³ – znaczącą powierzchnią, przestrzenią niewypowiedzianego... Zewnętrzna warstwa odtworzonego świata domaga się jednak wypełnienia powierzchni ludzkimi znaczeniami, zawiera sugestię wewnątrzpsychicznego, niemego dramatu, apeluje do odbiorcy o wypełnienie istniejącego braku. Hiperrealistyczna poetyka obrazu i sposób prowadzenia narracji przynależą tu do konwencji filmu dokumentalnego czy nawet reportażu telewizyjnego. Zamknięcie świa-

¹² J. Łotman: *Semiotyka filmu*. Przeł. J. Faryno, T. Miczka. Warszawa 1983, s. 169.

¹³ O ciele jako ekspozycji i ekranie pisze J.-L. Nancy: *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002, s. 31–33, 58.

ta fikcjonalnego za pomocą gry aktorskiej i mowy kierowanej tylko do partnerów ze świata przedstawionego, to także respektowanie umowy realistycznego kina bardziej niż teatru. Teatralna jest jednak przewaga tego, co międzyludzkie¹⁴, ponad tym, co tworzyłoby w obrazie usamodzielnioną rzeczywistość, co służyłoby pokazywaniu świata empirycznego jako niezależnego od człowieka tła, jako świata rzeczy. Jeśli nawet widzimy w tym spektaklu pejzaż pozbawiony człowieka, przedstawiający zoraną ziemię, to czytamy ten obraz w relacji do bezdomnej, w sensie egzystencjalnym, Łucji.

Opisany spektakl jest skrajnym przykładem odchodzenia od teatralnych konwencji w ramach teatru telewizji. Zawiera już mało czytelne ślady form teatralnych, takich jak konflikt tragiczny, chór, temat nawiązujący do antycznej tragedii, bohaterka – dzieciobójczyni po Arystotelesowsku ani dobra, ani zła, czy skupienie na intersubiektywnym wymiarze świata ludzkiego. Przeżycie wstrząsu nie należy tu do porządku zbiorowego *katharsis* ani nie jest usankcjonowane wspólnotowo uznawanym absolutem. Zaprojektowany proces komunikacyjny, obliczony na sytuację intymnego odbioru, sprawia, że przedstawiony świat może zostać odniesiony przez widza najpierw do osobistej topografii duchowej¹⁵, do ciała jako miejsca inskrypcji *psyche*¹⁶ czy do domu jako przestrzeni nacechowanej¹⁷; w dalszej kolejności do analogicznych faktów dzieciobójstwa zachodzących w przestrzeni społecznej, opisywanych w ramach publicystyki telewizyjnej; a być może na końcu dopiero do estetycznego paradygmatu tragedii.

Przykładem zupełnie innej tendencji artystycznej w teatrze telewizji jest łączenie właściwości charakterystycznych dla rozmaitych praktyk artystycznych i medialnych w jeden tekst spektaklu telewizyjnego. Teatralna scenografia z jej umownością lub skrótowością może w obrazie telewizyjnym sąsiadować lub nakładać się z grafiką komputerową, z fotosami, z filmowym ruchem kamery czy podporządkowaniem gry aktorskiej wzorom współczesnej telewizji¹⁸, dążącej przede wszystkim do wywołania złudzenia kontaktu i imitującej obecność widza (akty wypowiedziane skierowane ku powierzchni ekranu). Takie produkcje telewizyjne jak *Związek otwarty* w reżyserii Krystyny Jandy¹⁹ czy *Podróż do wnętrza pokoju* w reżyserii Pawła

¹⁴ Por. rozważania o relacji międzyludzkiej jako istocie klasycznego dramatu nowożytnego P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Przeł. E. Misiólek. Warszawa 1976.

¹⁵ Zob. H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 43–44.

¹⁶ J.-L. Nancy: *Corpus...*, s. 22–24.

¹⁷ O rozważaniach G. Bachelarda na temat domu pisze H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 216–234.

¹⁸ Chodzi tu o nastawienie telewizji współczesnej na funkcję fatyczną.

¹⁹ Według sztuki F. Rame i D. Fo, reż. K. Janda, scen. M. Putoński. Rok produkcji: 2000.

Miśkiewicza (2004) to twory hybrydowe, poliestetyczne i polilogiczne, obliczone na widza zdolnego do poruszania się w świecie zarówno dyskursów medialnych (telewizji, reklam, obrazów generowanych cyfrowo i za pomocą technik wideo), jak i tradycyjnych form, takich jak teatralne czy filmowe gatunki.

Związek otwarty Dario Fo i Franci Rame mógłby ze względu na temat zostać uznany za zwykłą teatralną farsę obyczajową. Zrealizowany został jednak jako widowisko i obraz telewizyjny wielowarstwowo. W najbardziej elementarnej warstwie przedstawieniowej realizuje konwencję sceny teatralnej, tonącej w mroku jako abstrakcyjne i neutralne tło o zredukowanej funkcji referencjalnej i zintensyfikowanej umowności. Scena komponowana i opróżniana na oczach widza przez brygadę sceny z komfortowych, współczesnych mebli i akcesoriów łazienkowych stanowi przestrzeń gry – agonu małżeńskiego, którego podstawą nie jest dialog i intryga, lecz usamodzielniona konwencja teatralnego apart oraz konwencja telewizyjnego *reality show*. Bohaterowie bezustannie kierują się ku widzom, wychodząc poza sytuacje dramatyczne i zwracając się ku powierzchni ekranu. Pozorują jego przekraczanie i żywy kontakt z widzem. Tak więc w przestrzeni aranżowanej jako płaski, pozbawiony perspektywy, czarny dyspozytyw sceniczny, toczy się kilkuplanowa gra. Bezpośrednie przedstawianie sceniczne konfliktu małżonków stanowi cytowaną (dającą się modyfikować i powtarzać) część gry, podporządkowaną narracji słownej i komentarzom obu stron, odwołujących się do arbitrażu widza. Ten sztuczny świat (organizowany na scenie i poddany zasadzie cytatu) kreują fikcyjne postaci małżonków, demonstrujących dla widza telewizyjnego fragmenty własnych działań i zachowań. Wytwarzanie kontaktu zdaje się tu dominować nad produkowaniem sensów²⁰ i ten właśnie chwyt ujawnia zwielokrotniony status fikcji w telewizyjnym widowisku.

Na świat kilkupoziomowej gry został nałożony ruch kamery, która przesuwając obrazy od lewej strony na prawą, tworząc wrażenie panoramy lub sceny obrotowej – strumienia fragmentarycznych, markowanych scenek z życia codziennego. Jakby tego było mało, na pierwszym planie, najbliższej płaszczyzny ekranu, nałożone zostały na poprzednio ukazane przedmioty i ludzi, usamodzielnione i wyolbrzymione obrazy przepływających, zawieszonych w próżni, pozbawionych kontekstu, rekwizytów scenicznych (kieliszków z drinkami, owoców, a nawet złotych rybek bez akwarium). Opracowanie graficzne i efekty komputerowe pozwoliły wyabstrahować cząstki

²⁰ Co jest charakterystyczne dla tzw. neotelewizji. Zob. A. G w ó ł d ź: *Obrazy i rzeczy...*; W. Godzic: *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Kraków 1996. Godzic pisze o tym, że neotelewizja powołuje „przestrzeń wspólnego biesiadowania” (ibidem, s. 92), która służy swobodnej konwersacji, pozornej wymianie poglądów, zabieraniu głosu.

obrazów, wyostrzyć ich uproszczoną, zredukowaną kolorystykę i następnie wmontować je lub nałożyć na podstawowe tło symulowanej w studiu telewizyjnym, niemal pustej, sceny. Efektem jest graficzna kompozycja odrealnionego obrazu telewizyjnego z wmontowanym obrazem ludzkich postaci, które grają własne *show* na zaimprovizowanej, zawieszanej w próżni scenie. Pirandellofskie postaci i zwielokrotniona gra – podporządkowane telewizyjnej konwencji kierowania mowy bezpośrednio do widza i komputerowemu przetworzeniu – to świat bez oryginału. Hybrydalny twór telewizyjny, który jednak uruchamia podstawowe odniesienia do farsy jako scenicznego gatunku.

W estetyce postmodernistycznej zostało zrealizowane telewizyjne przedstawienie według sztuki Michała Walczaka *Podróż do wnętrza pokoju*. Opozycja wewnątrz/zewnątrz, fundamentalna dla klasycznej metafizyki zachodnioeuropejskiej, jest tematyczną osią spektaklu. Proces de-konstruowania tej opozycji dokonuje się w ramach wyznaczonych przez upersonifikowaną teatralną Kurtynę – postać usiłującą uporządkować przemieszczone i zmieszane światy poprzez oddzielenie realnego od fikcjonalnego, sferę oglądania od sfery oglądanego, teatr świadomości od sceny życia... Od początku jednak granice wyznaczane przez Kurtynę zostają unieważnione.

Spektakl zaczyna się sceną przed pojawieniem się Kurtyny, a jego obecność ekranowa jest komentowana przez postacie z wnętrza przedstawienia, siedzące przed ekranem monitora. Gest zamknięcia przedstawienia – wypełnienie ekranu czernią pleców Kurtyny, także zostaje unieważniony, kiedy z „offu” dochodzi głos realizatora spektaklu, dziękującego aktorom, a napisy końcowe porożywane są scenkami z prób i dublami z planu telewizyjnego. Kurtyna nie należy więc do tego paradygmatu, skoro to telewizyjny plan, a nie scena w teatrze. Zresztą Kurtyna jako postać wchodzi do świata fikcjonalnego, by wraz z Judaszem zaaranżować dramat – podróż do wnętrza. Obaj, patrząc na ruchliwą wielkomiejską ulicę i zgiełk miasta, wybierają teatr i „dramacik w główce”, bo nienawidzą tego realizmu („Kto projektował tę scenografię?”)²¹. Ironiczne odwołanie do dramatu, „dialogów i pożał się Boże aktorów” to stematyzowanie konwencji teatralnych i początek jawnego zderzania konwencji imitacyjnych z konwencjami operacyjnymi²².

Konwencje imitacyjne są sukcesywnie wypierane, podobnie jak estetyka realistyczna. W granicach realistycznej psychologii postaci – pograżającej się w psychotycznym procesie, w którym świat zewnętrzny ulega zniszcze-

²¹ Cytaty fragmentów kwestii pochodzą z dialogów w przedstawieniu telewizyjnym.

²² Zob. P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 257.

niu, a podmiot świadomości podlega dezintegracji i rozszczepieniu na fragmenty — nie mieści się telewizyjna historia Jerzego Skóry. Metafora teatru świadomości zostaje *de facto* przełożona na konkretne, czytelne ślady konwencji teatralnych w postaci na przykład nawiązań do teatru szekspirowskiego: w scenie z czaszką jako rekwizytem, w scenie uśmiercania Jerzego — tyrana i długiego teatralnego umierania (po którym aktor wstaje). Do modelu teatralnej przestrzeni nawiązuje cała sekwencja końcowa ze zdublowanym Jerzym, który staje się i widzem, i aktorem jednocześnie. Obnażenie sceny z Ojcomatką jako sytuacji próbnej, którą daje się powtarzać i modyfikować, lub scena treningu mimicznego, przeprowadzanego przez Judasza w roli „garderobianego” doprowadzają do skrajności ową metaforę poprzez zestawienie aktów świadomości ze strukturą teatru jako zorganizowaną instytucją pracy.

Zresztą nazwisko Skóra to także konwencja znaczącego imienia, zastosowana tu wbrew gatunkowym, komediowym konotacjom, do pozornego, bo w istocie niezrealizowanego, dramatu subiektywnego.

Skóra opisywana dziś jako granica ciała i miejsce otwarcia podmiotu, miejsce, gdzie zewnątrz i wewnątrz przenikają się wzajemnie²³, paradoksalnie unieważnia tę podstawową binarną opozycję kartezjańskiego paradygmatu. Tym bardziej, że wewnątrz — rozumiane jako *res cogitas* — w sztuce telewizyjnej jest tylko sceną nieudolnie imitowanych konwencji gry. Naturalne wewnątrz pokoju zastępuje stopniowo dekoracja teatralna. Jerzy wygłasza banalne monologi i wciąż czeka na zdarzenie (dramatyczne), przechadza się po zbudowanym z olbrzymich fotosów zamieszczonych na teatralnych wózkach „zewnątrzu” albo wychodzi za teatralną ściankę „do kuchni” po rekwizyt, którym jest kuchenny nóż. Zostaje nietykalnym królem pokoju, podobnie jak Henryk z Gombrowiczowskiego *Ślubu*, przyjmując garnek jako koronę na swoje skronie. Ze śmietnika przyniesieni zostają także jego dziewczyna i przyjaciel, którym wyznacza role w swoim teatryku.

Teatr jako **miejsce znaczące** kultury wysokiej, łączące zewnątrz świata w jego fizycznej rozciągłości (substancja sceniczna) z wewnątrz człowieka w znaczeniu jego wyobraźni, przeżyć, świadomości czy kreacji (fikcjonalna rzeczywistość), ustępuje jednak w końcowych scenach **miejsca** (i nie przypadkowe jest to powtórzenie) formom i konwencjom kultury popularnej. Scenom zainscenizowanego zabójstwa Jerzego towarzyszą śmiechy i odgłosy jak w konwencji telewizyjnego sitcomu²⁴, a za plecami Kurtyny rozgrywa się śmierć Skóry w domniemanym zewnątrz — na wzór sensacyjnego kina akcji (Jerzy zostaje zastrzelony przez policję). Zresztą teatralność też okazu-

²³ Zob. M. Bakke: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 9–24.

²⁴ Gatunek komediowego serialu telewizyjnego. Skrót od *situation comedy*.

je się tylko pozorna, skoro Jerzy i Judasz idą do teatru, przenikając przez ekran telewizora, a przestrzeń teatralna mieści się na planie telewizyjnym. Kurtyna „śmierdzi” jako zestarzała konwencja, gwarantująca podział przestrzeni teatralnej i tym samym wyznaczająca podstawowe umowy komunikacyjne w teatrze pudełkowym. W dodatku Kurtyna przemawia w kierunku kamery lub raczej widza przed ekranem, próbując nieudolnie przyjąć nową rolę wyznaczania granic telewizyjnego tekstu w strumieniu programowym.

Polisemiczna i wielokonwencyjna gra to zasadnicza formuła tej otwartej na widza telewizyjnego sztuki. Widz może wziąć udział w grze wtedy, gdy zna konwencje sceniczne, dramaturgiczne i telewizyjne, do jakich spektakl się odwołuje, lecz których w pełni nie realizuje. Uprzywilejowanie w odbiorze którejkolwiek z tych konwencji, np. dramatu subiektywnego i podążanie tym śladem, zniszczyłoby „przyjemność tekstu”²⁵ telewizyjnego, który uruchamia otwarte, pozbawione centrum pole gry parodystycznego dyskursu. Znaczeń nawet formułowanych *explicite* w języku nie da się przyjąć za ostatecznie uprawomocnione, bowiem teatr odsyła tu do klasycznej filozofii podmiotu, postać (monologujący podmiot) do konwencji gry, gra do koncepcji teatru zewnętrznego, realizującego się w zdarzeniach, brak zdarzeń do teatru wewnętrznego, teatr wewnętrzny do Różewicza albo do koncepcji aktorstwa jako sztuki uzewnętrzniania świata wewnętrznego, świat wewnętrzny do *Ślubu* Gombrowicza, Gombrowicz do Szekspira itd. Odniesienia mają zasięg właściwie ograniczony tylko skojarzeniami odbiorcy i jego kompetencjami uczestnika współczesnej intermedialnej kultury. Swobodne przeskakiwanie pomiędzy konwencjami i skojarzeniami intertekstualnymi czy interdyskursywnymi stanowi warunek zabawy analogicznej do tej, w której uczestniczyli twórcy przedstawienia. Ich zabawa na planie zdjęciowym została ukazana widzowi po swoistym „zasłonięciu” Kurtyny, czy raczej przesłonięciu ekranu przez Kurtynę – postać.

W przestrzeni współczesnego ekranu tzw. Teatr Telewizji stał się miejscem znaczącym, miejscem na fikcjonalne widowiska, nawiązujące do teatralnych konwencji w bardzo rozmaity sposób. Te nawiązania to czasem tylko tekst przeznaczony dla sceny albo zastosowanie umownej, uproszczonej scenografii, wyznaczającej miejsce gry na wzór sceny, albo przynajmniej zintensyfikowana relacja międzyludzka wyznaczona przez dialog postaci (choćby prowadzony w naturalnych, filmowych wnętrzach, plenerach czy na graficznym tle). To miejsce dla widowisk hybrydowych, łączących artystyczne możliwości wielu dziedzin, przede wszystkim teatru, telewizji, filmu i wideo. To miejsce eksperymentów z obrazem i dźwiękiem, które jednak zawsze towarzyszą grze aktorskiej i słowu. Obecnie wypierany z ra-

²⁵ Por. R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997.

mówki głównych programów telewizji publicznej, do niedawna teatr telewizji stanowił rozpoznawalne dla widza „miejsce” w czasie emisyjnym wypełnione własną tradycją przedstawieniową, wciąż jednak otwarte i ewoluujące jako dziedzina artystyczna pod wpływem przemian współczesnych mediów ekranowych. Zresztą przedstawienia telewizyjne ostatnich lat anektowały ekran jako element przedstawianej współczesnej przestrzeni życiowej i tematyzowały sytuację człowieka w świecie symulowanej przez media komunikacji. Wystarczy wspomnieć spektakle *Sandra K.*, *Pani Hapgood*, *Święta wiedźma*, *Monolog z lisiej jamy*. Zmiany w otoczeniu człowieka, przejście od przyrodniczo-społecznego do językowo-symulacyjnego *milieu*, otwarcie przestrzeni prywatnej, intymnej na hipertekstualną przestrzeń komunikacyjną wprowadzaną przez ekrany²⁶, zdają się nie sprzyjać rozumiejącemu doświadczaniu egzystencji czy byciu-w-świecie przez zamieszkiwanie. Zmiany te nie sprzyjają też tradycyjnemu teatrowi telewizji, skupionemu na sytuacji międzyludzkiej, grze aktorskiej, słowie i zbliżeniu.

Analizowane trzy przedstawienia prezentują rozmaite strategie komunikacyjne i przedstawieniowe, które są próbami oswojenia sytuacji funkcjonowania teatru telewizji w ekranowej przestrzeni komunikacyjnej. *Łucja i jej dzieci* to spektakl, który odwołuje się do surowej konwencji reportażu telewizyjnego. Związki z teatrem są zredukowane do skupienia na relacji międzyludzkiej i aktorstwie. Jedynie po stronie widza, oglądającego to przedstawienie w cyklu Teatr Dwójki, mogą zostać zaktualizowane konwencje tragedii. *Związek otwarty* prezentuje strategię mimikry wobec swoistych dla telewizji form realizacji obrazu: wideoklipu, reklamy... Zawiera jednak czytelne odwołania do sceny teatralnej i scenicznego gatunku. Nadal skupia się na relacji, choć bardziej ją opowiada niż przedstawia, intensyfikując fatyczne właściwości gry aktorskiej. *Podróż do wnętrza pokoju* prezentuje najwyraźniej strategię metadyskursywną. Parodiuje przestrzeń kulturową, jaką stanowi teatr i dramat, demaskując elementy ich różnych konwencji (scenograficznych, dramaturgicznych, ludycznych) i łączy z przestrzenią kultury popularnej (telewizyjnym planem, kinem gatunków, *sitcomem*). Wciąż jednak najistotniejszymi elementami złożonej konstrukcji są tu, jak w teatrze dramatycznym, aktorzy i słowo.

²⁶ Zob. rozważania o ekranach i monitorach znajdujące się w następujących publikacjach: *Wiek ekranów*. Red. A. Góźdź, P. Zawojski. Kraków 2002; R.W. Kluszczyński: *Obrazy na wolności...*

Alina Sordyl

Theatrical conventions in the screen space The case of the TV theatre

Summary

The so called TV theatre has become an important place for fictional performances, referring to theatrical conventions in a variety of ways in the space of the contemporary screen. These references are sometimes just a text for a stage or the usage of a pre-arranged, simplified scenography, defining the place of the game following the example of the stage or at least an intensified interpersonal relationship defined by a dialogue of a character, conducted in a natural, film interior, open air or graphic background. This place, for hybrid performances, combining artistic capacities of many fields, the theatre, TV, film and video among other the things. This place of experimenting with the picture and sound which, though, always accompany the actor's play and word. The three performances analysed present three different communication and presentation strategies which constitute the attempts to tame the situation of functioning the TV theatre in the screen communication space. *Łucja i jej dzieci* [*Łucja and her children*] is a performance making references to a strict convention of a TV documentary. Connections with the theatre are reduced to the emphasis on the interpersonal relationship and acting. Up to date conventions of tragedy can remain only on the part of the audience. *Związek otwarty* [*An open relationship*] presents a mimicry strategy towards TV-peculiar forms of picture realizations: a computer animation, video-clip, commercial... It includes, however, clear references to the theatrical stage and the genre. It still concentrates on the relationship, though, it tells it rather than presents, intensifying phatic qualities of the actor's play. *Podróż do wnętrza pokoju* [*A journey to the inside the room*] shows most clearly a metadiscursive strategy. It parodies a cultural space the theatre and drama create, unmasking the elements of their various conventions (scenographic, dramaturgic, ludic) and combines with the space of the popular culture (a TV plan, cinema of genres, and sitcom).

Alina Sordyl

Theatralische Konventionen in einem Bildschirmraum am Beispiel des Fernsehtheaters

Zusammenfassung

Das sog. Fernsehtheater ist für den Raum des gegenwärtigen Bildschirms von großer Bedeutung; das ist ein Platz für fiktive Aufführungen, die auf verschiedene Weise an theatralische Konventionen anknüpfen. Diese Anknüpfung ist manchmal nur die Ausnutzung des für die Bühne geeigneten Textes, manchmal aber ein konventionelles, vereinfachtes Bühnenbild, das den bühneähnlichen Spielplatz markiert, oder eine intensivierte zwischenmenschliche Beziehung, die durch die von den Figuren in natürlichen Innenräumen, unter freiem Himmel oder auf dem grafischen Grund geführten Dialoge zum Ausdruck kommt. Das Fernsehtheater ist ein Platz für hybride Aufführungen, die künstlerische Möglichkeiten von verschiedenen Kommunikationsmitteln, v. a. Theater, Fernse-

hen, Film, Videofilm ausnutzen. Das ist ein Platz für Experimente mit Bild und Ton, die jedoch immer mit der Schauspielkunst und dem Text des Theaterstücks einhergehen. Die hier untersuchten Aufführungen sind das Beispiel für verschiedene Kommunikations- u. Aufführungsstrategien, die das Fernsehtheater mit dem Bildschirmkommunikationsraum vertraut zu machen versuchen. *Lucja i jej dzieci* [Lucie und ihre Kinder] das ist ein Spektakel, das der strengen Konvention der Fernsehreportage ähnlich ist. Die Verbindungen zum Theater sind hier auf zwischenmenschliche Relationen und das Schauspielkunst reduziert. Tragische Elemente können nur dem Zuschauer zugeschrieben werden. In der *Związek otwarty* [Offenen Verbindung] wird eine Mimikry-Strategie angewandt, d. h. die fürs Fernsehen typischen Formen der Bildrealisation: Computeranimation, Videoclips, Werbung... Es wird hier deutlich an die Theaterbühne angeknüpft. In der Aufführung ist der Bericht am wichtigsten, obwohl er eher erzählt, als geschildert wird, deshalb sind die phatischen Funktionen des Schauspielkunst hervorgehoben. Das Stück *Podróż do wnętrza pokoju* [Eine Reise ins Zimmerinnere] ist ein Beispiel für metadiskursive Strategie. Es parodiert den Kulturraum von dem Theater und dem Drama, indem es verschiedene Elemente ihrer Bühnenbilds-, Dramaturgie- u. Unterhaltungskonventionen enthüllt und sie mit dem Raum der populären Kultur (Fernsehplan, Kino der Gattungen, Sitcom) vereinigt.

Monika Miczka-Pajestka

Akademia Techniczno-Humanistyczna
Bielsko-Biała

Konstruowanie miejsca w przestrzeni wirtualnej Poszukiwanie punktu wyjścia w teatrze ponowoczesnym

Widząc swoje odbicie w lustrze, odróżniamy się od naszego obrazu, wkraczamy w otwartą formę alienacji i gry. Lustro, obraz, spojrzenie, scena, wszystko to wiąże się z kulturą metafory. [...] w przypadku działań prowadzonych w obszarze Wirtualności, na pewnym poziomie zanurzenia w wirtualnej maszynierii, nie istnieje już różnica między człowiekiem a maszyną¹.

Przestrzeń wirtualna w ponowoczesnej rzeczywistości staje się coraz częściej przestrzenią naszego uczestnictwa, a zdaniem Jeana Baudrillarda jedyną przestrzenią działania, w której możemy zaznaczyć swoją obecność. Uznaje on, iż ulegamy efektowi Larsena, tzw. sprzężeniu zwrotnemu, objawiającemu się zbyt dużą bliskością doświadczania zdarzeń, co skutkuje „nierozstrzygalnością, wirtualnością wydarzenia”². Jak zatem odnaleźć w tej przestrzeni przestrzeń teatralną? W jaki sposób wyznaczyć, czy określić miejsce, w którym ujawnia się estetyczne doświadczenie teatralne? Zdaniem Anne Ubersfeld, działania ludzi dokonują się w konkretnym miejscu i tworzą między nimi „powiązanie trójwymiarowe”³. Wskazuje to na istnienie, formo-

¹ J. Baudrillard: *Pakt jasności. O inteligencji zła*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005, s. 65.

² Por. ibidem, s. 61.

³ A. Ubersfeld: *Czytanie teatru I*. Przeł. J. Żurowska. Warszawa 2002, s. 109.

wanie się w doświadczeniu teatralnym przestrzeni wykraczającej, otwartej, poszerzanej możliwością kształtowania wyobrażeń przez jej uczestników.

Ponieważ teatr przedstawia działania ludzi — jak pisze autorka — przestrzeń teatralna jest miejscem tych działań, miejscem, które nie może nie mieć związku (na zasadzie *mimesis* albo dystansu) z przestrzenią referencyjną aktantów ludzkich. Inaczej mówiąc, przestrzeń teatru jest o b r a z e m (nawet obrazem w negatywie) i odbiciem odwróconym przestrzeni rzeczywistej⁴.

Jak jednak określić miejsce zdarzenia w przestrzeni wirtualnej, przestrzeni, którą charakteryzuje symulacja, telematyczność, specyficzna interaktywność, immersyjność, teleobecność oraz swoista taktyność?⁵

Co zrobić — jak zauważa Baudrillard — z interaktywnym światem, w którym linia demarkacyjna pomiędzy podmiotem i przedmiotem została wirtualnie zniesiona?⁶

Można za Baudrillardem uznać, iż również w wirtualnej przestrzeni teatralnej granica między podmiotem i przedmiotem ulega rozmyciu czy też rozproszaniu. Jednakże w jego ujęciu przestrzeń teatralna staje się wirtualna, ponieważ cała rzeczywistość jest wirtualnością. Jak pisze:

[...] świat nie może już zostać odzwierciedlony ani przedstawiony, może jedynie zostać załamany, ugięty lub rozproszony przez niedające się już od siebie odróżnić operacje mózgu i ekranu, operacje umysłowe mózgu, który sam stał się ekranem.

Jednakże można rzeczywistość i przestrzeń teatralną potraktować jako odmienną i swoiście skonstruowaną pomimo powszechnej ponowoczesnej transversalności.

Wyznaczanie przestrzeni teatralnej, zgodnie z tradycyjnym postrzeganiem teatru, wymaga uwzględnienia paru istotnych kwestii. Sugerując się wyznacznikami dotyczącymi konstruowania miejsca w teatrze, przedstawionymi przez Ubersfeld, należy wskazać na tekst, który poprzez didaskalia

⁴ Ibidem.

⁵ Rozważania nad wirtualną rzeczywistością oraz definiowanie *Virtual Reality* podejmowane były m.in. przez Michaela Heima w: *Metaphysics of Virtual Reality* (Oxford 1993) oraz w: *Virtual Realism* (New York — Oxford 1998). Jego definicję *Virtual Reality* przyjmuję jako prymarną w moich wywodach.

⁶ J. Baudrillard: *Pakt jasności...*, s. 64. Problem podmiotu w rzeczywistości wirtualnej omawiam bliżej w artykule pt.: *Podmiot i jego cyfrowa egzystencja*. W: *Estetyka wirtualności*. Red. M. Ostrowicki. Kraków 2005, s. 419 — 428.

i dialogi umożliwia konstruowanie miejsca scenicznego. Istotna jest tu rola wyobraźni twórców, aktorów i uczestników, którzy praktycznie z mroku, ciemności bądź różnorodnej i wielowarstwowej jasności formują potrzebne im dla spełnienia się zdarzenia, miejsce gry. Zgodnie z tradycyjnym ujmowaniem miejsca, miejsce podane w tekście zakłada przestrzenność konkretną⁷. Nie można jednak zastosować tego do przestrzeni wirtualnej, która ma różne formy istnienia. Wirtualność bowiem ujawnia się już na poziomie „przechodzenia” od modelowania świata realnego do sztucznie wygenerowanej rzeczywistości. A zatem przestrzeń wirtualna poza swą wielowymiarowością i wielopoziomowością ma charakter transversalny, nie stanowi spektakularnej całości, a tym samym nie może być ujmowana jako przestrzeń konkretna. To oczywiście kwestia problematyczna: jak opisać wirtualną przestrzeń teatru, skoro zarówno jej konstruowanie, jak i doświadczanie nie dają się dookreślić i skonkretyzować?

Można na ów problem spojrzeć od strony technologii doświadczenia generującej wirtualną rzeczywistość, technologii – jak twierdzi Ryszard W. Kluszczyński – „umożliwiającej jego zaistnienie”. Wyodrębnia on trzy takie technologie doświadczenia rzeczywistości wirtualnej, a mianowicie:

zanurzenie zmysłowe (uważane często za podstawową formę doświadczenia rzeczywistości wirtualnej), zanurzenie cielesne (*full body immersion*) oraz rzeczywistość mieszaną (mogącą przybrać postać rozszerzonej realności bądź rozszerzonej wirtualności)⁸.

Wszystkie one znajdują odbicie w teatrze wirtualnym, ale jaki mają wpływ na konstruowanie miejsca gry? I czy w ogóle mają? To pytania związane z wcześniej zasugerowanymi kwestiami dotyczącymi formowania, wyznaczania przestrzeni w świecie wirtualnym. Konstruowanie miejsca w przestrzeni wirtualnej odbywa się w trzech perspektywach: tekstu, którego translacją jest system zero-jedynkowy, a ostatecznym wyrazem hipertekst; dalej w perspektywie zakodowanego obrazu oraz w perspektywie zaistniałej w tej przestrzeni postaci. To jakby trzy wierzchołki albo punkty, na których wesprzeć się może delikatna konstrukcja wirtualnego świata. Nie stanowią one geometrycznej, pełnej całości, ponieważ ujawniają się na różnych poziomach omawianej przestrzeni. Związane są również z rodzajem zanurzenia, jakiego doświadcza uczestnik. Dla tych rozważań istotne są dwa typy widoczne w doświadczaniu teatru wirtualnego i w ogóle wirtualności, które stanowią jakości pośrednie pomiędzy wyznaczonymi przez Kluszczyńskie-

⁷ Zob. A. Ubersfeld: *Czytanie teatru...*, s. 110–113.

⁸ R.W. Kluszczyński: *Światy możliwe – światy wirtualne – światy sztuki. Fragmenty teorii doświadczenia rzeczywistości wirtualnej*. W: *Estetyka...*, s. 19.

go technologiami doświadczania. A mianowicie: zanurzenie częściowe, generujące swoiste istnienie „pomiędzy” (wszelkiego rodzaju wideoteatr odbierany na płaskim ekranie komputera) oraz zanurzenie całkowite, dające wrażenie istnienia, czy bycia wewnątrz, generowane przez hełm wirtualny i rękawice.

Odnosząc się do pierwszej z perspektyw, czyli do tekstu, w tym wypadku ponowoczesnego, można przyjąć za Wiesławem Siwakiem, że tekst w przestrzeni wirtualnej ujawnia się na różnych płaszczyznach komunikacji (poprzez język, emotikony, gestykulację i interaktywne obiekty), a zasadą jego wewnętrznej organizacji jest hipertekstualna narracja i nawigacja⁹. Różnica pomiędzy tekstem teatralnym a „tekstem wirtualnym” (o ile można tak go określić) jest zasadnicza. Lektura tekstu teatralnego zawierającego didaskalia umożliwia konstruowanie miejsca scenicznego z większą lub mniejszą dokładnością — jak zauważa Ubersfeld — „w zależności od tekstu”¹⁰. Jego analiza dostarcza informacji na temat miejsca, zabudowania przestrzeni, charakteru i funkcji postaci, ich gestów, sposobu poruszania się, a zatem zawiera istotne dla inscenizatorów wskazówki.

Tymczasem w rzeczywistości wirtualnej (*Virtual Reality*) większość sekwencji np. gestów czy ruchów jest już zaprogramowana wcześniej, nie daje tym samym pewnej wolności komponowania przestrzeni. Nawet tekstowe komunikaty pojawiające się w wewnętrznej przeglądarce czy w oknie IRC na bieżąco sprzyjają raczej dekompozycji i delokalizacji niż komponowaniu całości miejsca. Rodzi się zatem pytanie: czy można mówić w odniesieniu do przestrzeni wirtualnej o miejscu scenicznym? Czy w teatrze wirtualnym wyłania się scena? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Z pewnością nie ukazuje się w tej przestrzeni scena tradycyjna czy tradycyjnie rozumiana, jednak jako obraz fraktalny może zaistnieć w niej starożytny amfiteatr (jak w przypadku projektu *Virtual Reality Laboratory EPFL*¹¹) albo operowa scena pudełkowa (projekt Nadii Cervellery z Torino¹²).

Z perspektywy tekstu lub hipertekstu nie ma możliwości wyznaczenia konkretnego miejsca „tu i teraz”, jednakże jakiś obszar nawigacji zostaje

⁹ Zob. W. Siwak: *Hipertekstualna podróż przez wirtualne światy*. Dostępne w Internecie: http://physics.uwb.edu.pl/ptf/echa/w_siwak/wirtual/wirtual.htm [data dostępu: 18.07.2008]. Ciekawe stanowisko na temat narracji hipertekstualnej przedstawia m.in. L. Giuliano: *Il teatro della mente. Giochi di ruolo e narrazione ipertestuale*. Milano 2006.

¹⁰ A. Ubersfeld: *Czytanie teatru...*, s. 110–111.

¹¹ Przywołany projekt jest jednym z wielu przeprowadzanych przez The Virtual Reality Lab (Vrlab), dawniej Computer Graphics Lab (LIG), w Swiss Federal Institute of Technology (EPFL) w Lozannie, którego założycielem i dyrektorem jest profesor Daniel Thalmann. Informacje na temat projektu Theater-Odeon dostępne są na stronie: http://vrlab.epfl.ch/research/research_index.html [data dostępu: 15.11.2006].

¹² To projekt Nadii Cervellery, scenografa z Torino, możliwy do obejrzenia na stronie: <http://www.skene.cc/Scenografia/teatrov.htm> [data dostępu: 18.07.2008].

ustalony. To specyficzna sytuacja istnienia w sensie nie-materialnym, ale namacalnym. Paul Virilio w rozmowie z Catherine David stwierdza na łamach „Magazynu Sztuki”, że w sztuce wirtualnej, w tym również w teatrze istnieje „tylko emisja i recepcja wrażeń”, możliwa jest jedynie „ostateczna delokalizacja”¹³. A zatem tekst nie zakłada konkretnej przestrzenności, lecz jedynie natychmiastowość interaktywności.

Z perspektywy zakodowanego obrazu, miejsce w teatrze formuje się dzięki interpretacji szeregu symboli, funkcjonujących jako specyficzne kody różnicujące realne przestrzenie społeczno-kulturowe. Jak pisze Ubersfeld:

miejsce sceniczne jest zawsze naśladowaniem czegoś. Widz przyzwyczaił się do tego, że odtwarza ono jakieś miejsce rzeczywiste [...],

w którym naśladowana jest konkretna rzeczywistość, przestrzeń mająca własne granice, powierzchnię, głębokość, wypełniające ją przedmioty itd.¹⁴ Przestrzeń wirtualna spełnia ten warunek naśladownictwa, człowiek bowiem nie jest w stanie wymyślić czegoś, czego nie doświadczył realnie. Tym samym przestrzeń teatru wirtualnego jest przestrzenią wzorowaną na realnej (przykładem może być Theater-Odeon), jednakże nie pozwala ona na bezpośrednie w niej uczestnictwo. Pomimo przetransponowania konkretnych warunków ze znanej przestrzeni realnej, nie można dookreślić i skonkretyzować miejsca w VR. To specyfika – jak zauważa Virilio – „odbioru całkowicie zinstrumentalizowanych obrazów”¹⁵. Są doświadczalne, ale nie realne, stąd też interpretacja zakodowanego obrazu dokonuje się jednocześnie na dwóch poziomach: poziomie społeczno-kulturowego osadzenia uczestniczącego podmiotu oraz poziomie zanurzenia i doświadczenia wirtualnego.

Ostatnia z omawianych perspektyw, związana z teatralizowaniem postaci w przestrzeni, ukazuje jeszcze większe rozproszenie miejsca w przestrzeni wirtualnej. Postać teatralna określana jest bowiem przez wiele czynników zakodowanych w tekście i na scenie, a mianowicie system aktancyjny, aktorialny, sytuację językową, specyficzny dyskurs językowy i semiologiczny, sieć konotacji i paradygmatów. Ta złożoność wskazuje wyraźnie – co podkreśla Ubersfeld – na elastyczność nie tylko tekstu, ale i postaci oraz ich plastyczność w zasadzie nieskończoną¹⁶.

W przestrzeni wirtualnej ta problematyka postaci zostaje jeszcze zwielokrotniona. Postać bowiem jako taka, w sensie fizycznym, nie istnieje, istnieje

¹³ P. Virilio: *Ślepe pole sztuki*. Rozmawiała C. David. Przeł. E. Mikina. „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15. Dostępne w Internecie: http://dsw.muzeum.koszalin.pl/magazynsztuki/archiwum/nr_15/paul%20virilio_david.htm [data dostępu: 6.04.2009].

¹⁴ A. Ubersfeld: *Czytanie teatru...*, s. 112.

¹⁵ P. Virilio: *Ślepe pole...*

¹⁶ A. Ubersfeld: *Czytanie teatru...*, s. 93–108.

tylko jej fraktalne obrazowanie. Ukazuje się uczestnikom w formie trójwymiarowego awatara, który jest jednocześnie obywatelem, podróżnikiem, obiektem o wątpliwej cielesności. Wszelkie jego atrybuty, jak tempo poruszania się, jakość głosu, gesty i możliwe do wykonania ruchy zapisane są w programie, a ich różnorodność zależy od rozwoju technologii i wyobraźni programistów. Nawet adaptacja filmów wideo w VR nie gwarantuje zaistnienia określonej postaci (fotografie ze spektakli teatru „Poza” Jolanty Lothe i Piotra Lachmanna¹⁷; a także teatr wideo *Bildbeschreibungen* Heinera Müllera bądź *Expectancy, Liberation, Void, Ecsperiency* Teatre Virtual założonego przez duet Maria de Marias i Andrew Colquhona¹⁸), choć w tym wypadku aktor nadaje postaci swój wygląd, własną twarz, która może zaistnieć jako odrębny system znaków i symboli. Podobny efekt częściowego zanurzenia można uzyskać w prezentacji wirtualnej w specjalnie zaprojektowanej sali (sala CINECA działająca od 1999 roku w Dipartimento Sistemi e Tecnologie¹⁹).

W VR, w której mamy do czynienia z całkowitym zanurzeniem, zdaniem Baudrillarda, nie da się niczego przedstawić, jak pisze, „to nie jest scena”, nie ma tu dystansu i krytycznego spojrzenia.

Jedynie w sytuacji – twierdzi on dalej – ścisłego oddzielenia sceny i widowni widz jest pełnoprawnym aktorem i sprawcą. A wszystko dziś przyczynia się do zniesienia tego rozdziału: zanurzenie widza w przedstawieniu, *living theatre, happening*. Spektakl staje się zdarzeniem wspólnym i interaktywnym. [...] Kiedy wszyscy stają się aktorami, nie ma już miejsca na działanie, nie istnieje już scena²⁰.

W rzeczywistości, w której nadawca jest jednocześnie odbiorcą, a natychmiastowość interakcji prowadzi do bytowania jedynie w strukturach chwilowych, można przyjąć, iż nieobecność lub możliwość znikania jest tym,

¹⁷ Videoteatr „Poza” działa w Internecie od 5.07.2002 roku, a szerszą działalność prowadzi od 1985 roku i zaprezentował wiele spektakli, wykorzystując różne środki techniczne, które powodowały efekt przekraczania czasu i przestrzeni. Ważniejsze prezentacje to m.in.: *KaBaKai-Reanimacje*, *Akt-orci*, *Spiewanna*. Tryb dostępu: <http://www.pozaz.pl> [data dostępu: 18.07.2008].

¹⁸ Teatre Virtual to artystyczny program naukowy w Internecie kreowany przez DogonEfff (Marię de Marias i Andrew Colquhona); pierwszy projekt zrealizowali we współpracy z teatrem Mercat se les Flors z Barcelony (2001); Studio DogonEfff realizowało również projekty we Francji (2003) i Meksyku (2005). Tryb dostępu: http://www.teatrevirtual.net/whatis_en.html [data dostępu: 18.07.2008].

¹⁹ CINECA Consorzio Interuniversitario jest pierwszą we Włoszech instytucją prowadzącą w ramach programu VR salę do projekcji wirtualnych. Tryb dostępu: <http://www.cineca.it/sap/area/teatrovirtuale.htm> [data dostępu: 18.07.2008].

²⁰ J. Baudrillard: *Pakt jasności...*, s. 62.

co w pewnym sensie charakteryzuje postać w teatrze wirtualnym. W związku z tym Virilio określa istniejącą estetykę mianem estetyki nieobecności (*dispartion*), a także jawienia (*apparition*)²¹.

Z pewnością odbiór przestrzeni wirtualnej, czyli uczestnictwo w teatrze wirtualnym, związany jest i zależy od sposobu i jakości zanurzenia, tzn. rodzaju immersyjności, jakiemu poddaje się, czy też w jakim uczestniczy odbiorca, a które już wcześniej zostały wyznaczone, mianowicie – zanurzenie częściowe i całkowite. Jak jednak mówić o uczestnictwie, kiedy ma się do czynienia z delokalizacją, niemożliwością określenia miejsca czy też, jak twierdzi Virilio, z „nie-miejscem”²² albo „uprzywilejowanym miejscem zniknięcia”²³, co z kolei podkreśla Baudrillard. W przestrzeni wirtualnej, w której dochodzi do całkowitego zanurzenia, rozmywa się bezpośrednia zależność między tekstem a miejscem teatralnym, zagubiony czy też rozproszony zostaje centralny punkt odniesienia, będący miejscem kreacji. Nie można zatem przyjąć, jak w odniesieniu do innych przestrzeni teatralnych, że „scena jest miejscem, gdzie [...] »centralność« wiersza zostaje powołana do istnienia”²⁴, bowiem omawiana przestrzeń nie ma ani punktu wyjścia, ani żadnego centrum kreacji, a jedynym punktem odniesienia jest program komputerowy.

Rozmycie rzeczywistości i przestrzeni prowadzi również do degradacji pojęcia zdarzenia. Jeśli przyjąć, za Zygmuntem Baumanem, że zdarzenie teatralne jest żywe, bezpośrednie, dokonujące się w momencie stawania, a także „samowylaniające się” i samowystarczalne²⁵, to trudno przyjąć, iż istnieje coś takiego jak teatralne zdarzenie wirtualne. Przede wszystkim wirtualność, w przyjętym tu rozumieniu, ma charakter sztuczności, jest generowana sztucznie przez komputer, jest jedynie symulacją, a jedynym żywym elementem z nią związanym jest zanurzony w niej podmiot. A bezpośredniość, jakiej doświadcza, jest specyficzną formą interaktywności, która pozwala jedynie na bezpośrednie obcowanie podmiotu samego ze sobą. Nie można zatem mówić o tym, co kształtuje zdarzenie, a w szczególności zdarzenie teatralne, mianowicie o ruchu, oddechu, spojrzeniu, krzyku, śpiewie i zapachu. W przestrzeni wirtualnej, pomimo jej taktylności, oddziaływania na ludzkie zmysły, trudno odwołać się do cielesności, do bolesnej fizyczno-

²¹ P. Virilio: *Ślepe pole...*

²² Ibidem.

²³ Zob. myśl o wirtualnej rzeczywistości jako wielokrotnym odbiciu w lustrze, prezentowaną przez J. Baudrillarda: *Rozmowy przed końcem*. Rozmawiał Ph. Petit. Przeł. R. Lis. Warszawa 2001, s. 121.

²⁴ Tymi słowami opisuje Zygmunt Bauman myśl Jeana-Christophera Bally’ego dotyczącą „środkowości”, „centralności” wiersza, która na scenie teatru zostaje powołana do życia (Z. Bauman: *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*. Przeł. J. Ostrowska, J. Tyszką. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Red. J. Tyszką. Poznań 1998, s. 23).

²⁵ Ibidem, s. 25.

ści, jak również do przyjemnej i łagodnej artykulacji. Wszystko ma walor „sztuczności”, chwilowości i „znikania”, wszystko poddaje się technologii, chociaż pozostaje jedno „otwarte okno”, jakim jest podmiot. Jego wewnętrzne poczucie doświadczania zewnętrznego świata wprowadza w obszar wirtualności pewną wolność odczuwania i reagowania. Uczestnik VR, będąc jednocześnie autorem, widzem, aktorem, twórcą i odbiorcą, może być zagubiony, ale zawsze będzie wносił w pustą przestrzeń swoją własną tajemnicę, bez której nie ma teatru.

A zatem jeśli rozumieć doświadczenie, a co za tym idzie: także zdarzenie teatralne, przez pryzmat uczestniczącego w nim podmiotu, można uznać, że również w przestrzeni wirtualnej zachodzi sytuacja doświadczania i stawania się, a zatem ujawnia się pewien rodzaj zdarzenia, pozbawionego relacji personalnych, ale niepozbawionego osobowości i tajemnicy, które wnoszą z sobą podmiot-uczestnik. Ujawnia to ponowoczesną sytuację zwielokrotnienia, wyrażoną przez Baudrillarda w stwierdzeniu: „wszyscy mogą tworzyć, każdy jest twórcą”²⁶, i dalej „w przestrzeni fraktalnej [...] rzeczy [...] unoszą się w wymiarze międzykankowym”²⁷. Z tego wynika, że również przestrzeń i założone w niej miejsce funkcjonuje w taki sposób, międzykankowy, międzywymiarowy, można przyjąć – za Wolfgangiem Welschem – transwersalny²⁸. Dlatego też trudno wskazać na konkretny teren gry, jak również miejsce, w którym miałyby się pojawić przetransponowane sytuacje, warunki życia człowieka.

Trudno również mówić o dwoistości znaku ikonicznego usytuowanego w przestrzeni sceny. O ile ta dwoistość jest widoczna we wszelkich innych formach teatru, w odniesieniu do VR status znaku scenicznego – o ile można o takim mówić – ulega zwielokrotnieniu. Jak zauważa Ubersfeld, „ikoniczność nie może być nieobecna”²⁹, już sama przestrzeń sceniczna jest przecież znakiem ikonicznym, jednak w VR zarówno przestrzeń, jak i zapisane w niej kody, mają charakter międzykankowy i transwersalny, odnoszą się do wielu poziomów i wymiarów Integralnej Rzeczywistości³⁰, w której

²⁶ J. Baudrillard: *Rozmowy przed końcem...*, s. 138.

²⁷ Ibidem, s. 96.

²⁸ Zob. koncepcję rozumu transwersalnego W. Welscha: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998, s. 379–454. Pojęcie transwersalności, rozumianej jako istnienie w poprzek różnych typów racjonalności, odnosi on również do podmiotu, który określa mianem podmiotu transwersalnego. Taki podmiot nakłada również na przestrzeń, w której funkcjonuje, cechy transwersalności, a zatem i VR można uznać za przestrzeń transwersalną.

²⁹ A. Ubersfeld: *Czytanie teatru...*, s. 117.

³⁰ Pojęcia Rzeczywistości Integralnej używa J. Baudrillard, opisując rzeczywistość nieograniczoną, nieposiadającą autonomii, wciąż zwielokrotnianą, pisze, że jest ona nieograniczonym projektem „działań w stosunku do świata” (J. Baudrillard: *Pakt jasności...*, s. 7–14).

łącznikiem czy predykatem transsektorowym jest podmiot (będący jednocześnie nadawcą i odbiorcą)³¹. Problem nie-określoności związany jest przede wszystkim z odwróceniem relacji związanej z byciem w danym miejscu. Baudrillard opisuje to w ten sposób:

[...] w wirtualnej przestrzeni to my zmieniamy miejsce, przemieszczamy się za pomocą techniki z jednego miejsca w drugie, podczas gdy w przestrzeni poetyckiej lub w obszarze wielkiej mitologii to miejsca i bogowie przemieniają się w nas, a my jesteśmy jedynie teatrem owej metamorfozy, uprzywilejowanym miejscem, gdzie krzyżują się ich siły i gdzie oni przebywają, nawiedzając każdego z nas, jednego po drugim, w jednym lub innym życiu, w jednej lub innej chwili³².

To odwrócenie prowadzi, jego zdaniem, do „usunięcia świata rzeczywistego”, a co za tym idzie: utracenia czy zaniku znaku, co nazywa on „zabójstwem znaku”³³. Czy jednak można mówić o całkowitym zaniku znaku? Jak mówić o teatrze bez znaku, bez kodu? Wydaje się, że dla Baudrillarda zabójstwem znaku jest przede wszystkim odrzucenie nieprzewidywalności, a uznanie całkowitej kalkulacyjności wszelkich struktur rzeczywistości.

Możliwości, jakie przypisać można ponowoczesnej artystycznej woli, wyraża w sposób bezpośredni surrealistyczna formuła André Bretona, według której to, co nie istnieje, jest równie „rzeczywiste” jak to, co istnieje. Jej ontologiczny charakter wskazuje na bytowe uczestnictwo sztuki w życiu człowieka, a tym samym na założoną w bycie ludzkim potrzebę metafizyczną. Jest ona formą impulsu, który – jak zauważa Hans Blumenberg – „każe człowiekowi wyartykułować radykalne rozumienie samego siebie”³⁴, a w świecie ponowoczesnym może ono się dokonać poprzez dzieła sztuki powielające „obraz struktur technicznych”³⁵. W sposób wyrazisty ujawnia się to w sztuce teatru, w kształtowaniu przestrzeni i budowaniu zjawiskowości. Przestrzeń teatru bowiem, zwłaszcza ta ponowoczesna, jako specyficzna i bliżej nieokreślona, poddaje się energii artystycznej woli podmiotu. Jak określa ją Blumenberg „tej *terra incognita*, której dziwaczne ścież-

³¹ Sformułowania predykat transsektorowy używa W. Welsch, określając tak człowieka, będącego podmiotem umożliwiającym – poprzez rozum transwersalny – dokonywanie przejść pomiędzy różnymi typami racjonalności. Zob. Idem: *Nasza postmodernistyczna...*, s. 405–440.

³² J. Baudrillard: *Pakt jasności...*, s. 175.

³³ Ibidem, s. 55.

³⁴ Problem nowej sztuki i jej pojmowania omawia H. Blumenberg: „Naśladowanie natury”. Z *prehistorii idei człowieka twórczego*. W: Idem: *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*. Przeł. W. Lipnik. Warszawa 1997, s. 53–97.

³⁵ Ibidem, s. 56.

ki wabią duchy”³⁶. Czy jednak „nowe” formy teatru, zwłaszcza wirtualnego, pomagają w zrozumieniu samego siebie? Czy tworzone sztucznie przestrzenie pozwalają na uwalnianie się energii świata? Pytania te pozostają otwarte.

Jednakże przygnębiający obraz, jaki ukazuje Baudrillard, uproszczonej i sprowadzonej do fraktalności sztuki teatru można nieco rozjaśnić myślą o drodze poszukiwania punktu wyjścia czy punktu centralnego wyrażającego jakąś ideę, wokół której można zbudować obraz. Sam Baudrillard pozostawia również pewne otwarte okno na ów obraz, pisząc: „Odnaleźć obraz jako punkt, w którym skupia się światło przedmiotu i światło spojrzenia”³⁷.

³⁶ Ibidem.

³⁷ J. Baudrillard: *Pakt jasności...*, s. 86.

Monika Miczka-Pajestka

Constructing a place in a virtual space Looking for a starting point in the postmodern theatre

S u m m a r y

The article raises the issue of building, constructing and simulating a place in the virtual space which, in the postmodern times, has become a theatrical space, too. It discusses, among other things, diffusion of space and subject participating in it, as well as a technology of experience (VR), text, hyper-textual narration, coded picture, three-dimensional character, etc. What was discussed in a broader way included the issue of the subject participation in the virtual theatre, means of plunge, immersion, and the problem of delocalization, manifested via ‘non-places’ described by Paul Virilio or, as Jean Baudrillard has it, the ‘places of disappearance’. References were made to some postmodern conceptions treating VR as the ‘place’ of event degradation, and some important laboratory and non-laboratory examples of creating art in the virtual world. Reflections concentrated on the question if it is at all possible to talk about a scenic place in the virtual space. Also, the importance of some notions was underlined, among them being ‘delocalization’, ‘diffusion’, ‘multi-dimension’, ‘absence’, or ‘interaction immediateness’. The text constitutes an attempt to consider the problem of theatre existence and relativity connected with it, in a fractal space, made in view of the openness of a postmodern discourse.

Monika Miczka-Pajestka

Die Ortseinrichtung in einem virtuellen Raum
Die Suche nach einem Ausgangspunkt
im postmodernen Theater

Zusammenfassung

Der Artikel handelt über die Einrichtung und Simulierung des Ortes in einem virtuellen Raum, der in postmoderner Zeit auch zum theatralischen Raum geworden ist. Die Verfasserin berührt u. a. folgende Themen: die Zerstreuung des Raumes und des dazu gehörenden Subjektes, die Rezeption der virtuellen Wirklichkeit, des Textes, der hypertextuellen Narration, des kodierten Bildes, der dreidimensionalen Gestalt u. dgl. Noch weitläufiger bespricht sie die Teilnahme von verschiedenen Personen an virtueller Theateraufführung und die Methoden, mit Hilfe deren sie in die virtuelle Wirklichkeit „eingetaucht“ werden. Ihre Ausführungen betreffen auch die Delokalisation, die in „Nicht-Orten“ von denen bei Paul Virilio die Rede ist, oder in „Verschwindensorten“, wie es Jean Baudrillard wollte, zum Ausdruck kommt. Die Verfasserin bezieht sich auch auf manche postmoderne Konzeptionen, laut denen die virtuelle Wirklichkeit ein solches „Ort“ ist, an dem Geschehnisse degradiert werden, als auch auf einige wesentliche laboratorische und nicht-laboratorische Beispiele der virtuellen Kunsterschaffung. Sie versucht die Frage zu beantworten, ob man bei der Bühne überhaupt von einem virtuellen Raum sprechen kann, und betont die Bedeutung von folgenden Begriffen: „Delokalisation“, „Zerstreuung“, „Mehrdimensionalität“, „Abwesenheit“ oder „unverzögliche Interaktion“. Der Text ist eine Diskussion über das Vorhandensein des Theaters in einem fraktalen Raum, die aber bereit ist, alle Thesen des postmodernen Diskurses anzunehmen.

Jan Ciechowicz

Uniwersytet Gdański
Gdańsk

Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po roku 1989 (na wybranych przykładach)

I

Kiedy Tadeusz Różewicz był w Berlinie, wtedy jeszcze Zachodnim, oglądał — jak sądził — *Ptaki* Arystofanesa w realizacji Petera Brooka. W rozmowie z Kazimierzem Braunem zanotował:

Nadzieja, że teatr odrodzi się poprzez teatr bodaj z Afryki. I to przedstawienie w środku bogatej Europy, w Berlinie Zachodnim, gdzie obok stał wspaniały budynek teatralny, a oni robili teatr ubogi, specjalnie rozbudowany w jakimś baraku, zbijali niewygodne ławki... (*śmiech*)¹.

Dla Różewicza, przy całej atencji dla Brooka, był to jakiś „teatr rozpacz”, szamotaniny. Robiony trochę wedle zasady: tonący brzytwy się chwytą. Tak naprawdę, to Różewicz oglądał *Konferencję ptaków* (1973), przedstawienie zbudowane na podstawie staroperskiego poematu Attara, z przestrzenią zaaranżowaną „domyślnie” i „pulsująco” — jak powiedziałby Jerzy Limon — dającą widzom „namacalne odczucie rzeczywistej podróży”².

¹ K. Braun, T. Różewicz: *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 98–99.

² Zob. G. Ziółkowski: *Teatr bezpośredni Petera Brooka*. Gdańsk 2000, s. 208.

II

Z grubsza, za Patricem Pavisem, można by mówić o przestrzeni:

1. **Dramatycznej** – wytworzonej w procesie czytania i oglądania przez czytelnika i widza (opozycyjnej do materialnej przestrzeni widzianej)³.

2. **Ludycznej** (gestycznej) – wytworzonej przez „język ciała”, obejmującej strefę gry, poprzez to pozostającej w ustawicznym ruchu.

3. **Scenicznej** – to przestrzeń konkretna, zbudowana przez scenografa. Znajduje się ona bezpośrednio na scenie i dana jest „tu i teraz” (w ujęciu Etienne’a Souriau byłby to po prostu „mikrokosmos sceniczny”).

4. **Teatralnej** – to przestrzeń, gdzie usytuowani są aktorzy i widzowie podczas przedstawienia, wyznaczona przez architekturę miejsca gry, niekoniecznie – choć najczęściej! – przez architekturę budynku teatralnego.

5. **Tekstowej** – sugerowanej głównie tekstem didaskaliów, a właściwie przez cały tekst teatralny, potraktowany jako partytura (u Stefanii Skwarczyńskiej jest to relacja larwa : motyl).

6. **Wewnętrznej** – projektowanej przez widza w procesie identyfikacji, obejmującej tym samym bodaj zarówno zjawisko *katharsis*, jak i „czystej formy”.

III

Jerzy Limon, badając świat położony *Między niebem a sceną*, traktuje przestrzeń – rozdzieloną na fikcyjną przestrzeń sceny i empiryczną widowni – jako „cechę wyróżniającą sztukę teatru”⁴. Autor dobrze pamięta zarówno o przestrzeni budynku teatralnego (żeby zaistniał teatr, trzeba wyjść z domu – jak przekonuje Ortega y Gasset), o przestrzeni sceny i widowni – jak już wejdziemy „do środka” – jak i o przestrzeni scenicznej, wieloaspektowej i nieograniczonej, będącej tylko synekdochą (*pars pro toto*) tego, czego nie widać. Jak u Bogusława Schaeffera w *Tutam* (tu i tam) albo u Michaela Frayna w *Czego nie widać* (*nomen omen*). Autor *Piątego wymiaru* pisze porywająco, a to o przestrzeni: uciekającej, pulsującej, ograniczającej (zamkniętej), niwelującej, symultanicznej, ogarniającej (ze wszystkich stron), a to o przestrzeni: domysłnej, zmysłowej i niedostępnej. W *Między niebem a sceną* przeczytać

³ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 400–407.

⁴ J. Limon: *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*. Gdańsk 2002.

można, że przestrzeń sceny włoskiej (pudełkowej) na swój sposób ograniczyła sztukę teatru. Wcześniej – i później! – otwartą, właśnie przestrzenną i polimorficzną, a więc rozczłonkowaną, niejednorodną, różną.

Dla Limona – i nie tylko – teatr w zasadzie może odbywać się wszędzie, także w nieteatralnych przestrzeniach zamkniętych, typu: remiza strażacka, stary browar, opuszczona fabryka. Ale i pod gołym niebem (łąka, plaża, ulica), w przestrzeni zarówno znaczącej (jak Wawel), jak i neutralnej (jak rynek miasta). A w ogóle to całe miasto może być teatrem. Tytuł książki *Gdańsk jest teatrem*, będący czytelną parafrazą Szekspirowskiego „świat jest teatrem”, zasugerował dość kategorycznie prezes Fundacji Theatrum Gedanense – Jerzy Limon⁵.

Wychodzi na to, że wszystkie przestrzenie stworzone przez człowieka mogą być wykorzystane na potrzeby teatru. Tak więc karierę robi teatr w miejscach nieteatralnych – termin wymyślił Lech Raczak z Teatru Ósmego Dnia, a upowszechnił Juliusz Tyszką – ale i teatr w przestrzeniach dotąd traktowanych jako użytkowe, zakulisowe, pozasceniczne w obrębie teatru (garderoba, korytarz, szatnia)⁶. Sale prób, foyer, malarnie, a nawet toalety stają się – *in statu nascendi* – wyjątkowo chętnie eksploatowanymi przestrzeniami gry. Najtrudniej namówić dzisiaj uznanych reżyserów na zagranie sztuki w tradycyjnym „pudle” scenicznym.

IV

Przestrzenie zdegradowane i depresyjne, byle-jakie i „nie-chciane”, na dobre zagościły w teatrze III Rzeczypospolitej. Na naszych oczach zaczął umierać nie tylko teatr rozumiany jako świątynia (sztuki), jako salon literacki, ale i teatr ogromny, monumentalny – podmieniony przez teatr małych form (nie-dużych) i teatr ubogi (nie-bogaty). Coraz częściej dyrektorzy teatrów mają kłopoty z wykorzystaniem dużej sceny nawet w tradycyjnych teatrach repertuarowych. W warszawskim Teatrze Narodowym teatr „udaje się” raczej na Wierzbowej – dzisiaj noszącej imię Jerzego Grzegorzewskiego – niżli w gmachu Antonia Corazziego, odnowionym w stylu nowobogackim przez prof. Jana Chmiela. W krakowskim Starym Teatrze Krystian Lupa znalazł sobie „pomieszknię” na Scenie Kameralnej przy Starowiślniej 21 – wymyślonej kiedyś architektonicznie przez Mieczysława Ko-

⁵ *Gdańsk jest teatrem. Dziesięć lat Festiwalu Szekspirowskiego (1997–2006)*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2006.

⁶ Zob. *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Red. J. Tyszką. Poznań 1998.

tlarczyka i jego zespół Teatru Rapsodycznego – zaś w gdańskim Teatrze Wybrzeże najmocniej eksploatowana jest Malarnia, a nie główna scena przy Targu Węglowym (nawet po przebudowie według projektu prof. Stanisława Fiszera, który uzmysłowił widzom namacalnie, że gwiazdy mają nad sobą – światłowody zawieszone na odkrytym płafonie teatru – a prawo moralne – ewentualnie? – w sobie).

W pewnej chwili ucieczka z przestrzeni oficjalnej, z głównych scen o dziewiętnastowiecznej najczęściej proveniencji, ucieczka na zaplecze (do piwnic, malarni i sal prób), zaczęła nie wystarczać. Teatr „nowego realizmu” potrzebował jeszcze innej przestrzeni. Najbardziej spektakularne – i brzemienne w skutki – okazały się tutaj poszukiwania Jacka Głomba w Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. *Ballada o Zakaczawiu* zagrana na opuszczonym przez Boga i ludzi Zakaczawiu, *Made in Poland* zagrane „na Piekarach”, największej sypialni miasta i betonowej pustyni (kulturalnej), świetnie tłumaczą pomysł artysty na współczesny „teatr miejsca”. Głomb deklaruje zresztą wprost, że jego legnicki teatr chce odkrywać i adaptować miejsca społecznie zaniedbane, „opuszczone i zdewastowane obiekty miejskiej infrastruktury”⁷. Pragnie uczynić sceną całe miasto, chce, aby teatr przychodził do ludzi, skoro ci zapomnieli o jego istnieniu, zapomnieli teatralnego adresu. Spektakle legnickiego teatru odbywają się wszędzie (w starym kinie, opuszczonych koszarach, pustym kościele, na blokowisku).

V

W Teatrze Wybrzeże pod dyрекcją Macieja Nowaka (2000–2006), opisywany tutaj kurs na przestrzenie pozateatralne, zdegradowane i depresyjne, dobitnie zaznaczył się przynajmniej w pięciu spektaklach, które chciałbym teraz przywołać.

Na początku było *Solo* Andrzeja Stasiuka, monodram w wykonaniu Michała Kowalskiego, w reżyserii młodziutkiej debutantki – Agnieszki Olsten (prapremiera 24 maja 2002). Zagrany na – specjalnie dla tego celu stworzonej – Scenie pod Sceną. „Śmierć to jest wielkie nic, gówno, puste w środku i trochę wstrętne, mało się różni od życia” – tak mniej więcej u późniejszego laureata nagrody Nike, autora *Jadąc do Babadag*, rozpoczyna swój monolog skazańca 25-letni oprawca⁸. U Stasiuka ma to być spowiedź

⁷ *Made in Poland*. [Program przedstawienia. Teatr im. H. Modrzejewskiej]. Legnica 2004.

⁸ A. Stasiuk: *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*. Wołowiec 1998.

tuż przed egzekucją, rozegrana w pomieszczeniu surowym i prostym: „stół, dwa krzesła, metalowe łóżko przykryte szarym kocem”. U Olsten – i wydaje się to pomysł z gatunku olśniewających – jest to skrzyżowanie celi śmierci z salą egzekucyjną. Przestrzeń sceniczno-teatralną dla tego teatru śmierci zaaranżowano w katakumbach głównego gmachu przy Targu Węglowym, poniżej poziomu zero, gdzie także każdy z widzów został... zamknięty w celi, mniej więcej metr na metr i oddzielony od pozostałych widzów – w liczbie bodaj 19! – ściankami muru. Osadzeni w tych boksach widzowie mogą oglądać przez „judasze”, czyli siatkowe okienka, celę skazańca i samych siebie „z naprzeciwka”. To swoiste „wzięzione *reality show*” zaczyna się od podróży po mrocznych podziemiach teatru w towarzystwie służby teatralnej (klawiszy), która przyprowadza i odprowadza widzów z latarkami w rękę. Po spektaklu po prostu wyprowadza ich na światło. Tutaj widzowie niejako skazani byli na teatr i porażającą spowiedź skazańca, dla którego „stuknięcie kołosa” to tylko „w gruncie rzeczy techniczny problem”. Wyjątkowo mocna rzecz. Solo „za kratami” tylko dla wybranych, ale trochę i teatr jednego aktora dla... jednego widza (osaczonego, wyłączono z grupy, posadzonego w pojedynczej celi).

VI

Dobry miesiąc później zdarzył się *Happy End* Bertolta Brechta, w nowym spolszczeniu Krzysztofa Kopki (premiera 22 czerwca 2002). Prawie niegrany w Polsce melodramat muzyczny autora *Matki Courage*, anty-opera, będący modyfikacją operetki mieszczańskiej, napisany między *Operą za trzy grosze* a *Mahagonny*, którego Brecht wyparł się w czasie prapremiery (na afiszu widniało nazwisko niejakej Dorothy Lane). Najważniejszą decyzją amerykańskiej reżyserki, Marjorie Hayes, która kiedyś terminowała u Jerzego Grotowskiego, było przeniesienie zdarzeń z Chicago roku 1919 do legendarnej hali 42A opuszczonej Stoczni Gdańskiej roku 2002. Ten gangsterski melodramat o bezrobociu – z udziałem ośmiu bezrobotnych stoczniovców, którzy grali siebie – zaaranżowała przestrzennie Ewa Wodecka, która wcześniej wymyśliła m.in. dla Głomba przestrzeń do *Ballady o Zakacławiu*. Musical pod suwnicą – jak donosił w „Polityce” Jacek Sieradzki – jednak bez udziału Anny Walentynowicz, która wykreśliła się od udziału w przedstawieniu, mówiąc, że ją bolą nogi⁹. Teatr poza-teatrem, zainscenizowany na gruzach mitu. Trochę agitacja, a trochę kabaret, pokazujący szczęście

⁹ J. Sieradzki: *Musical pod suwnicą*. „Polityka” 2002, nr 29.

w nieszczęściu, gdzie śpiewano songi Kurta Weilla w nieśmiertelnym tłumaczeniu Agnieszki Osieckiej i Andrzeja Jareckiego. Stylistyczny eklektyzm form teatralnych – jak to u Brechta – w pastiszowej postaci, gdzie prawdziwi bezrobotni przychodzą do Armii Zbawienia jak po „kuroniówkę” (z transparentami z tektury: „Szukam pracy” i opisem swoich zawodowych kwalifikacji – sekretarka, mechanik urządzeń okrętowych, monter kadłubowy, agent ubezpieczeniowy, ślusarz). Tu aktorzy byli *happy*, robotnicy byli raczej *end*¹⁰. W całym tym dość ryzykownym przedsięwzięciu najważniejsze wydaje się wylansowanie miejsca „wśród zardzewiałych torów i bezludnych nabrzeży”. Przyjdzie o tym jeszcze pomówić.

VII

Tlen Iwana Wyrypajewa był bezapelacyjnym zwycięzcą 13. toruńskiego „Kontaktu” w 2004 roku. Prawo do prapremiery polskiej gdańskie Wybrzeże wygrało z warszawskim Teatrem Powszechnym. Podobnie jak w *Solo* Stasiuka, również i tym razem Agnieszka Olsten, reżyser przedstawienia, mocno „podczerniła” przekaz teatralny. Gdański *Tlen* został zagrany nie tyle na „niewielkiej scenie w klubie muzycznym” – jak chce Wyrypajew – ile w jakiejś obskurnej norze, odrapanej i cuchnącej, zbudowanej na Scenie Malarni (najczęściej eksploatowanej scenie Teatru Wybrzeże)¹¹. Tych dziesięć stacji – a raczej kwestii/sekwencji – autora *Walentynek*, zostało w tej zasyfionej przestrzeni „wyrapowanych” – wedle kompozycji Fisza, czołowego rapera RP – przez dwójkę aktorów: Michała Kowalskiego oraz Małgorzatę Oracz. Oboje rapowali o miłości, alkoholizmie, prochach, cudzołóstwie, „arabskim świecie” wokół, pornografii, amnezji itp., itd. Także o zatonięciu „Kurska” i o pilocie samolotu wbijającego się 11 września w nowojorskie wieże WTC: i im, i jemu najbardziej brakowało tlenu, którego chcieliby zaczerpnąć „pełnymi ustami” (inaczej pozostaną najdosłowniej „beztlenowcami” – jakby powiedział Ingmar Villquist). *Tlen* w sposób drastyczny i szokujący opowiadał o tym, co na co dzień trafia na czołówki gazet. Trochę według zasady: krew na pierwszą stronę. Ostro i brutalnie. Jedno jest pewne, „bez tlenu nie da się żyć”. Czasem, ale rzadko, „czystym tlenem” może się okazać ten drugi (np. Sasza).

¹⁰ M. Grzebałkowska: *Teatr w stoczni. Aktorzy są happy, my jesteśmy end*. „Gazeta Wyborcza”, 25.07.2002.

¹¹ I. Wyrypajew: *Tlen*. Przeł. A.L. Piotrowska. „Dialog” 2003, nr 3.

Dosłownie miesiąc po prapremierze, *Tlen* Wyrypajewa w wersji Olsten pokazywany był w ramach blisko tygodniowego spotkania z najnowszą dramaturgią rosyjską pt. *Saison russe* (11 – 17 listopada 2003), jakie wymyślił Krzysztof Kopka „od Głomba”, w obecności – na scenie i na sali konferencyjnej – Nikołaja Kolady, ikony nowego teatru w Rosji. Moskwianie z Teatru doc. zaprezentowali wówczas w Gdańsku m.in. *Wielkie żarcie* Aleksandra Wartanowa (wcześniej zagrali u siebie rzeczony *Tlen* Wyrypajewa, podobnie jak zrobił to londyński Royal Court Theatre). A wszystko pod nowym-starym szyldem teatru *verbatim*, opartego o prawdę ulicy, o dokument, niemal reporterski zapis z wydarzeń depresyjnych, marginesowych, zapalnych, dramat generacji „P” (generacji Wiktora Pielewina)¹².

VIII

Wszystkie drogi na tej liście „czarnych” tytułów prowadzą do... *H.* według Szekspira (premiera 2 sierpnia 2004), gdzie przestrzeń sceniczną i kostiumy „wymyśliła” Justyna Łagowska (żona), a reżyseria, sample i skrecze mentalne spoczywały w ręku Jana Klaty (męża).

Po Brechcie, na zrujnowaną i opuszczoną Stocznnię Gdańską, kolebkę Solidarności, najechał Szekspir. Jacek Kopciński, juror Festiwalu Szekspirowskiego, wkrótce również naczelný miesięcznika „Teatr”, w recenzji wewnętrznej napisał, że z tego przedstawienia najdłużej pamięta się miejsce, w którym zostało zagrane¹³. Hale i pomieszczenia Stoczni Gdańskiej stają się przestrzenią semantyczną – symbolizują rozpad wartości, bez których nie byłoby wolnej Polski. Teraz, na ruinach kolebki Solidarności, narcystyczna i bezwzględna klasa nuworyszy gra w golfa i degustuje drogie wina. Stocznia staje się na naszych oczach polskim Elsynorem. Opuszczonym i zapomnianym. Dziś bowiem serce Gdańska pulsuje gdzie indziej – przekonywał Hartmut Krug na łamach „Der Tagesspiegel” – mianowicie... w nowoczesnych pasażach i centrach handlowych¹⁴. Nad stocznia unosi się jedynie „duchy historii”. Dla Agnieszki Celechy z „Polityki” ten *Hamlet* został po prostu zwodowany. Ale nie dla Jana Klaty, dla którego jest to miejsce, „w którym zmieniły się losy świata, Polski i Europy”¹⁵. To było dlań ma-

¹² Zob. *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne z dzisiejszej Rosji*. Wstęp i oprac. K. Kopka. Gdańsk 2003 (na okładce tej wysmakowanej edycji Janusz Górski umieścił zapalone pudełko zapalek z rosyjskim napisem „spiczki”. Od razu widać, jaki to towar!).

¹³ Zob. *Gdańsk jest teatrem...*, s. 165 – 166.

¹⁴ „Der Tagesspiegel”, 11.07.2004.

¹⁵ J. Kłata: *Wawel na mnie nie działa*. Rozmawiał P. Gruszczyński. „Didaskalia” 2004, nr 63.

giczne miejsce, gdzie duch zstąpił, aby odmienić losy ziemi, tej ziemi. Na prolog swojego przedstawienia wybrał reżyser ostatecznie kwestię Horacego:

Niebo i ziemia ostatnimi czasy
Wciąż objawiają naszemu krajowi
Takie czy inne zapowiedzi nieszczęść,
Jak gońców naprzód wysłanych przez los
Albo jak prolog przed aktem tragedii.

Jego Hamlet (Marcin Czarnik) jest Polakiem i nie chodzi do teatru, wręcz uważa, że teatr to obciach (jeśli już to słucha płyt, chodzi do kina, czyta komiksy, gra w gry komputerowe). No i modli się z książeczki do nabożeństwa, deklamując powoli *Ojcie nasz*, jakby chciał przypomnieć sobie elementarz. Jednym słowem: Szekspir Klaty jest to Szekspir krótko współczesny – jak obwieszczały krakowskie „Didaskalia” już na okładce (*H.* stało się w ten sposób tytułem „okładkowym”).

H. Jana Klaty to był tren (*requiem*) dla panny S., taki Klatowy *Człowiek z...* Andrzeja Wajdy. Albo raczej gdański *Hamlet* postindustrialny – jak chce Roman Pawłowski – gdzie jednak stocznia „pożarła przedstawienie” ze swoją nieokiełznaną, zrujnowaną przestrzenią, od której nie można było oderwać oczu¹⁶. Granie w tej przestrzeni wymagało raczej środków z gatunku i arsenału widowisk plenerowych – a plener przecież „rozpuszcza” sensy, jak mawiał Tadeusz Peiper. Piotr Gruszczyński czyta całego tego *H.* jako „piękną katastrofę”, pomyślaną jako wędrówka po zakamarkach stoczni – współczesnego Wawelu – gdzie Ofelia (Marta Kalmus) topi się w kanale Motławy, a właściwie w basenie portowym, a duch Hamleta-ojca (Jerzy Gorzko) wjeżdża do stoczni na białym koniu¹⁷. Ostatecznie teatr okazał się jednak głupszy od Szekspira, a materiału do przemysłów starczyłoby może na jeden felieton (a nie na studium krytyczne, jak na przykład studium o *Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego).

Łukasz Drewniak z Krakowa jeszcze nigdy dotąd nie był na terenie Stoczni Gdańskiej i chociaż teraz dostrzega w *H.* raczej dzieło świadomie barbarzyńskie, to jednak nie potrafi się od tej nowej, „polskiej” opowieści uwolnić¹⁸. Od tego świata podmienionych wartości, gdzie zamiast winy (i kary) mamy wino, zamiast spowiedzi – taniec. Ten *H.* to „człowiek z floretem”, który nagle znalazł się w rupieciarni symboli zdewastowanych i zeświniowanych, przytłoczony pustką wymarłej stoczni, zagubiony wśród żurawi i rumowisk. Grany głównie w hali 42A, legendarnej hali suwnicowej Anny Walentynowicz, ustawionej na planie prostokąta o wymiarach 50 m x 60 m,

¹⁶ R. Pawłowski: *Duński książę w cieniu stoczni*. „Gazeta Wyborcza”, 5.07.2004.

¹⁷ P. Gruszczyński: *H., czyli piękna katastrofa*. „Tygodnik Powszechny”, 12.07.2004.

¹⁸ Ł. Drewniak: *Człowiek z floretem*. „Przekrój” 2004, nr 31.

gdzie na dwóch poziomach pracowało niegdyś jakieś 100 osób. To była kiedyś ślusarnia. Hamlet zabija zaś Poloniusza w dawnej przebieralni, a Gertruda rozmawia z synem — w łaźni. Zanim jednak do tego dojdzie, widzowie muszą przejść przez legendarną bramę 2, za którą zobaczą gorszące obrazy opuszczenia i spustoszenia — żeby zacytować Joannę Targoń — zdziaczałą zieleń nieplewioną, pordzewiałe dźwigi i porzucone kadłuby statków¹⁹. Prawdziwe pobojuwisko. Kłata rzeczywiście działa jak sampler — czyli z porzbijanego, porwanego tekstu *Hamleta* buduje własny tekst, prawie siłą wdzierając się do arcydzieła. Już po utonięciu Ofelii (oczywiście, Martę Kalmus wyławiają z Motławy pletwonurkowie), nie celebruje jej pochówku i sceny na cmentarzu, ponieważ od początku był to i tak pogrzeb, *requiem* dla Solidarności. Targoń bystro zauważyła, że Kłata — także jako autor tzw. skreczy mentalnych — bezceremonialnie redukuje przestrzeń wewnętrzną bohatera, podobnie jak redukuje jego imię do jednej litery H. Tak, jakby wszystko było „na zewnątrz”, widoczne gołym okiem, wystarczy popatrzeć (nie ma o czym mówić). Jest to więc *Hamlet* bez monologu „Być albo nie być?”. Całość ma poszarpaną, niespójną fakturę, z rozmaitymi rytmami narracji, w drodze po krainie destrukcji. Stocznia Gdańska staje się w ten sposób potężnym wyrzutem sumienia całej III Rzeczypospolitej, którą to stocznię unieważnił tak naprawdę Wielki Mechanizm Historii — jak powiedziałby Jan Kott — pożerający kolejne pokolenia rewolucjonistów, a więc własne dzieci. Idąc na przedstawienie *H.* od strony bramy 1, tuż przy torach „kolejki”, można jeszcze dzisiaj na ścianach otaczających zrujnowaną redutę Solidarności natknąć się na murales pt. *Stocznia* Iwony Zajac (te mury wciąż mówią). A są to po prostu potraktowane jako *memento* fragmenty pamiątek stoczniovców, zwolnionych z pracy w wyniku redukcji, zamienione przez artystkę w porażające dzieła sztuki (jest tych murales bodaj dwadzieścia, rozciągniętych na przestrzeni jakichś stu metrów).

IX

No i jeszcze — na koniec — STM, czyli Szybki Teatr Miejski. Nazwa — kapitalna! — ukuta przez analogię do skrótowca SKM, czyli od Szybkiej Kolei Miejskiej, trójmiejskiego metra „naziemnego” („Skaemka”, czyli „kolejka”, jeździ w godzinach szczytu co siedem minut). Właśnie takie gdańskie *verbatim* i gdański doc., gdzie scenariusz pisze samo życie. Teatr dokumentu i reportażu. Teatr czasu. Zaaranżowany w prywatnych mieszkaniach

¹⁹ J. Targoń: „h” w.s i j.k. „Didaskalia” 2004, nr 63, s. 13–15 (tytuł ten należy odczytywać bodaj tak: „Hamlet” Williama Szekspira i Jana Klaty).

we Wrzeszczu, na Zaspie i w Olszynie. W tym sensie jest to „teatr miejsca”, wychodzący ze sztuką teatralną na miasto. A wszystko zaczęło się od *Wróżb kumaka* Güntera Grassa, zagranych przez Krzysztofa Babickiego w jego dzielnicy, w prywatnym mieszkaniu na ulicy Danusi (jaka szkoda, że nie na Lelewela 13, gdzie noblista się urodził, a gdzie nie było jednak warunków „do grania”). Maciej Nowak dobrze pamiętał o tamtym doświadczeniu.

Już w ramach STM-u — między 19 lutego a 15 marca 2004 roku — zrealizował głośne przedstawienia o nazistach w polskim wydaniu (*Nasi*), o kobietach ukraińskich na zarobku w Polsce (*Kobiety zza wschodniej...*), o podziemnej aborcji (*Przebitka*). Najlepsze w tym zestawie tytułów o tzw. palących, a skrywanych problemach społecznych, okazało się przedstawienie *Padnij*, o kobietach, których mężowie walczą na wojnie w Iraku. Paweł Demirski — ten od *Wałęsy, historii wesołej, a ogromnie przez to smutnej* — odbył nawet w Londynie praktykę teatralną w zakresie sztuki *verbatim*, również po to, aby napisać scenariusz dla STM-u o ostatniej emigracji zarobkowej (ale nie udźwignął bolesnego tematu). Teatr Wybrzeże — swoim zwyczajem — wypuścił kartki-widokówki, które w ten sposób reklamowały przedstawienia STM-u (każde po około 50 minut, zwykle trzy w ciągu jednego wieczoru): „Bohaterowie, którzy nie są wymyśleni. Problemy, które nie są literaturą. Prawdziwi ludzie, autentyczne historie, nieubarwione życie, żywy język. Pogranicze teatru i scenicznego dokumentu. Spektakle oparte na autentycznych, wstrząsających materiałach, zebranych przez dziennikarzy i ludzi teatru”. Przedsięwzięcie oryginalne, ale dość wątpliwej jakości artystycznej. Dla Jacka Sieradzkiego był to raczej cyrk obwoźny po mieście (w autobusie, dość luksusowym, z niskimi podłogami, znalazło się dokładnie 17 widzów). Był to teatr/nie-teatr bez sceny i kurtyny, dość bliski filmowej Dogmy, który z cichego cierpienia zrobił jednak sprawę publiczną. Roztrząsany przez media ponad zasługi.

Dopiero *Pamiętnik z dekady bezdomności* Anny Łojewskiej w reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego zerwał z tym „brudem na pokaz” (premiera 7 stycznia 2005). Tomira Kowalik — sama kiedyś bezrobotna aktorka, bodaj przez siedem lat w roli suflerki — zagrała pamiętnik Anny Łojewskiej niemal monodramatycznie w... schronisku dla bezdomnych w Nowym Porcie, zaniedbanej dzielnicy Gdańska, dokąd widzowie sami musieli trafić (już ich nie podwoził „na miejsce” elegancki autobus, z wyświetlonym na czołowiec napisem: Szybki Teatr Miejski). Reżyser *Pamiętnika z dekady bezdomności* nie maskował dwuznaczności sytuacji, w której publiczność przygląda się ludziom, decydującym się pokazać własne nieszczęście²⁰. Trzej lokatorzy gdańskiego schroniska — Tomasz, Sławomir i Rafał — grają tu swoje życie, ale jako artyści podrzędnego kabaretu. Na zmianę — tworząc kontrapunkt dla dość banalnej spowiedzi bezrobotnej Łojewskiej — Kowalik (autorka *Pa-*

²⁰ J. Zalesiński: *Kloszardzi i poeci*. „Życie”, 13.01.2005.

miętnika... była na sali) — recytują wiersze, śpiewają niemądre kuplety, popisują się. Pełni autoironicznego dystansu wobec własnego losu, idą wyraźnie w stronę *clownady*. Śmieją się z samych siebie, a grają, że „wióry lecą”. Razem z nimi można było — choć przez chwilę — pobyć bezdomnym, do czego zachęcała „Gazeta Wyborcza”. Dla „Trybuny” (kiedyś „Ludu”) był to po prostu „teatr bezdomny(ch)”²¹.

A ze ściany schroniska w Nowym Porcie przyglądał się temu *Pamiętnikowi z dekady bezdomności* mały portret świętego Brata Alberta — Brata naszego Boga — jak pisał Karol Wojtyła, dramatopisarz — który służył przecież takim, jak oni, wyznając najtrudniejszą z możliwych idei, że jesteśmy warci tyle, ile utracimy (a nie udźwigniemy).

X

Zaraz potem, mając niewątpliwie w pamięci realizacje Teatru Wybrzeże, eksploatujące „przestrzenie zdegradowane i depresyjne”, Roman Pawłowski — nadworny krytyk Macieja Nowaka, podnoszący jego walory grubo ponad zasługi — opublikował na łamach „Gazety Wyborczej” zastanawiający ranking pt. *Teatr jest światem, sklepem, samochodem...*²². Gwarancja autentycznego przeżycia musi rekompensować gwarancję wygodnego miejsca, teatralnego fotela. A poza tym chodzi tutaj o *site specific*, gdzie „sceneria zrujnowanej fabryki czy nieczynnego sklepu jest nie tylko dekoracją, ale i inspiracją”. Trochę tak, jakby teatr miał za zadanie opowiedzieć o miejscu, w którym przedstawienie będzie pokazywane. Pawłowski — z fotografem Piotrem Małeckim — wybrał ostatecznie pięć dowodów na istnienie tego „teatru miejsca” w miejscach nieteatralnych. Najważniejszy na tej liście okazał się, rzecz jasna, „Hamlet pod suwnicą” Jana Klaty. Z przedstawień wybrzeżowych trafił na tę listę jeszcze *Pamiętnik z dekady bezdomności* z Nowego Portu, jako przykład teatru międzyludzkiego. A poza tym znalazło się jeszcze miejsce dla *Zaryzykuj wszystko* George’a F. Walkera w wersji Grzegorza Jarzyny i jego TR, przedstawienia pokazywanego na Dworcu Centralnym, w dawnym barze wietnamskim. Oraz na dwa przedstawienia Jacka Głomba z Teatru im. H. Modrzejewskiej w Legnicy, czyli na „sklep z teatrem” (chodzi o przesławne *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka, ale i o *Urojenia* Pawła Jurka, opowiadające o uzależnieniu młodej pary nie od seksu bynajmniej, tylko od reklam i mediów, do czego sklep na legnickich

²¹ A. Pielechaty: *Teatr bezdomny(ch)*. „Trybuna” 2005, nr 8.

²² R. Pawłowski: *Teatr jest światem, sklepem, samochodem...* „Gazeta Wyborcza”, 5.09.2005.

Piekarach – jako miejsce gry – okazał się niezbędny). Tym piątym faworytem Pawłowskiego w rankingu „niecodziennych” przestrzeni teatralnych został ostatecznie... nowy wóz Drzymały, czyli mały bus Mercedes L 508 sprzed czterdziestu lat, jako miejsce grania i oglądania – dokładnie dla ośmiu widzów – *Emigrantów* Mrożka, którym Teatr Wiczy – Romualda Wiczy-Pokojskiego (tego od *Pamiętnika z dekady bezdomności*) jeździ po całej Polsce. Jego *Emigranci*, duodrama na dwóch aktorów, daje widzom namacalnie odczuć klaustrofobiczną przestrzeń gasterbeiterów, z którymi widzowie mogą napić się wódki (i zakosztować ich klęski).

Jasno widać, że i tutaj dominuje przestrzeń zdegradowana i depresyjna – dodatkowo wzmacniana przez kicz i brzydotę – wszechobecna w teatrze ostatniej dekady, najbardziej adekwatna i powszechna, przed którą nie ma bodaj ucieczki...

Jan Ciechowicz

Depressive and degraded spaces in the Polish theatre after 1989

Summary

Following Patrice Pavis and Jerzy Limon, one can (incessantly) talk about different varieties of a dramatic-theatrical space: a dramatic, ludic, scenic, theatrical, textual, pulsing and polyphonic one. Form may, it is just the space that is an outstanding feature of the theatrical art in the world of performances. The theatre, as Barrault says, is the human struggle with the space.

The theatre of the third Republic of Poland, i.e. after 1989, possesses a strong tendency to exploit an unconventional space, mediocre and “unwanted”. The escape from the theatre as an institution and artistic room, seems to be a strong declaration in view of the theatre made, as Juliusz Tyszką would say, in non-theatrical places. A special position in this orientation on “the theatre of place” has been given in the last decade to Jacek Głomb, a director of Teatr im. H. Modrzejewskiej from Legnica whose performances such as *Ballada o Zakaczawiu* [A ballad about Zakaczawie] or *Made in Poland*, told the stories of the communities rejected and forgotten by God and people, and told the stories “outside the theatre”.

At the time of Maciej Nowak, a director in Teatr Wybrzeże (2000–2006), the course of exploitation of depressive and degraded spaces was especially evident in five performances: *Solo* by Andrzej Stasiuk and *Tlen* [Oxygen] by Wyrypajew, both directed by Agnieszka Olsten, the former played in the underground, in the death cell changed into the execution room, where single “cells” waited for the audience, whereas the latter was adapted in a dark and squalid space (“Malarnia”), *Happy End* by Brecht and *H.* by Shakespeare directed by Hayes and Kłata respectively. Both performances were arranged in the 42A hall of Stocznia Gdańska, a former cradle of “Solidarność”, and now a deserted and deteriorating ruin, covered with grass and rust. Finally, the series of STM (Szybki Teatr Miejski) performances, i.e. the plays of the theatre of fact, Gdańsk verbatim, based on real stories of the poor and acted out in their districts and places. For example, *Pamiętnik z dekady bezdomności*

[*Journal from homelessness' decade*] by Anna Łojewska directed by Romuald Wicza-Pokojski, presented in the shelter for the homeless in Nowy Port, with an acting engagement of three of them.

The Polish theatre after 1989 can be the world, but also the shop, a deserted shipyard, a home for the homeless, a dilapidated car, as Roman Pawłowski used to say. Depressive and degraded spaces are given attention to here by artists, creators of "the theatre of place", as far from the rooms as possible.

Jan Ciechowicz

Depressive und degradierte Bereiche im polnischen Theater nach 1989

Zusammenfassung

Patrice Pavis und Jerzy Limon folgend kann man endlos über verschiedene Arten der dramatisch-theatralischen Raumes sprechen: im Bereich des Dramas, der Vergnügung, der Bühne, des Theaters, des Textes, der Polyphonie. Viele Menschen vertreten die Meinung, dass gerade der Raum ein solches charakteristisches Merkmal ist, das die Theaterkunst von anderen Aufführungen hervorhebt. Das Theater sei, so Barrault, ein Ringen des Menschen mit dem Raum.

Im Theater zur Zeit der III. Republik Polen, also nach 1989, lässt sich eine starke Tendenz beobachten, den unkonventionellen, gewöhnlichen und „ungewollten“ Raum auszunutzen. Die Flucht vor dem als eine Institution und ein Künstlersalon gemeinten Theater scheint, wie Juliusz Tyszka behauptete, eine deutliche Erklärung für das an alternativen Orten geschaffene Theater zu sein. Eine besondere Stelle gebührt hier in den letzten zehn Jahren dem von Jacek Głomb geführten Modrzejewska Theater in Legnica, dessen Aufführungen *Ballada o Zakaczu* [Die Balladen von Zakaczawie] oder *Made in Poland* die Geschichten von den ausgeschlossenen, von Gott und Mensch vergessenen Gemeinschaften, sozusagen „außerhalb dem Theater“ erzählen.

Als das Danziger Theater Wybrzeże von Maciej Nowak geleitet wurde (2000–2006) ließ sich der Kurs auf Ausnutzung der depressiven und degradierten Räume besonders in fünf Aufführungen erkennen. Es sind: die von Agnieszka Olsten inszenierten Spektakel *Solo* von Andrzej Stasiuk (gespielt im Theaterkeller, in einer in den Exekutionsraum verwandelten Todeszelle, wo auch den Theaterbesuchern kleine Einzelzellen bevorstanden) und *Tlen* [Der Sauerstoff] von Wrypajew (inszeniert im schmutzigen, obskuren Raum von „Malarnia“); *Happy End* von Bertolt Brecht (inszeniert von Hayes) und Shakespeares *H.* (inszeniert von Klata) – die beiden Aufführungen gespielt in der Produktionshalle 42A der Danziger Werft, der ehemaligen Wiege der Gewerkschaft „Solidarność“, die heute verlassen, zu Grunde gehend, verrostet und mit Gras zuwachsen ist; und letztendlich eine ganze Reihe der von STM (Schnelles Stadttheater) vorbereiteten Spektakel: das Tatsachentheater, Danziger Verbatim, die an ihrem Wohnort gespielten Geschichten der „armen Menschen“, wie zum Beispiel das von Romuald Wicza-Pokojski inszenierte *Pamiętnik z dekady bezdomności* [Tagebuch der Obdachlosigkeitssdekade] von Anna Łojewska, das im Obdachlosenheim in Nowy Port mit Beteiligung von seinen drei Bewohnern aufgeführt wurde.

Roman Pawłowski schrieb, das polnische Theater nach 1989 könne sowohl eine Welt, wie auch eine verlassene Werft, ein Obdachlosenheim, wie auch ein defekter Wagen sein. Depressive und degradierte Räume werden hier besonders gern von den Künstlern, den Schöpfern des, von den Salons sehr entfernten „Theater des Ortes“ beliebt.

Joanna Ostrowska

Uniwersytet im. A. Mickiewicza
Poznań

Czy możliwy jest jeszcze uliczny teatr alternatywny?

Kiedy rozchwiało się pięć opozycji [na których ufundował swój byt teatr uliczny – J.O.], przeminęło uniesienie utopii, osłabła gotowość i stopniała mistyka, ulica wielkiego miasta okazuje, czym jest: miejscem antyteatralnym¹.

Tymi bardzo surowymi dla teatru na ulicy słowami przeszło trzydzieści lat temu Krzysztof Wolicki podsumowywał swój esej zatytułowany po prostu *Teatr uliczny*. Wolicki przeprowadził w nim bardzo wnikliwą analizę tytułowego zjawiska, idącą pod prąd nie tylko ówczesnych, lecz także współczesnych rozważań. We wstępie swojego tekstu przywołał wspomniane już pięć opozycji wobec teatru „tradycyjnego”, na których, jego zdaniem, ufundował swój byt teatr uliczny. Choć opozycje owe są już wiekowe, nadal zdają się być podstawą do myślenia o teatrze w przestrzeni miejskiej, zarówno dla twórców, jak i teoretyków teatru². Dla porządku przytoczę je pokrótce:

¹ K. Wolicki: *Teatr uliczny*. „Dialog” 1973, nr 12, s. 111.

² Tak pisał o tym problemie np. Bogusław Litwiniec w kontekście idei festiwalu wrocławskiego: „Samo bowiem wyjście z pudełka teatru mieszczańskiego czytelnik nieobeznany z duchem utopii ożywiającej bunt [...] mógłby rozumieć jako akt jedynie architektoniczny [...]. Tymczasem mieliśmy tu do czynienia nie tyle z kategorią piękna, co z wyborem podyktowanym poszukiwaniami **sposobu życia**. Z wpisywaniem siebie na drogowaskazy Nowej Kultury. [...] Występujemy poza kulturalne ramy sceny z kurtyną, rampą, kulisami i publicznością rozpartą w fotelach, by do listy grzechów głównych dopisać dwulicowość, hipokryzję, reklamarskie umizgi, psychiczne tortury i zwapnienie

1. Teatr uliczny wychodzi „do ludzi” — tych, którzy do teatru nie chodzą, i stara się „przyłapać” ich w miejscach „przechodnich” — takich, w jakich ich uwaga nie jest całkowicie zaabsorbowana celem, ku jakiemu zmierzają.

2. Teatr uliczny utożsamiany jest z teatrem występującym przeciw porządkowi społecznemu oraz kulturze dominującej i jako taki „nie może lub nie powinien korzystać z przygotowanych dla teatru przez ten porządek i klasę budynków i instytucji”³. Jedynym miejscem wyzwolonym spod tego panowania i należącym do ludzi jest ulica.

3. Teatr będzie tam i wtedy, kiedy będzie się go grało — ma być ulotny i spontaniczny.

4. Opozycja sceny i widowni spowodowała, że obie znajdujące się na nich grupy straciły ze sobą kontakt. W przestrzeni typu włoskiego teatr zdobywa niezbędne mu zaufanie widza przez autorytet („teatr jest Sztuką, a więc resztką transcendencji, [...] w teatrze i poprzez teatr wypowiada się człowiek wyjątkowy [...], w teatrze dzięki samowiwisekcji aktora obnaża się prawda natury ludzkiej”⁴). Tam, gdzie załamał się autorytet, zaufanie próbuje się odzyskać poprzez bliskość, poprzez zanegowanie podziału na dwie opozycyjne przestrzenie (choć to dotyczyć może nie tylko ulicy). „Scho-dząc na ulicę po zaufanie widza, teatr afiszuje zatem nie tylko wolę poszuki-wań, stwierdzając *implicite* upadek autorytetu”⁵.

5. Wreszcie ostatnia opozycja: „Wybór ulicy jako miejsca równoznaczny jest z deklaracją, że teatralnym widzem, o którego zaufanie teraz chodzi, będzie ten właśnie chaotyczny i dynamiczny tłum”⁶. Równocześnie zaś teatr na ulicy pragnie być samoświadomością owego tłumu.

Jednak, zdaniem Wolickiego, ustanawiając swój byt na wymienionych wyżej przesłankach, teatr uliczny staje się teatrem o fałszywej samoświadomości, bo, po pierwsze, współcześnie prawdziwym miejscem przechodnim nie jest ulica tylko pokój z telewizorem, gdyż tam najłatwiej jest przyłapać tych, którzy do teatru nie chodzą. Po drugie, ulica nie należy już do spacerowiczów, lecz do samochodów. Nie jest samą realnością, lecz „oknem wystawowym”, kolejną sceną. Myślenie o teatrze ulicznym w kategoriach kolejnej, trzeciej opozycji wobec teatru tradycyjnego prowadzi, zdaniem Wolic-

w dogmatycznych stereotypach”. (B. Litwiniec: *Miejsce nieteatralne — przestrzeń nowej kultury*. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Red. J. Tyszk a. Poznań 1998, s. 219—220). W podobnym duchu wypowiadał się też Julian Beck: „Celem wyprowadzenia teatru na ulicę jest rozbić represji. Oddzielenie sztuki, artystów i widzów (ludzi) od represyjnej sztuki cywilizacji”. (J. Beck: *Life of the Theatre*. New York 1991, s. 46).

³ K. Wolicki: *Teatr uliczny...*, s. 103.

⁴ Ibidem, s. 104.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

kiego, do całkowitego zanegowania teatru, który „rozpylił się w sztukach widowiskowych, działalności rozrywkowej, kulturze masowej”⁷. Z punktami czwartym i piątym Wolicki rozprawia się jednocześnie: „Kiedy nie zaufanie, lecz bliskość jest problemem, znaczy to również: problemem jest siła głosu, a nie znaczenie tego, co się głosi”⁸.

Dodatkowym zarzutem wobec teatrów uprawiających swoją sztukę na ulicy jest to, że traktują ją, z jednej strony, jako przestrzeń, gdzie dotykają „twardego bruku rzeczywistości”, a z drugiej – noszą w sobie nostalgiczny, nierzeczywisty obraz ulicy z

kataryniarzami, jarmarkami i kulawymi diabłami unoszącymi dachy nad miastem. [I marzą – J.O.] o czasach, kiedy nie było kin, telewizorów, samochodów, a nawet wygodnych sal teatralnych⁹.

Ten nieprzystający do rzeczywistości obraz ulicy powoduje, iż teatr, zamiast „wśliznąć” się w nią, „wygasa ulicę, jeśli mu starcza sił, ale jej nie wykorzystuje”¹⁰. Swoje uwagi Wolicki odnosi do europejskiego teatru ulicznego, inaczej traktując teatry południowoamerykańskie czy np. teatr chicanos. Są to dla niego teatry pomagające widzowi „zadomowić się” na ulicy, bo pojawiają się tam „nie jako teatr uliczny jednak i nie jako teatr w ogóle, lecz właśnie jako technika świętowania, pospólność języka i powszechność gry”¹¹.

Tekst Wolickiego ukazał się w grudniu 1973 roku. W kwietniu 1974 roku ze swoją pierwszą akcją miejską *Więź* wyszła na ulicę warszawska grupa twórcza – Akademia Ruchu. W ramach tej akcji działający podawali między sobą i stojącymi na przystanku kłębek nici, tworząc w ten sposób delikatną „więź”, którą związani weszli później do autobusu. Następnie były: *Potknięcie* (1975)¹², plenerowa wersja *Autobusu* (1975)¹³, *Kolejka wychodząca ze sklepu*

⁷ Ibidem, s. 105.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 111.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 109.

¹² „W miejscu, w którym ludzie zazwyczaj spędzają czas na obserwacji codzienności lub umawiają się na spotkanie [...], dochodziło do wielokrotnego, następującego po sobie w krótkich odstępach czasu potknięcia przechodniów pojawiających się w polu widzenia tej ulicznej widowni. [...] Niewytłumaczalny charakter powtarzającego się wypadku uaktywniał reakcje pasywnych przedtem widzów”. (*Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*. Red. M. Borkowska. Wołowiec 2006, s. 37).

¹³ „Wrak porzuconego na poboczu autobusu [...] był wypełniony na przeciąg 1 godziny przez 30–40 pozostających w tym czasie w nieruchomych pozycjach »pasażerów« i [...] »niewidomego« kierowcę”. (Ibidem, s. 38).

(1976)¹⁴, *Happy Day* (1976)¹⁵ czy w końcu *Teatr miejski*¹⁶ realizowany w 1977 w centrum Łodzi. Te akcje i wiele późniejszych są w pewnym sensie odpowiedzią na „refutację” Wolickiego. Choć Akademia Ruchu nie tyle „wśliznęła” się na ulicę, co przyjęła jej realność jako „sceny” — sceny codziennych mikrodziałań i interakcji. Nie próbowała przy tym także „wygaszać” ulicy, choć działania takie jak *Happy Day*, *Kino uliczne*¹⁷ czy *Czerwone i białe*¹⁸ polegały w pewnym sensie na chwilowej „projekcji” własnego obrazu na ekran ulicy. Z owej projekcji rodził się natomiast dialog z jak najbardziej realną, peerelowską ulicą. O podejściu Akademii do tej ulicznej realności bardzo ciekawie mówił kilka lat temu na konferencji dotyczącej teatru studenckiego Krzysztof Żwilbris. Ulica, na jaką wchodziła Akademia Ruchu, nie była przestrzenią należącą do „ludu”, z czego twórcy doskonale zdawali sobie sprawę. Była przestrzenią należącą do władzy, kultury oficjalnej, więc trudno było ją „wygaszyć”. Twórcy więc wchodząc w tę przestrzeń, musieli stworzyć taki język teatralny, który, z jednej strony, byłby w stanie przebić się przez oficjalny spektakl ulicy, a z drugiej — byłby natychmiast odróżnialny od oficjalnego języka ulicy. Ulicę więc nie tyle trzeba było wyciszyć, ile zdobyć.

Podobna świadomość towarzyszyła pierwszemu „wyjściu na ulicę” Teatru Ósmego Dnia. Dla grupy tej było to też miejsce „antyteatralne”, choć w nieco innym sensie, niż rozumiał to Wolicki. Jak w 1994 roku wspominał Lech Raczak:

¹⁴ „Szyk typowej kolejki skierowanej ku wejściu do sklepu został w tej akcji odwrócony: kilkunastoosobowa grupa wychodziła z wnętrza sklepu na ulicę, zachowując taką samą jak standardowa kolejka cierpliwość ponadczasowego oczekiwania. Charakterystyczne dla tego wariantu »kolejki« było to, że przechodnie reagujący na nią ze zrozumieniem deklarowali często gotowość udziału w kolejce, zajęcia miejsca na jej czele — »na tyle, na ile czas pozwoli«”. (Ibidem, s. 39).

¹⁵ „Działanie to polegało na jednoczesnym wypełnieniu przestrzeni akcji bardzo głośną muzyką (odtworzany z okien okolicznych budynków cytat muzyczny z »Lata« Vivaldiego) i wejściem, ze wszystkich kierunków, w szeroką przestrzeń ulicy bardzo jaskrawo ubranych postaci. Część z nich przenosiła lustra odbijające obraz zmieniającej się ulicy, część niosła naręczka kwiatów lub kosze obfitości wypełnione reglamentowanymi wtedy produktami (owoce cytrusowe, girlandy parówek). Akcja (i muzyka) urywała się poprzez »cięcie« tak nagle, jak się zaczęła, pozostawiając zaskoczonych przechodniów wobec znowu dominującej szarości ulicy”. (Ibidem, s. 48).

¹⁶ „Szesnastogodzinny cykl działań [...] w śródmieściu Łodzi [...] Kilkunastoosobowe grupy uczestników realizowały symultanicznie, co godzinę, podobny motyw akcji w odrębnych punktach miasta”. (Ibidem, s. 51).

¹⁷ Poszczególne wersje *Kina ulicznego* różniły się od siebie, lecz wszystkie opierały się na zderzeniu projekcji filmowych z kontekstem realnej miejskiej ulicy.

¹⁸ „Akcja dedykowana pasażerom miejskiej komunikacji, którzy przejeżdżając Mostem Śląsko-Dąbrowskim, mogli codziennie spoglądać na monotony pejzaż zamrożonej Wisły. Działania [...] polegały na dynamicznej animacji jaskrawoczerwonych pasów płótna, poprzez nieustanną zmianę ich konfiguracji”. (Ibidem, s. 64).

W socjalizmie były takie czasy, kiedy o przestrzeniach otwartych nie było warto w ogóle myśleć. Było jasne, że władza nie pozwoli nikomu wyjść na ulicę z własnym przesłaniem, z własną informacją, własnym przekazem¹⁹.

O ile można się spierać co do tego, czy uliczne akcje Akademii Ruchu były teatrem, o tyle wyjście na ulicę na początku lat 80. (pomijam tu dwie akcje towarzyszące festiwalowi wrocławskiemu w 1978 roku)²⁰ Teatru Ósmego Dnia było już jak najbardziej „teatrem ulicznym”. Przy czym aktorzy Ósemek mieli świadomość, że sposób, w jaki zaczęli uprawiać teatr uliczny, jest inny od tego dominującego. Jak po latach wspominała Ewa Wójciak:

Póki myśmy nie zaczęli robić teatru na ulicy, kwitł taki model „odinowski”, czyli baśnie, legendy, egzotyka, piękne kostiumy, dużo muzyki, dobro zwycięża. Myśmy zrobili antyestetykę, w rezultacie nową modę. Okazało się, że można robić na ulicy teatr, który nie tylko przynosi ludziom wątpliwą pociechę²¹.

(Należy jednak przypomnieć, że istniał inny niż ten „odinowski” sposób uprawiania teatru ulicznego, by wspomnieć choćby *Pożegnanie z matką* (1967) Bread and Puppet Theatre lub *The Living Theatre z Oratorium na poparcie strajku* (1971) – wymieniłam tylko te, które można było zobaczyć w Polsce; odpowiednio w 1969 i 1981 roku).

Raport z obłąkanego miasta (1983) oraz *Cuda i mięso* (1984) nie tylko wykazywały konkretną przestrzeń miejską (okna i dachy budynków – *Raport...*; śmietnisko, dawny kościół ewangelicki zamieniony na skład makulatury – *Cuda...*) jako przestrzeń gry, ale były także nastawione na interakcję z anonimowym, nieprzewidywalnym (bo wtedy jeszcze nieobeznanym z teatrem na ulicy) przechodniem. Ważne jest to, że teatr nie zabierał widza w wykreowaną, odrealnioną przestrzeń, tylko wkraczał w przestrzeń realną, traktowaną dosłownie (ulica była w spektaklach tym, czym była w rzeczywistości – przestrzenią dla anonimowego szarego, udręczonego tłumu, przemykającego w poszukiwaniu mięsa i czasem natrafiającego na cud).

Ulica była więc dla jednych i drugich twórców miejscem wrogim, niebezpiecznym, ale równocześnie miejscem, w którym można się było wyrwać z „getta przekazu”, bo tam spotkać można było ludzi innych niż twórcy spektakli i być może myślących inaczej. Na spektakle w sali, jak wspomni-

¹⁹ L. Raczak, E. Wójciak, T. Janiszewski, M. Kęszycki: *Teatr Ósmego Dnia w miejscach nieteatralnych*. W: *Teatr w miejscach...*, s. 235.

²⁰ *Kooperatywa-Liberte d'Expression i Poezja na ulice*.

²¹ E. Wójciak w rozmowie z M. Mazurkiewicz, przeprowadzonej w 1992 roku. Archiwum autorki, s. 93.

nał Tadeusz Janiszewski, ludzie przychodzili utwierdzić się w tym, „że inni są tacy jak oni [...] przez inny kontakt można się było utwierdzić, [...] że nie jest się wariatem, albo potencjalnym samobójcą”. Na ulicy takiego potwierdzenia aktorzy nie mogli być pewni, stąd pierwszą emocją, jaką przywołują we wspomnieniach z grania na ulicy, jest strach.

Obie te grupy wyгнаła na ulicę istotna potrzeba, chęć choćby chwilowego zdobycia przestrzeni należącej do „nich” oraz coś, co Wojciech Krukowski nazwał „świadomością społecznej inspiracji swego działania”²².

Oba te zespoły swoją twórczością ukształtowały takie widzenie teatru ulicznego, że przynajmniej w polskim kontekście „uliczny” znaczyło mniej więcej to samo, co polityczny, społecznie zaangażowany, czyli „alternatywny”.

I tak, nie charakteryzuję „teatru alternatywnego” w opozycji do „teatru tradycyjnego”, teatru zawodowego czy teatru instytucjonalnego, tylko – analogicznie do użycia terminu „alternatywny” we współczesnych naukach społecznych – jako teatr proponujący bądź realizujący w sposób pozytywny (nie poprzez destrukcję) pewną wizję „ulepszenia świata”, taką jednak, która nie rości sobie pretensji do bycia jedyną czy wszechobowiązującą. Jest to teatr, którego estetyka, co przyjmuję za Theodorem Shankiem, odsyła w stronę problemów pozaestetycznych, znajdujących się poza granicami samego dzieła, społecznych²³.

Z takim mniej więcej pojmowaniem teatru ulicznego wkroczyliśmy w lata 90. ubiegłego wieku. Widać to było np. po tym, że początkowo uliczne spektakle prezentowane na festiwalu teatralnym Malta utożsamiano ze sztuką „alternatywną”. Być może zresztą jeszcze na początku lat 90. utożsamienie takie było uprawnione, bo jak mówiła w 1994 roku Wójciak:

[...] w teatrze ulicznym przechowało się najwięcej z tego, co było podstawową wartością teatru alternatywnego, a przynajmniej podejście do samego „bycia z widzami”²⁴.

Powróć teraz do tytułowego pytania: czy obecnie możliwy jest jeszcze alternatywny teatr uliczny?

Pod koniec lat 60. Richard Schechner, opisując implikacje społeczne wynikające z organizacji życia teatralnego w teatrach-przedsiębiorstwach, pisał:

²² W. Krukowski: *Wywiad włoski*. W: *Akademia Ruchu*. Red. T. Pląta. Warszawa 2003, s. 65.

²³ Zob. J. Ostrowska: *Teatr alternatywny – próba definicji zjawiska z perspektywy zdesperowanego kulturoznawcy*. „Kultura Współczesna” 2004, nr 3; T. Shank: *American Alternative Theatre*. New York 1982, s. 1–7.

²⁴ L. Raczak, E. Wójciak, T. Janiszewski, M. Kęszycki: *Teatr Ósmego Dnia...*, s. 241.

Teatry skupione są w rozrywkowej dzielnicy miasta; przedstawienia urządzi się w czasie luzów w tygodniu roboczym lub w czasie dni powszechnie wolnych od pracy. Teatr, który sam stanowi model procesu merkantylnego, nie może przeszkadzać w tym procesie. Zwraca się on do klas średnich i odciąganie ludzi od ich zajęć byłoby tu uważane za nieprzyzwoite. W dzielnicy teatralnej podsyca się apetyt konsumentów, proponując cały zestaw przedstawień [...]. Konkurencja między teatrami jest zażarta, ale walka toczy się tu o klientelę, a nie o wyróżnienie. Jeśli takie wyróżnienie następuje, służy do przyciągnięcia jeszcze liczniejszej klienteli²⁵.

Ucieczką przed przedstawioną przez Schechnera diagnozą wydawał się właśnie teatr na ulicy – darmowy, we wspólnej, publicznej przestrzeni, nie poddający się prawom rynku, ulotny i spontaniczny. Z dzisiejszej perspektywy – droga, jaką przeszedł teatr uliczny od bycia wyrazicielem buntu do obecnej niekłopotliwej rozrywki dla mas, jest niepokojąco podobna do tej, jaką przeszedł teatr w budynkach.

Czy obecnie można spotkać teatr na ulicy? Niekoniecznie. Możliwe jest to zwykle w pewnych szczególnych okolicznościach, które nazywają się festiwalami. A do tych imprez znakomicie zaczyna pasować opis Schechnera. Teatry skupione są w pewnej części miasta, zwykle w słynnych „miejscach nieteatralnych”. Co to za przestrzenie? Podaję przykłady z trzech w 2006 roku festiwali teatru ulicznego: Poznań (Malta) – rekreacyjne tereny nad Maltą bądź „miasto w mieście”, czyli Stara Rzeźnia; Warszawa (Sztuka Ulicy) – park Agrykola, Pole Mokotowskie; Szczecin (Artyści Ulicy) – dziedziniec zamkowy, kampus uniwersytecki w byłych koszarach, więc dobrze od miasta odizolowany. Czas – wydzielony, chciałoby się powiedzieć: odświętny, ale może jednak wybrany tak, by „nie odrywać od procesu merkantylnego” i „nie odciągać ludzi od zajęć”? Festiwal, podobnie jak dzielnica teatralna, „podsyca apetyt konsumentów, proponując cały zestaw przedstawień”. I czyż nie stało się prawdą to, że „konkurencja między teatrami jest zażarta, ale walka toczy się tu o klientelę, a nie o wyróżnienie”, skoro miarą sukcesu jest to, ile tysięcy widzów było na spektaklu. I choć teatr odbywa się bez budynku, to przecież od „ulicy” też się izoluje, od jej chaotywności i nieprzewidywalności.

Teatr wycofuje się z przestrzeni publicznych. Być może jednym z powodów jest to, że coraz mniej jest w miastach przestrzeni publicznej. Przestrzeń, niegdyś wspólna, należąca do mieszkańców, do mitycznego niemal „ludu” z tekstu Wolickiego, teraz znów się prywatyzuje, zaczyna należeć, oczywiście w sposób bardziej pluralistyczny niż w PRL-u, do kogoś (miasta, które utożsamia się z zarządcą, a nie ze wspólnotą – *polis*; właściciela sklepu, parkingu, placu, mieszkańców zamkniętego osiedla, prywatnej uliczki). Co

²⁵ R. Schechner: *Z zagadnień poetyki dzieła teatralnego*. „Dialog” 1976, nr 5, s. 116.

więcej (na co zwróciła uwagę Ewa Rewers), obecnie nastąpiło rozszczepienie „idei *polis* oraz praktyk ponowoczesnego (postindustrialnego) miasta”²⁶. Wśród miejsc, w których owo rozszczepienie jest wyraźne, Rewers wymienia m.in. wspomniane już „kłopoty z ustaleniem, kto ma prawo do miasta” oraz „przeniesienie agory do przestrzeni mediów publicznych”²⁷.

Dla moich dalszych rozważań szczególnie istotna pozostaje ta druga konstatacja. Teatr uliczny lat 70., 80. i jeszcze początku lat 90. (by przypomnieć choćby początki Teatru „Biuro Podróży” i jego jednorazowe akcje uliczne jak *Mieszkanie dla żaka*²⁸, czy uliczne działania nawołujące do poparcia kandydatury Tadeusza Mazowieckiego na prezydenta) był teatrem wkraczającym na agorę, próbującym ustanowić choćby jej namiastkę w „politycznie-sprywatyzowanym” mieście. Teraz agora istnieje, lecz nie w przestrzeni realnej, ale wirtualnej, a tam teatr wkroczyć nie może, bo przestanie być teatrem (być może moje stanowisko jest w tej kwestii bardzo pryncypialne, lecz upieram się, że do zaistnienia teatru potrzebny jest bezpośredni, a nie jedynie natychmiastowy, kontakt wykonawców i odbiorców).

Choć wydaje mi się, że tę walkę teatr oddał walkowerem — przedkładając bezpieczeństwo prezentowania artystycznych wizji w wyizolowanych przestrzeniach plenerowych ponad interakcję z chaotyczną przestrzenią żywej ulicy. Wycofał się z walki ze Spektaklem, jaki toczy się na niej codziennie. Chcąc wkroczyć na ulicę, wchodziłby w rzeczywistość już raz steatralizowaną, bo, jak zauważył Guy Debord:

Spektakl stanowi obecnie model społecznie dominującego życia. Jest on wszechobecnym potwierdzeniem wyboru już dokonanego [...] ²⁹.

Tak więc teatr na ulicy musi się włączyć w ów spektakl samopotwierdzania albo odwrotnie — musi chronić się z prezentowanymi przez siebie wątpliwościami, alternatywnymi rozwiązaniami w przestrzeniach pozornie otwartych, lecz w istocie rzeczy wyizolowanych z normalnego życia miasta. W rezultacie teatr w przestrzeni otwartej, podobnie jak niegdyś salowe spektakle Teatru Ósmego Dnia służy utwierdzeniu, „że inni są tacy jak oni”.

²⁶ E. Rewers: *Post-polis*. Kraków 2005, s. 5.

²⁷ Ibidem.

²⁸ W przejściu podziemnym w centrum Poznania aktorzy ustawili łóżko i kilka typowych mieszkalińskich sprzętów i tam „mieszkali”. Nie była to jednak tylko demonstracja artystyczna podnosząca codzienność do rangi dzieła sztuki, lecz akcja mówiąca o tym, że studenci w Poznaniu są „bezdomni”, bo nie ma dla nich dostatecznej liczby miejsc w akademikach, a wynajęcie pokoju czy mieszkania jest bardzo trudne — zarówno z przyczyn ekonomicznych, jak i obyczajowych.

²⁹ G. Debord: *Spoleczeństwo Spektaklu*. Przeł. A. Ptaszkowska. Gdańsk 1998, s. 12.

Okoliczności te rodzą jednak sytuację komunikacyjną, którą nazwałam na moje potrzeby „gettem przekazu”. Zilustruję to na przykładzie *Arki Teatru Ósmego Dnia*, oglądanej przeze mnie w Szczecinie, w środku nocy, na dobrze wyizolowanym z miasta koszarowym kampusie uniwersyteckim (bo nie można „ludziom dobrej roboty” przeszkadzać w spaniu, a efekty teatralne najlepiej są widoczne w „naturalnie wyciemnionej” przestrzeni, więc nie można grać spektaklu wcześniej). Bardzo humanistyczne przesłanie wygłoszone w imieniu milionów emigrantów tułających się po ziemi zobaczyło kilkaset osób, z których znaczna część dobrze znała twórczość Óseme i bez ich spektaklu też była pełna współczucia dla tułaczy.

Szalenie widowiskowa forma tego przedstawienia, jego rozbuchana teatralność powoduje, że dosyć łatwo w jego odbiorze można zatrzymać się na poziomie wyłącznie estetycznym, chłonąć wspaniałe widowisko, bez przejmowania się treścią (tym bardziej, że anegdota tego przedstawienia jest niezwykle wątpliwa i daje się streścić w trzech zdaniach). Nie zmienia to jednak faktu, że jako przedstawienie ogląda się *Arkę* bardzo dobrze.

Ofiarami obecnego sposobu istnienia teatru w przestrzeni otwartej stali się aktorzy Strefy Ciszy, czego dowodem jest „klęska komunikacyjna”, jaką ponieśli w swoim znakomitym i niezwykle mądrym spektaklu. *Nauka latania* pozornie operuje dobrze przez Strefę opanowaną techniką swobodnej zabawy z widzami. Widzowie zapraszani są na początku przedstawienia na łóżka, usadzani na nich i wręcza im się tabliczki z numerami. Wygląda to wszystko na dobrą zabawę. Nawet kiedy okazuje się, że łóżka stają się więzieniem, a naganiacze — strażnikami. Widzowie w przestrzeni gry poddawani są „miękkemu zniewoleniu”, nikt ich nie upokarza (a jeśli już, to nie za bardzo), oczekuje się od nich jedynie „śmiesznych” i niegroźnych działań, np. nadmuchiwanie jarmarcznych, niebywale czerwonych baloników w kształcie serc, za co w nagrodę dostają chrupki i poduszki, na których mogą wygodnie usiąść (odmówić nie można, jak mówił ormowiec w *Rozmowach kontrolowanych* Sylwestra Chęcińskiego: „Trzeba wziąć i grzecznie podziękować”). Rozbawieni swoim poddawaniem się zniewoleniu ludzie nie reagują (a może nawet nie zauważają), kiedy jeden z nich — niepokorny „zostaje zniknięty” za szpitalnym parawanem. Jedyny bunt, na jaki zdobyli się widzowie, to obrona poduszek, na jakich siedzieli. Kiedy strażnicy otwierają „bramy więzienia” — nikt się nie rusza. Dopiero krzykiem aktorzy zganiają widzów z łóżek i ustawionych w karny dwuszereg wyprowadzają poza przestrzeń gry. Kiedy strażnicy rozchodzą się, bezradny dwuszereg stoi, jeszcze przez dłuższą chwilę rozglądając się niepewnie wokół, zanim zdecyduje się rozpocząć „naukę latania”. (Z relacji aktorów wiem, że francuscy widzowie na festiwalu w Aurillac reagowali inaczej. Pytaniem pozostaje natomiast to, czy działo się tak dlatego, że byli bardziej odporni na „zniewolenie”, czy też

dlatego, że francuska tradycja uprawiania teatru na ulicy nauczyła ich łatwego wchodzenia w interakcje z wykonawcami spektakli).

Dla mnie wymowa tego spektaklu oraz nawiązania do historycznych już przedstawień teatru buntu (*The Brig* – zwracanie się do widzów za pośrednictwem numerów jako imion własnych i bezosobowy sposób ich traktowania, a także centralna strażnica podobna do wieży z *Money tower* The Living Theatre) były oczywiste. I z przerażeniem patrzyłam, jak łatwo można zniewolić całkiem sporą grupę ludzi (około 60 osób), która nie chciała się zupełnie bronić przed tym zniewoleniem. Może dlatego, że był to tylko teatr? Chociaż był to tylko teatr?

Nie podejmuję się udzielić jednoznacznej odpowiedzi na tytułowe pytanie. Klęska (a może i nie?) spektaklu Strefy Ciszy pokazuje bardzo dobitnie, jakim przewartościowaniom uległ teatr, który u swych początków pragnął stanąć wśród ludzi, na agorze i zabrać głos w istotnej dla społeczności sprawie. W przestrzeni miejskiej nie ma już agory, teatr uliczny stał się plenerową rozrywką klasy średniej, bo sam się tak traktuje i tak traktują go widzowie. Jeśli nawet chce jeszcze zabierać głos w ważnych dla społeczności sprawach, robi to coraz częściej językiem karnawałowej zabawy. I nic dziwnego, że trudno zrozumieć, o co też może mu chodzić. Ulica stała się obecnie miejscem „antyteatralnym”, jej własna spektaklowość jest w stanie skutecznie wytłumić akcję teatralną, agora jest całkiem gdzie indziej, a widza nikt już chyba nie chce „przyłapywać”, woli zaprosić, czy wręcz „zakontraktować” biletem.

Nie jestem przeciwniczką teatru na ulicy (ten obecnie utożsamia się z występami ulicznych klaunów, zonglerów czy „żywych posągów”), czy właściwiej byłoby powiedzieć „teatru w przestrzeniach otwartych”, wręcz przeciwnie, bardzo go lubię. Myślę jednak, że pora go odmitologizować, zapomnieć o kalkach myślowych, które każą pisać o teatrze „demokratycznym”, wspólnotowym, wychodzącym ku ludziom, zagarniającym całą miejską przestrzeń. Bo zmienił się i teatr, i świat wokół niego.

Smutnym podzwonnym dla alternatywnego teatru na ulicy może być zdanie Pawła Szkotaka, lidera Biura Podróży, reżysera spektakli takich jak *Giordano* czy *Carmen Funebre*. Zapytany, w kontekście negocjacji z cenzurą w Iranie dotyczących grania *Świniopolis*, czy wyobraża sobie powrót czasów cenzury w Polsce, Szkotak odpowiedział: „[...] Jeśli by wróciły, to trzeba by sięgnąć po znacznie bardziej radykalne środki niż spektakl teatralny”³⁰.

³⁰ Biuro Podróży w Iranie. „Pyrania” [Dodatek do „Gazety Wyborczej”, Poznań], 20.10.2006.

Joanna Ostrowska

Is the alternative street theatre still possible?

S u m m a r y

The author analyses a changing place of the street theatre in the contemporary theatrical life. Created in Poland, as the theatre of rebellion by alternative groups in the beginning, it has recently become a mass entertainment and undergone evolution similar to the one experienced by the theatre in a building. It partially results from the fact that the street has ceased to be treated as a concrete real space and changes that happened in the culture itself. The street is no longer a public space and agora so the theatre which appears on it is treated not as "the voice of the people", but as yet another manifestation of the spectacle.

Joanna Ostrowska

Ob ein alternatives Gassentheater überhaupt noch möglich ist?

Z u s a m m e n f a s s u n g

In ihrem Text befasst sich die Verfasserin mit der Rolle des Gassentheaters im heutigen Theaterleben. Das in Polen als Widerstandstheater entstandene, zuerst nur von alternativen Künstlern geschaffene Gassentheater, nach seiner Weiterentwicklung, die dem in Gebäuden geschaffenen Theater ähnlich war, wird heute zur Massenunterhaltung. Da eine Strasse als kein konkreter, realer Raum mehr betrachtet ist und da sich die Kultur selbst sehr verändert hat, wird die Strasse zu einem öffentlichen Raum, zu einer Agora. Das hier gespielte Theater ist also als keine „Volksstimme“, sondern als noch eine Manifestation des Spektakels wahrgenommen.

Grażyna Niewiadomska

Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego
Katowice

W przestrzeni teatru-wystawy Komunikat

Muzeum zawsze grawituje ku skostnieniu, jednakże świat sztuki [...] ujawnia mechanizmy zasłaniające czy zniekształcające nie tylko samą sztukę, ale procesy zachodzące w kulturze, jednocześnie nie narzucając słusznych rozwiązań¹.

„To, że świat jest teatrem, a wszyscy ludzie aktorami” usprawiedliwia, tłumaczy i czyni jakoby oczywistą intrygującą formę autorskiego projektu ekspozycji scenograficznych Jerzego Moskala. W miejscu, które w 1986 roku powołał do życia — idąc za wieloletnimi planami-wizjami teoretyka i praktyka plastyki teatralnej Zenobiusza Strzeleckiego, a zatem w tym właśnie miejscu, w Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach — Moskał wystawiał w bardzo szczególny sposób w latach 1986 — 2006 projekty, elementy scenografii, rekwizyty. Aura, w którą je ubierał, tj. przetwarzał, zestawiał, łączył, powiększał, imitował, oświetlał, a niekiedy animował i zanurzał w świecie dźwięków, czyniła także niejednokrotnie uczestników tych seansów — aktorami.

Miejscem tych działań — chociaż nie tylko — była na ogół sala ekspozycyjna Centrum Scenografii, mająca kształt odwróconego L o powierzchni 430 m² i wysokości około 3 m. Jej podłoga, drewniana, udaje najprawdziwsze deski sceniczne, a pomalowany na czarno strop może „wchłonać” niejednen mechanizm i ukryć dyskretnie każdy eksponat. Szczególny klimat tych

¹ M. Popczyk: *Wstęp*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Wstęp i red. M. Popczyk. Kraków 2005, s. 37.

pomieszczeń zwielokrotniał każdorazowo atmosferę stawania wobec tajemnicy.

[...] nie potrafię działać w formach zastanych i kontynuować [ich – G.N.] w nieskończoność. Wychodzę z założenia, że specyfika zbiorów scenograficznych, które są pierwociną każdego spektaklu teatralnego, specyfika projektów przeznaczonych do powiększenia ich w większej skali na scenie, prostą drogą prowadzi je nie do ściany, na której po prostu będą zawieszone, lecz do stworzenia na sali ekspozycyjnej swojego rodzaju teatru projektów. Powiększone dekoracje na całą ścianę, projekty kostiumów o wysokościach ludzkich postaci, działają w przestrzeni jako swoiste persony dramatu. Tego typu myślenie towarzyszyło mi przy organizacji wystawy Andrzeja Stopki oraz prezentacji scenografii Lidii i Jerzego Skarżyńskich. Była to jednak nieruchoma i milcząca przestrzeń².

W innym miejscu artysta precyzyjnie wskazuje na początek drogi, którą podążał już potem konsekwentnie:

Niektóre wystawy i postawione w nich problemy krok po kroku prowadziły mnie do marzącego mi się od dawna teatru projektów. Pierwsza próba miała miejsce w Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach przy okazji ekspozycji projektów scenograficznych Wojciecha Siecińskiego do *Pastorałki* [według Leona Schillera, spektakl z 1958 roku w Teatrze Współczesnym w Warszawie w reż. Stanisławy Perzanowskiej – G.N.]. Punktem centralnym stał się powiększony do sporych rozmiarów projekt mocno zgeometryzowanej dekoracji urozmaiconej drobnymi, zabawnymi kolorowymi formami [...]. Postanowiłem te elementy – jeszcze bardziej powiększone – powtórzyć, zawieszając je na różnych wysokościach i w różnych miejscach pod sufitem, komponując z nich przestrzeń³.

Ten teatr projektów – jak zwykle się już umownie nazywać kształt, estetykę, manierę czy po prostu styl takiego właśnie wystawiania scenografii – czasami ożywał. Stało się to w ciągu minionych dwudziestu lat kilkakrotnie w trakcie wystaw-widowisk: *Postać*⁴ (Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach, premiera 14 listopada 1993, wznowienia 1996 i 2000), *Przestrzeń* (CSP MŚ w Katowicach, premiera 27 marca 1995, wznowienia 1996 i 2000)⁵ oraz autobiograficznego *Myślenia oczami* (CSP MŚ

² J. Moskał: *Gdzie jest mój teatr?* Rozmawiała E. Szopa. „Śląsk” 1996, nr 7, s. 38.

³ J. Moskał: *Gdzie jest mój teatr?* Katowice 2002, s. 108.

⁴ Idem: *Postać*. „Ziemia Śląska”. T. 5. Katowice 2005, s. 435. Dokumentacja spektaklu – archiwum Centrum Scenografii Polskiej MŚ w Katowicach.

⁵ Dokumentacja spektaklu – archiwum Centrum Scenografii Polskiej MŚ w Katowicach.

w Katowicach, premiera 27 marca 2006)⁶ – *summie* twórczego życia Jerzego Moskala, artysty grafika, scenografa, plakacisty, muzealnika, kreatora Centrum Scenografii. *Postać, Przestrzeń i Myślenie oczami* – te teatralizowane lekcje muzealne, prelekcje, czy wręcz wykłady dotyczące dziejów teatru – były godzinnymi seansami, animowanymi bądź przez profesjonalnych tancerzy-mimów, przez członków *offowych* grup teatralnych bądź przez przeszkolonych pracowników Centrum Scenografii.

W grupie ekspozycji, które poruszyły się i przemówiły, jest także nieduża wystawa-spektakl, rzec można etiuda, dwudziestominutowa, pt. *Diabły z Loudun* (Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach, premiera 27 lutego 2005), pokazana w ramach Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje”, a poświęcona patronowi przeglądu – Konradowi Swinarskiemu. Ekspozycja pokazywała w niecodziennym anturazie projekty kostiumów i przestrzeni pary wybitnych scenografów Lidii i Jerzego Skarżyńskich do opery Krzysztofa Pendereckiego pod tym samym tytułem, wystawionej w Hamburgu w 1969 roku.

Należy jeszcze wspomnieć o innej etiudzie, plenerowej, pt. *Na początku była kuźnia*, wystawionej w ramach dorocznych Kontraktów Roździeńskich w Katowicach w 2000 roku. Autorem scenariusza, komentarza, inscenizacji i scenografii tych teatralizowanych wydarzeń z pogranicza wystawy-dokumentu-teatru jest – podkreślmy raz jeszcze – Jerzy Moskal.

Spektakl-wystawa *Postać* (świadomie zamiennie używam pojęć wystawa-spektakl/spektakl-wystawa) zaanektowała całą przestrzeń galerii. W jej granicach wykreowała trzy różne mikroświaty, trzy różne przestrzenie, trzy sceny, a właściwie trzy scenowidownie. Prateatr ze swoim centrum – kręgiem rytualnym, galerią masek, koryfeuszem oraz uczestnikami spotkania, tj. widzami ciasno siedzącymi lub stojącymi wokół nich. Dalej – po rozsunięciu ściany-kurtyny – teren wypełniony powiększonymi w sztywnym materiale do rozmiarów postaci ludzkiej projektami scenograficznymi kostiumów mistrzów polskiej scenoplastyki (m.in. Jana Kosińskiego, Tadeusza Kantora, Teresy Roszkowskiej, Andrzeja Stopki, Zenobiusza Strzeleckiego, Józefa Szajny, Janusza Wiśniewskiego), pomiędzy które w trakcie seansu wchodzi publiczność; wciągana sugestywnie przez animatorów, staje się mimowolnie i aktorami, i adresatami przedstawienia. I w końcu – obszar wypełniony rzędami krzeseł, nawiązujący do klasycznej przestrzeni teatralnej z polem obserwacji i polem gry, który stopniowo zacznie nabrzmiewać elementami powiększonych projektów scenografii (do *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Andrzeja Stopki, w reż. Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1962 roku), by potem w myśl scenariusza widowiska – zniknąć.

⁶ Dokumentacja spektaklu – archiwum Centrum Scenografii Polskiej MŚ w Katowicach.

Spektakl-wystawa *Przestrzeń* w swojej wersji premierowej i tylko premierowej (trwającej godzinę i 20 minut) także zawładnęła, w drugiej części, widownią, sytuując ją na terenie tradycyjnie zastrzeżonym dla aktorów bądź elementów scenografii. Ale wersja ostateczna tego spektaklu, skrócona, toczyła się w przestrzeni jednolitej dla widzów i aktorów, choć z umownym podziałem na widownię i nader — w stosunku do niej — głęboką scenę.

Jednak unieruchomiona w wydzielonym dla niej sektorze publiczność postawiona została tutaj wobec innych wyzwań — nieustannie pulsującego obszaru akcji. Otwierał się on przed nią lub zamykał, wydłużał bądź kurczył. Był na wyciągnięcie ręki albo oddalał się. Dawał także wrażenie dojmującej obecności i zarazem samotności we wszechświecie, jak i uwięzienia w przestrzeni niemal bez wyjścia. Działo się tak za sprawą pozostających w nieustannym, wertykalnym i horyzontalnym, ruchu elementów scenografii; ową pulsację wzmacniały także rzucane na trzy typy ekranów przezroczą (jeden okrągły, dwa prostokątne, tylna ściana miejsca akcji). Kinetykę obiektów, ilustrujących dzieje naturalnej przestrzeni człowieka oraz teatralnej, umownej (np. rajskie drzewko, dolmeny, słońce, księżyc, kub, wóz cudowności, otwierająca się i zamykająca ściana, zaułek uliczny), wspomagały precyzyjnie prowadzone, niemal rzeźbiące przestrzeń światło i szczególna tutaj, właśnie w tym spektaklu, a obecna także we wszystkich wspomnianych animacjach Moskala, materia dźwięku.

Spektakl-wystawa *Myślenie oczami* anektuje — jak wcześniejsza *Postać* — całą przestrzeń ekspozycyjną, wypełnioną elementami niezbędnymi w prowadzeniu narracji o życiu i dziele twórcy, splecionym nierozłącznie z historią swojego narodu. W centralnym miejscu pierwszego ramienia galerii znajdowała się potężna tarcza tzw. zegara dziejów, a wokół niego — rzędy makiet teatralnych, plakaty teatralne i sporych rozmiarów formy przestrzenne, jakby wyjęte z nich, a służebne w stosunku do słów narracji, płynącej — jak w każdym z dotychczasowych spektakli — z *offu*. Te elementy przestrzeni stosownie do założeń scenariusza pozostawały w ruchu dzięki specjalnym zabiegom animatorów. Prezentowali oni frontalnie — wobec siedzącej na razie naprzeciw tego „obrazu” publiczności — teatr artysty.

Druga część spektaklu założyła poderwanie publiczności z miejsc. Teatralny, zapraszający gest aktorów poprowadził ją teraz na wystawę kolaży i fotografii ze scenograficznych realizacji Moskala. Ale i tu teatr toczył się dalej. Nakładające się na siebie pola gry i obserwacji, ruch potężnego reflektora tnącego ostrą czerwienią monochromatyczną teraz przestrzeń i ożywający w pustce zaułka trójwymiarowy orzeł ze słupa ogłoszeniowego, który rozświetlała rytmicznie w ciemnościach zamarkowana sygnalizacja milicyjnej suki, zdawały się intensyfikować zbiorowe przeżycia wymieszanych ze sobą widzów, „eksponatów”, aktorów.

Poza wzajemną grą oraz zmiennymi relacjami przestrzeni scenicznej i przestrzeni widza w teatralizowanych ekspozycjach Centrum Scenografii (*Postać, Myślenie oczami*) wartą zbadania jest przestrzeń tekstowa budująca konsekwentnie – gdy wyłączymy zmysł wzroku – teatr foniczny, radiowy, teatr wyobraźni. Tu prym ze względu na wielostronność, bogactwo faktury dźwiękowej, także tej – wydawałoby się – asemantycznej, wiedzie spektakl *Przestrzeń*; jego prolog rozgrywał się zresztą w zupełnych ciemnościach, sugerując zaproszenie do współkreowania obrazu, który niebawem – w sensie wizualnym – otworzył się przed uczestnikami seansu.

Ten segment dźwiękowy wszystkich spektakli – prymarny, wiodący w stosunku do pozostałych – głosem niewidzialnego narratora-sprawcy, obudowanym różnymi dźwiękami, w tym utworami muzycznymi wszystkich czasów – powoływał, rodził, kreował przestrzeń widzialną; obrazy słuchowe i sceniczne przeplatały i wspierały się nawzajem.

Scalenie wszystkich typów powołanych przez artystę przestrzeni: tekstowej, scenicznej, gestycznej, tj. tworzonej przez ciała i ruchy aktorów, fonicznej oraz wykreowanej przez rzucane na ekrany przezrocza – dało rezultat sporej kondensacji efektów inscenizacyjnych. Ta megaprzestrzeń – dodana do przestrzeni wewnętrznej widza, zrodzonej z cudzych snów i dzięki wciągnięciu go do teatru wspólnoty, gdzie scena i widownia tworzą jedność – sprawia, że miarą siły teatralności tych spektakli jest właśnie ona – przestrzeń.

„W całej swojej pracy scenograficznej zmierzałem do kinetyczności” – podkreśla Moskal. I dalej:

Tendencja tworzenia dominant plastycznych, ich kształtowania się na oczach widza, ujawniła nową ideę. Znalazły w niej odbicie moje doświadczenia ze scenariuszami działań plastycznych, ruchu i zmiany obrazu w teatrze i telewizji, myślenie montażowe.

Początkowo postawiłem sobie zadanie pokazania w sposób nietypowy roli scenografa w kreowaniu wizerunku plastycznego postaci i przestrzeni scenicznej. Pracowałem nad scenariuszem wiele miesięcy. Otaczały mnie sterty odrysowanych ikonograficznych oraz pojedynczych karteczek z coraz bardziej koniecznymi wypisami ze stosów książek. Do dzisiaj tkwią w nich tysiące (dosłownie!) żółtych, małych zakładek. Ogrom zgromadzonego materiału, pomysły rosnące jak drożdże, zmusiły mnie do urealnienia postawionego sobie zadania i rozdzielenia tematów. Tak powstał cykl „... a to teatr właśnie ...”⁷.

Artysta, świadomy tego, iż „dyryguje przestrzenią”, komentował jeszcze:

⁷ J. Moskal: *Gdzie jest mój teatr?* Katowice 2002, s. 108.

Teatralności dodawały widowiskom olbrzymie projekcje slajdów, budowanie i znikanie dekoracji, wyłaniające się z białej ściany — jak z kartki papieru — powiększone projekty kostiumów, poruszana ręcznie duża obrotówka [...], niespodziewanie pojawiająca się płaszczyzna ściany, z której powstawały niespodziewane układy przestrzenne⁸.

Pamiętając, że „muzeum zawsze grawituje ku skostnieniu”, Moskal intuicyjnie poszukiwał takiej materii/kształtu/formuły swojego Centrum (nie pozwalał na przykład na obdarzanie nazwą **muzeum** tego miejsca), które przywracałyby prezentowanym dziełom — życie.

To właśnie teatr, podsumujmy, ze swą arcykategorią — zmienną przestrzenią — okazuje się gwarantem tego zamysłu; statyczna w tradycyjnej sali ekspozycyjnej przestrzeń, puszczona tutaj w ruch, poruszyła przykuty na ogół w galeriach do jednego miejsca eksponat. Przeistoczyła także przewodnika muzealnego w aktora-mima lub kazała mu, „z ukrycia”, snuć swoją opowieść. Kroczące światło ekspozycyjne, którym na wybranych pokazach sterował także widz, redefiniowało pojęcie tradycyjnego muzeum. Tym, co obalało konwencję galerii dzieł plastycznych (tu: scenograficznych), był właśnie ów ożywczy styk dwu rzeczywistości, dwu światów: przestrzeni teatru i muzeum; ponadto publiczność nawiązywała tu manualny kontakt z obiektem, mając także możliwość poruszania nim (np. *Postać* oraz wystawy — *Spoza kulis* i *Władysława Daszewskiego przestrzeń inscenizowana*). A widz mógł to uczynić, gdyż galerię wypełniały nietypowe, „podejrzane” eksponaty, tj. reprodukcje. Reprodukcje w muzeum sztuki, podniesione do rangi sztuki!

[...] docierało to do widza natychmiast. Docierało to, co niekoniecznie dostrzegłby sam, w parocentymetrowych projektach. Te sceniczne postacie ludzkich wymiarów, wycięte po zewnętrznym konturze, podparte od tyłu drewnianymi podporami, tworzyły przestrzenną kompozycję. Efekt teatralny pogłębiał powiększony na wysokość i szerokość całej ściany projekt dekoracji⁹.

To właśnie dzięki nim, dwu- i trójwymiarowym kopiom, tym „sługom oryginału”, trawestując myśl André Malraux z jego *Muzeum wyobraźni*, ta przestrzeń stała się dynamiczna i... dialogująca. I tylko dzięki nim i w takim kształcie powołanie tego świata — teatru projektów — stało się możliwe. Rzec można — przestrzeń prowokatora czyniącego n o w e.

⁸ Ibidem.

⁹ J. Moskal: *Muzeum li to jeszcze czy już teatr?* „Kościuszki i Okolice” 2004, nr 3, s. 5.

Grażyna Niewiadomska

In the space of the theatre-exhibition An announcement

S u m m a r y

An interesting series of exhibitions was presented in the Centre of the Polish Scenography, in the branch of the Silesian Museum in Katowice founded from the inspiration of Zenobiusz Strzelecki 20 years ago. Their construction, poetics, expression and tone are intriguing and upsetting. What were these events-shows under the common label of *...and that's just the theatre* like? A theatralised exposition or rather the theatre created out of willingness to unconventionally tell the story about the history of the theatrical characters and space (*Postać* [A figure], *Przestrzeń* [Space]), and, finally the work of an artist-stage designer whose life and works combined with the history of the nation (*Myślenie oczami* [Eye-thinking], 2006). The material, unusual in the exhibition room, the presentations were composed of (the involvement of animators, sound, word, movement, scenography and light) is though the quality of theatrical plays. An unusual relation between the area of play and the area of the audience of the shows in question deserves the greatest attention here.

A short announcement, informing, though not evaluating the phenomenon, pays attention to the phenomenon in the history of museum exhibitions, i.e. the exhibitions in the series of *...and that's just the theatre*. Its first and foremost feature is unusual emotional tension the audience emanates, integrated with the theatrical space in a special way. The aim of this announcement is to incline theologists and historians of culture, aesthetics of exhibitions including, to study the role of a changing space in such areas of cultural phenomena as theatralised expositions by Jerzy Moskal in the Centre of Scenography.

Grażyna Niewiadomska

Im Bereich des Theaters-einer Ausstellung Ein Bericht

Z u s a m m e n f a s s u n g

In dem Zentrum für Polnische Szenografie, der Abteilung des Schlesischen Museums in Kattowitz, das vor zwanzig Jahren auf Zenobiusz Strzeleckis Anregung gegründet worden ist, haben wir mit einem interessanten Ausstellungsstrom zu tun. Die Ausstellungen mit ihrer Aufbau, Poetik und Ausdruck sind sehr spannend und beunruhigend. Was sind eigentlich alle diese Ereignisse-Ausstellungen unter dem gemeinsamen Namen *...und das ist gerade Theater*? Eine theatralisierte Ausstellung oder eher ein Theater, das aus der Sucht, die Geschichten von den Gestalten und dem Theaterraum (*Postać* [Die Gestalt], *Przestrzeń* [Der Raum]) und von der Arbeit des Künstlers-Theaterbildners, dessen Leben und Werke mit der Geschichte seines Volkes verflochten waren (*Myślenie oczami* [Denken mit den Augen], 2006) unkonventionell zu erzählen, entstanden worden ist. Der für einen Ausstellungsraum einmalige Stoff, der bei den Aufführungen angewandt wurde (Anima-

teure, Ton, Wort, Bewegung, Theaterbild, Licht) ist doch ein immanentes Element der Schauspielkunst. Der außergewöhnlichen Relation zwischen dem Spielgebiet und dem Publikumsgebiet muss hier besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

In ihrem kurzen Bericht, der keine Bewertung sein sollte, möchte die Verfasserin, auf das Phänomen der oben genannten Ausstellungen aufmerksam machen. Die Ausstellungen rufen bei dem, mit dem Aufführungsraum sehr integrierten Publikum eine spezifische Anspannung hervor und das findet die Verfasserin für ihr wichtigstes Merkmal. Mit ihrem Bericht beabsichtigt sie, die Theaterkenner und Kulturhistoriker, darunter auch Ausstellungsästhetiker, dazu bewegen, die Rolle des wechselhaften Raumes in den von Jerzy Moskal im Zentrum für Szenografie veranstalteten theatralisierten Ausstellungen zu untersuchen.

Indeks osobowy

- Abbott Anthony S. 34
Abel Lionel 26, 50
Abraham, patriarcha biblijny 19
Acconci Vito 326
Adamov Arthur 335
Adorno Theodor Wiesengrund 141
Albee Edward Franklin 206–208, 214
Alberti Leone Battista 321, 327
Alio René 335
Almodóvar Pedro 328
Ambroży (Ambrosius Aurelius), święty 61
Ambroży Paulina 322
Amejko Lidia 127, 129
An-ski Szymon (właśc. Solomon Zain-wił Rapaport) 232
Andersen Hans Christian 170
Andrews Raymond 292
Andrycz Nina 76
Andrzejewski Bolesław 207
Apinyte Popenhagen Ludvika 256
Aragon Louis 293
Aronson Arnold 166
Artaud Antonin 105
Arystofanes 378
Arystoteles 19, 190, 200
Attar Fariduddin Mohammad 378
Attridge Derek 16, 17
Augustynowicz Anna 353
Aumont Jacques 328
Austin John Langshaw 18, 21, 22
B
Babel Irena 58
Babel Isaak 310, 315, 316
Babicki Krzysztof 262, 387
Bachelard Gaston 89, 359
Bachtin Michaił M. 16, 45, 243, 244, 249, 250
Bajor Alwida Antonina 256
Bakke Monika 362
Balanchine George 291
Balbus Stanisław 243
Balcerzan Edward 44, 80, 91, 93, 101
Bally Jean-Christopher 373
Banasiak Bogdan 98, 285
Barba Eugenio 170, 171
Barczyński Janusz 47
Bardijewska Sława 91, 102
Barrault Jean-Louis 389, 390
Barthes Roland 128, 129, 148, 315, 316, 321, 363
Bates Mark 340
Baudrillard Jean 113, 114, 119, 244, 246, 323–327, 329, 347, 367, 368, 372–377

- Bauersima Igor 131, 348
Bauman Zygmunt 136, 305, 306, 373
Beck Julian 392
Beckett Samuel 18, 19, 23, 24, 37–39, 41, 42, 100, 208, 209, 294, 345, 346, 352
Begam Richard 352
Belbel Sergi 177, 178, 180, 184–186
Bentham Jeremy 144
Bergala Alain 328
Berkel Ben van 131
Berkeley George 17
Berlioz Hector 336
Bernhard Thomas 171
Białołęcka-Kobyra Mariola 208
Białoszewski Miron 98
Biederman Charles 289
Bielik-Robson Agata 27
Biernacki Andrzej 56, 69
Biet Christian 337
Bikont Karolina 145
Bińczycki Jerzy 304, 311
Biskupski Krzysztof 88
Bizio Krzysztof 123, 129
Blumenberg Hans 375
Bluszcz Przemysław 264
Błoński Jan 30, 45, 51, 52, 80, 82, 89
Boal Augusto 283
Boccioni Umberto 65
Bogdanowska Monika 101–103
Bogdański Aleksander 89
Boito Arrigo 262
Bojanowska Małgorzata 55, 73
Bolecki Włodzimierz 44
Bondy Luc 189
Boniecka Joanna 172
Borczuch Michał 209
Borkowska Katarzyna 245, 246, 249
Borkowska Małgorzata 393
Borowski Mateusz 108, 202, 304
Borowski Piotr 262
Brach Katrin 266
Bradecki Tadeusz 210
Bratkowski Piotr 183
Braun Kazimierz 378
Brecht Bertolt 131, 168, 310, 315, 321, 382–384, 389, 390
Brecht Stefan 287
Breton André 293, 375
Brodzka Alina 104
Broniewska Maryna 58
Brook Peter 9, 279, 339, 378
Bruegel Pieter Starszy 243
Brumer Wiktor 333
Bryson Norman 327
Bubner Rüdiger 16, 95, 98
Büchner Georg 298
Buchwald Dorota 225, 301, 308
Buchwald Jan 357
Buczyńska-Garewicz Hanna 27, 40, 355, 359
Bulanda Małgorzata 264, 265
Burszta Wojciech Józef 140
Burzyńska Anna R. 266
Burzyński Tadeusz 283
Buzzi Paolo 65
Bzdyl Leszek 264

Cabianka Marta 117
Cage John 291
Cagen Sasha 211
Caillouis Roger 245, 250
Calderón de la Barca Pedro 305–307
Canetti Elias 231, 336
Carroll John Bissell 90
Casetti Francesco 356
Castorf Frank 339
Celeda Agnieszka 384
Čepienė Irena 260
Ceronetti Guido 314, 315
Certeau Michel de 125, 126
Cervellera Nadia 370
Cézanne Paul 289
Chagall Marc 316
Chełstowski Bogdan 27
Chęciński Sylwester 399
Chiech Ts'ang 205
Childs Lucinda 294
Chmiel Jan 380

- Chmielowski Adam Hilary (Brat Albert), święty 388
Chochlew Marcin 321
Chojecki Andrzej 314
Chojnacka Anna 279
Chopin Fryderyk Franciszek 58, 70–75, 78, 79
Chrapkiewicz Grzegorz 210
Christie William 337
Chudak Henryk 89
Cichowicz Stanisław 34
Ciechowicz Jan 73, 109, 111, 263, 380
Cielecka Magdalena 350
Cieluch Rafał 264
Cieplak Piotr 124
Caudel Paul 28, 65, 70
Colquhoun Andrew 372
Corazzi Antonio 380
Corcoran Farrel 356
Cornelius Hans 51
Corra Bruno (właśc. Bruno Corradini) 65
Cortázar Julio 133
Crimp Douglas 323
Csató Edward 77
Cunningham Merce 291
Cypriański Piotr 321
Czapliński Przemysław 244
Czarnik Marcin 385
Czech Jerzy 167
Czechow Anton P. 28, 167, 189, 197, 201, 276
Czeriak Stanisław 243, 306
Czerwiński Marcin 89
- D**
Daguerre Louis Jacques Mandé 341
Datner-Śpiewak Helena 179
David Catherine 328, 371
Dąbrowa-Kostka Bogusław 115
Dąbrowska Danuta 110, 111
Dąbrowski Mieczysław 323
Debord Guy 322, 398
Degler Janusz 46, 51
Dejmek Kazimierz 404
Deleuze Gilles 19, 99, 100, 118, 352
Demastes William W. 27, 28
Demirski Paweł 387
Derkaczew Joanna 261, 265
Derrida Jacques 16–19, 22, 29, 37, 96, 99, 201, 203, 204
Descartes René (Kartezjusz) 17, 26, 34, 38
Diderot Denis 321
Dioklecjan (Caius Aurelius Valerius Diocletianus) 61
Dłuski Wiktor 321
Dłużniewski Andrzej 205
Dobbrow Dirk 130
Dobrowolski Piotr 142
Docter Pete 171
Domańska Ewa 322
Dorst Tankred 206
Dostojewski Fiodor M. 232
Drewniak Łukasz 117, 212, 256, 385
Dreyer Carl Theodor 313
Drzymała Michał 389
Dudzik Wojciech 242, 243
Duniec Krystyna 117
Duponchel Edmund 341
Dworak Katarzyna 264
Dziadek Adam 96, 129
Dziuk Andrzej 167
Dżurak Ewa 203
- E**
Eco Umberto 109, 133
Einstein Albert 18, 47, 285–287, 291, 294–296, 299, 300
Eisenstein Siergiej M. 321, 334, 335
Eliade Mircea 322
Eliot Thomas Stearns 281, 303, 304, 311
Elzenberg Henryk 181
Erenburg Ilia 72
Estienne Marie-Hélène 339
Eurypides 232, 233
Eustachiewicz Lesław 86, 109
- F**
Fabicki Sławomir 358
Falkiewicz Andrzej 81–83, 85, 89, 90, 92, 93
Faryno Jerzy 48, 358

- Featherstone Mike 244, 250
Fedoryszyn Jarosław 210, 212
Féral Josette 278
Fik Marta 73, 77
Fischer-Lichte Erika 16, 202, 304, 307, 308
Fisz (właśc. Bartosz Waglewski) 383
Fischer Stanisław 381
Flusser Vilém 331
Fo Dario 359, 360
Fosse Jon 36
Foster Hal 324
Foucault Michel 98, 99, 106, 320
Fouquet Ludovic 338, 340
Fox Dorota 108
Frayn Michael 379
Freud Sigmund 30, 34, 292
Fromm Erich 89
Fryz-Więcek Agnieszka 232
Fuchs Georg 276
Furttenbach Joseph 169
- Gadomska Małgorzata 350
Gajewski Dariusz 212
Galasińska Ewa 264
Gałuszka Jadwiga 109
Geertz Clifford 16
Genet Jean 345, 346, 352
Gerson Dan 171
Giddens Anthony 119, 184, 248
Gierasimiuk Jerzy 274
Ginkas Kama 276
Giuliano Luca 370
Glass Philip 294
Glemp Józef 303
Glińska Agnieszka 322
Gluck Christoph Willibald 290
Gluckman Max 242
Głomb Jacek 264, 266, 268, 269, 381, 382, 384, 388–390
Głowacka Malwina 261
Głowacki Janusz 110–115, 118–120, 211
Głowiński Michał 30, 80, 223
Godzic Wiesław 360
- Goebbels Heiner 336, 337, 342
Goffman Erving 15, 178, 179, 183
Gogol Nikołaj W. 310, 315, 316, 335
Gogolewski Ignacy 77, 79
Gombrowicz Witold 19, 35, 109, 116, 152, 153, 157, 159, 162, 163, 232, 301, 363
Goreń Andrzej 243
Goreń Anna 243
Gorzko Jerzy 365
Górski Janusz 384
Grabuś Łukasz 206
Grad Jan 244, 250
Grass Günter 387
Griszkowiec Jewgienij 212
Grochowski Grzegorz 52
Gronczewski Andrzej 68, 75
Grotowski Jerzy 96, 282, 283, 382
Gruda Józef 58
Gruszczyński Marcin 27
Gruszczyński Piotr 139, 231–233, 236, 237, 384, 385
Gryczyńska Anna 206
Grzebałkowska Magdalena 383
Grzegorzewska Barbara 188
Grzegorzewski Jerzy 167, 174, 380
Grzeszczak Bogdan 264
Grzymała-Siedlecki Adam (właśc. Adam Siedlecki) 76
Guczalska Beata 319
Gultajeva Nadežda 256
Gusdorf Georges 47
Gwóźdź Andrzej 321, 325, 331, 356, 357, 360, 364
- Hall Edward T. 311
Hanicka Barbara 172, 327
Harasimowicz Cezary 130
Hasenclever Walter 32
Hayes Marjorie 382, 389, 390
Hebanowski Stanisław 58
Heidegger Martin 40, 93, 98, 200, 203, 204, 274, 276, 280, 284, 296
Heim Michael 368
Heisenberg Werner Carl 18

- Helman Alicja 356
Hertz Paweł 208
Hierro Jean-Antoine 262
Hildebrandt Andrzej 311
Hofmannsthal Hugo von 57
Holmberg Arthur 288–290, 292–294
Holoubek Gustaw 303, 304, 311
Hołówka Teresa 90, 311
Hołyński Marek 325
Hopper Edward 176–178, 184–186
Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 72
Hübner Zygmunt 143
Hübner-Ochodlo Andre 208
Hudzik Jan Paweł 183
Huizinga Johan 250
Huxley Aldous 38
Hynek Tomasz 210, 212
- Ibsen Henrik 65, 152
Ingarden Roman 19
Ionesco Eugène 18, 294
Irzykowski Karol 76
Iwaszkiewicz Jarosław 55–76, 78, 79
- Jabłońska K. 259
Jackiewicz Mieczysław 260
Jagodzińska Renata 142
Jakimowicz Irena 45
Jakubowska Małgorzata 352
Jakubowska Zofia 213
Jakubowska-Mroskowiak Honorata 248
Jan od Krzyża (Juan de la Cruz, właśc. Juan de Yepes y Álvarez), święty 81, 83
Jan Paweł II zob. Wojtyła Karol
Janda Krystyna 359
Janiszewski Tadeusz 395, 396
Jankauskas Audrius 256
Jankowska Małgorzata 326, 327, 331
Janowska Katarzyna 115
Jarecki Andrzej 383
Jarocki Jerzy 278, 302, 303, 308, 310, 317, 318
Jarosiński Zbigniew 55, 73
Jarosiewicz Małgorzata 292
Jarry Alfred 184
Jaruzelski Wojciech 306
Jarzyna Grzegorz 262, 323, 327, 328, 350, 353, 388
Jaszczy zob. Szczepański Jan Alfred
Jaszewska Daria 211
Jett Renate 234
Jezus (Jezus Chrystus, Jezus z Nazaretu) 64
Juk-Kowarski Jerzy 301–303, 306–309, 310–318
Jung Carl Gustav 89, 166
Jurek Paweł 147, 343, 344, 388
- Kaczmarek Mirek 219, 229, 322
Kafka Franz 171, 232
Kaiser Georg 32
Kajzar Helmut 35, 39, 41, 42, 95–107, 152, 153, 159, 162, 163
Kalaga Wojciech 106, 190, 203, 204
Kalinowski Marian Leon 285
Kalinowski Witold 9
Kalmus Marta 385, 386
Kane Sarah 39, 41, 42, 231, 232, 234, 235, 237, 240, 241
Kant Immanuel 98
Kantor Tadeusz 76, 96, 97, 99, 164–166, 168, 172–174, 176–178, 278, 281, 283, 404
Karasińska Marta 73, 75
Karczewski Leszek 334
Karpowicz Tymoteusz 23, 80–87, 89–94, 176
Kaspszyk Jacek 263
Kazimierska Magda 321
Kaźmierczak Elżbieta 181
Kelera Józef 104
Kempny Marian 203
Kerckhove Derrick de 311
Kepińska Alicja 323, 327
Kęszycki Marcin 395, 396
Kierkegaard Søren Aabye 19
Klata Jan 129, 216, 219–230, 262, 278, 282, 323, 384–386, 388–390

- Kleczewska Maja 242, 245–253, 262
Klein Étienne 291, 292
Kleist Heinrich von 232
Klepaczko Anna 142
Kletowski Piotr 335
Klimczak Dariusz Piotr 208, 209
Kline Franz 288
Kluszczyński Ryszard W. 319, 320, 356, 364, 369
Klynstra Redbad 327
Kłossowicz Jan 165
Knowles Chris 295
Koenig Jerzy 181
Kolada Nikołaj 384
Koltès Bernard-Marie 231–233, 235, 240, 241
Komendant Tadeusz 98, 244
Komorowska Małgorzata 57
Kooning Willem de 288
Kopaliński Władysław 351
Kopciński Jacek 384
Kopka Krzysztof 264, 382, 384
Kordziński Roman 78, 79
Koršunovas Oskaras 212, 255, 268, 269
Kosiński Jan Kazimierz 404
Kotkowska-Bareja Hanna 72
Kotlarczyk Mieczysław 381
Kott Jan 245, 386
Kowalik Tomira 387
Kowalska Bożena 169
Kowalska Małgorzata 179, 314
Kowalski Michał 381, 383
Krajewska Anna 44, 66, 73, 81, 83, 86, 104, 108–111, 115, 140, 352
Krakowska-Narożniak Joanna 117
Krall Hanna 232
Krański Edward 55, 70
Krauss Rosalind 324, 327
Kreisberg Alina 109
Królak Sławomir 367
Krug Hartmut 384
Krukowski Wojciech 396
Kruszczyński Piotr 144, 145, 210, 212, 262, 322, 353
Krzemieniowa Krystyna 98
Krzemień-Ojak Sław 349
Kubicki Roman 374
Kubikowska Edyta 336
Kubikowski Tomasz 349
Kubikowski Zbigniew 89
Kubińska Olga 326
Kubiński Wojciech 326
Kucharski Robert 343–345, 348
Kudlička Boris F. 263
Kumor Aleksander 176, 357
Kunz Tomasz 136
Kurkiewiczówna Zofia 59
Kurtz Bruce 325
Kustow Michael 339
Kuźma Erazm 98, 99
Kwietniewska Małgorzata 358

La Fontaine Jean de 337
LaBute Neil 351
Lacan Jacques-Marie Émile 182, 325, 349
Lachmann Piotr 372
Lang Jacek 244
Latenas Faustas 256
Laučkaite Laima 255, 261
Lausund Ingrid 144–146
Lavater Johann Kaspar 314
Lehmann Hans-Thies 15, 345, 347
Leibniz Gottfried Wilhelm 51
Lepage Robert 336, 338–342, 345, 347
Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Lesman) 86
Levin Hanoch 232
Lévinas Emmanuel 179, 314
Lewańska Ariadna 148, 363
Lewkowicz Irena 334
Libera Antoni 208
Limanowski Mieczysław 137, 282
Limon Jerzy 314, 378–380, 389, 390
Limura Taka 325
Lipnik Wanda 375
Lis Renata 113, 119, 323, 373
Lis-Turlejska Maria 349
Litwiniec Bogusław 391, 392
Lobel Adrienne 338

- Lorenc Iwona 351
Lorentowicz Jan 76
Lorentz Hendrik Antoon 291
Loska Krzysztof 326
Lothe Jolanta 372
Ludorowski Lech 73
Luhmann Niklas 99
Lumière Auguste Marie Louis 333, 341
Lumière Louis Jean 333, 341
Lupa Krystian 23, 171, 172, 174, 189, 192, 194, 199, 201, 380
Luria Aleksander 339
- Łagowska Justyna 323, 384
Łempicka Aniela 136
Łoch Eugenia 64
Łojewska Anna 387, 390
Łotman Jurij M. 18, 48, 358
Łoziński Paweł 330
Łukosz Jerzy 153 – 156, 158, 160 – 163
Łuszczuk Katarzyna 233
Łysak Paweł 135, 136, 141
- MacDonald Dwight 141
Maciejewska Magdalena 327
Madonna (właśc. Louise Veronica Ciccone) 248, 249
Maeterlinck Maurice 172
Magritte René 173
Majchrowski Zbigniew 73, 109, 110, 263, 277
Malczewski Jacek 166
Mallarmé Stéphane 22
Malraux André 407
Małecki Piotr 388
Mamzer Hanna 244, 246, 248, 250
Man Paul de 16, 17
Man Tomasz 210, 212
Mann Klaus 232
Manovich Lev 320, 321, 324, 327
Margański Janusz 326
Marias Maria de 372
Marie Michel 328
Marinetti Filippo Tommaso 62, 65
Markiewicz Henryk 70
Markowski Michał Paweł 99, 315
Martin Mary 289
Masłowska Dorota 321
Masłowski Jerzy 77
Matejko Jan 166
Maurin Frédéric 339
May Andrzej 58
Mayenburg Marius von 130
Mazowiecki Tadeusz 398
Mazurkiewicz M. 395
Mądzik Leszek 23, 170, 174
McHale Brian 306
McLuhan Eric 246
McLuhan Marshall 246
Mendelssohn-Bartholdy Felix 191, 194, 201
Merleau-Ponty Maurice 200, 276
Merton Thomas 31
Meyerhold Wsiewołod E. 335
Mętrak-Gottesman Marzenna 178
Michalski Krzysztof 93, 200, 296
Miciński Tadeusz 32
Mickiewicz Adam 19, 167, 277
Miczka Tadeusz 48, 358
Mieszkowski Krzysztof 235
Migasiński Jacek 200
Mikina Ewa 328, 371
Miller Artur 32, 33, 41, 42
Miller Joseph Hillis 16
Miłosz Czesław 175
Minkowski Hermann 291
Misiulek Edmund 31, 108, 182, 201, 359
Miśkiewicz Paweł 325, 360
Mitosek Zofia 20, 21, 198
Mizera Janusz 98
Mizińska Jadwiga 183
Möbius August Ferdinand 130, 131
Modzelewska Natalia 45, 244
Modzelewski Marek 153, 162, 163
Moholy-Nagy László 287
Moholy-Nagy Sybil 287
Mojżesz, prorok biblijny 155
Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 341
Monet Claude 75

- Moniuszko Stanisław 168
Montalvo José 336–338, 340–342
Morawiec Arkadiusz 142
Morawińska Agnieszka 27, 83, 210
Morrison James Douglas (Jim) 166
Moskal Jerzy 402–409
Moszyńska Anna 288
Motorniuk Zuza 264
Mroczkowska Dorota 248, 250
Mrozikowa Zuzanna 255
Mrozek Sławomir 112, 389
Mrówczyński Stanisław 213
Mucha Anna 207
Mucharski Piotr 115
Müller Heiner 298, 372
Musiał Magdalena 321
Muskala Monika 348
Myśliwski Wiesław 123
- Nancy Jean-Luc 358, 359
Nawrocki Grzegorz 353
Nekrošius Eimuntas 168, 255, 256, 260, 267–269
Nelson Stephanie 327
Nemo Philippe 314
Neupert Richard 328
Newman Burnett 288
Neždana Neda 167
Niczewski Paweł 344
Nietzsche Friedrich 59, 63
Niziołek Grzegorz 232, 236, 238, 239
Noe, patriarcha biblijny 155
Norwid Cyprian Kamil 73, 81
Nowak Grzegorz 262
Nowak Maciej 278, 381, 387–390
Nowakowski Przemysław 347
Nowakowski Radosław 205, 206
Nowakowski Zygmunt 282
Nowicka Ewa 203
Nycz Ryszard 46, 47, 244
- Odija Daniel 330
Odin Roger 356
Okagami Riho 96
Okopień-Sławińska Aleksandra 30, 80
- Oleksiuk Michał 109
Olsten Agnieszka 329, 330, 381–384, 389, 390
Opolska-Kokoszka Bogna 314
Oracz Małgorzata 383
Ordyński Ryszard Stanisław 57, 58
Ortega y Gasset José 379
Osborne John 32, 33, 41, 42
Osiecka Agnieszka 208, 383
Osińska Katarzyna 261
Osiński Zbigniew 282, 283
Ostaszewska Iwona 356
Osterwa Juliusz (właśc. Julian Andrzej Maluszek) 137, 278, 282
Ostrowicki Michał 368
Ostrowska Joanna 373, 396
Owsiany Małgorzata 209, 210, 214
- Palcat Paweł 264
Papis Jacek 209, 321
Pavis Patrice 21–23, 26, 50, 138, 198, 254, 361, 379, 389, 390
Pawlak Krzysztof 349
Pawlicka Justyna 264
Pawłowski Roman 110, 130, 143, 153, 245, 385, 388–390
Peiper Tadeusz 385
Penderecki Krzysztof 404
Perceval Luk 266
Perzanowska Stanisława 403
Petit Philippe 119, 323, 373
Pęcikiewicz Monika 346, 347
Piaszczyński Piotr 177, 184
Picon-Vallin Béatrice 334, 335, 339
Pieczyński Andrzej 351
Pielechaty Aleksandra 388
Pielewin Wiktor 384
Pilarski Wojciech 58
Pinter Harold 18, 20–23, 25
Piotrowska Agnieszka Lubomira 383
Pirandello Luigi 18, 277
Piskorz Artur 321
Piwińska Marta 86, 90
Planchon Roger 335
Plata Tomasz 232, 396

- Platon 19, 298
Pleśniarowicz Krzysztof 29, 30, 96, 165, 173, 176, 178
Płazewski Jerzy 313
Poddębniak Anita 264
Podgórska Hanna 55, 73
Podsiadły Magdalena 264
Pokora Paweł 189
Polivka Jan 144
Pollesch René 126, 127
Pollock Jackson 288
Pomian Krzysztof 93
Popczyk Maria 402
Popiel Jacek 64
Porębski Mieczysław 90, 165, 166
Pörtner Paul 143
Prokopiuk Jerzy 38
Pronzato Alessandro 206
Proust Marcel 232
Provencher Anne-Marie 278
Pruchniewski Marek 357
Prus Maciej 353
Przybylski Ryszard 72
Przybyłko-Potocka Maria 57, 58
Ptaszkowska Anka 322, 398
Puget Ludwik 169
Pułka Leszek 265
Putowski Maciej 359
Puzyna Konstanty 29, 57, 63, 274, 275, 281
- R**
Rabelais François 243
Raczak Lech 380, 394, 396
Radziwon Marek 143
Rakowski Norbert 276
Rame Franca 359, 360
Rameau Jean Philippe 336, 337
Raszewski Zbigniew 168, 169
Ratajczakowa Dobrochna 109, 110, 118, 148, 279, 299, 357
Ratuszniak Tadeusz 264
Ravenhill Mark 135, 136, 138, 141 – 143, 147, 149 – 151
Reinhardt Max (właśc. Max Goldmann) 276, 278
- Rembowska Aleksandra 256 – 258, 260, 261
Renaude Noëlle 39, 40, 41, 42
Rendall Steven F. 125
Repy Petras 261
Rewers Ewa 125, 183, 323, 356, 398
Reza Yasmina 187 – 192, 195, 196, 198 – 204
Richards Thomas 16
Ricoeur Paul 27, 34, 197, 198
Rilke Rainer Maria 27
Ringel Erwin 181
Rodak Magdalena 322
Rodak Paweł 322
Rosiek Stanisław 314
Roszkowska Teresa 404
Rothko Mark 288
Różalska Ewa 246
Różewicz Tadeusz 18, 36, 37, 98, 100, 102, 109 – 112, 118 – 120, 130, 153, 159, 176, 352, 378
Ruda Małgorzata 245
Rudowski Krzysztof 131, 348
Rukov Mogens 276
Rybczyński Zbigniew 338
- S**
Sadowska Emilia 144, 147
Sadowski Andrzej 77
Saint-Saëns Camille 60
Saint-Sernin Bertrand 285
Sajewska Dorota 345
Sand George (właśc. Aurore Dudevant) 58, 70, 71, 74, 75
Sarrazac Jean-Pierre 108
Sartre Jean Paul 179
Schaeffer Bogusław 379
Schechner Richard 16, 278, 279, 396, 397
Schiller Leon (właśc. Leon Schiller de Schildenfeld) 403
Schimmelpfennig Roland 129
Schimtz Hermann 207
Schindler Robert 242
Schlemmer Oskar 287, 298

- Schmeling Manfred 34
Schopenhauer Arthur 59, 63
Schulz Bruno 157
Sebastian, święty 59, 61, 62
Sellars Peter 338, 340
Semil Małgorzata 351
Sennett Richard 178
Settimelli Emilio 65
Shakespeare William 65, 115, 168, 231–233, 235, 236, 240, 241, 245, 247, 249, 255–259, 262–264, 266–269, 278, 287, 298, 347, 349, 363, 380, 384–386, 389, 390
Shank Theodore 396
Shuty Sławomir (właśc. Sławomir Mateja) 144, 146, 147
Sieciński Wojciech 403
Siedlecki Andrzej 96
Sieradzki Jacek 265, 382, 387
Sierz Aleks 135
Sievert Ludwik 131
Siwak Wiesław 370
Skarga Barbara 114, 117
Skarżyńska Lidia 403
Skarżyński Jerzy 403
Skiba Magda 264
Skotnicki Jan 310, 317, 318
Skubaczewska-Pniewska Anna 249
Skwarczyńska Stefania 379
Sławek Ewa 30
Sławek Tadeusz 30, 315
Sławińska Irena 70, 81, 82
Sławiński Marcin 77, 79
Słodowy Adam 322
Słowacki Juliusz 220–230, 353
Smolak Anna 350
Sobczak Teodor 329, 330
Sobociński Maciej 321
Sofokles 212, 235, 236
Sorge Reinhard 32
Sorgente Wanda 86
Souriau Étienne 379
Srbljanović Biljana 211
Stalin Józef (właśc. Josif W. Dzugasz-wili) 289, 292, 316
Staniewski Włodzimierz 278
Stanton Andrew 171
Starski Magnus 89
Stasiuk Andrzej 381, 389, 390
Stefańczyk Piotr 200
Stendhal (właśc. Henri-Marie Beyle) 131
Still Clyford 288
Stoff Andrzej 249
Stojowska Magdalena 172
Stokłosa Jacek M. 246
Stopka Andrzej 403, 404
Stoppard Tom 18
Stradecki Janusz 70
Strawiński Igor F. 338
Strinati Dominic 140, 141
Strindberg August 19, 31, 32, 41, 42, 108, 109, 117, 119, 120, 152
Strzelecki Zenobiusz 175, 402, 404, 408, 409
Strzemiński Władysław 74
Sugiera Małgorzata 108, 202, 304, 345
Sułek Henryk 110, 130, 153
Surgailienė Aspazija 259
Suska Dariusz 206
Swinarski Konrad 167, 277, 305, 404
Szahaj Andrzej 243, 306
Szajna Józef 169, 170, 174, 404
Szczepański Jan Alfred 56
Szczęsna Ewa 143
Szczęśniak Małgorzata 231, 233–236, 240, 241, 330
Szekspir William zob. Shakespeare William
Szkotak Paweł 262, 400
Szmítke Piotr 213, 214
Szondi Peter 31, 108, 182, 201, 359
Szopa Edward 403
Szpakowska Małgorzata 63, 279
Szpotański Janusz 76
Sztarbowska Paweł 265
Szulżycka Alina 119, 184, 248
Szydłowski Bartosz 344
Szyfman Arnold 56–59
Szymanowski Karol 57

- Szymanowski Piotr 279
Szymanowski Wacław 72
- Śliwiński Stanisław 57, 76
Ślósarska Joanna 201
Śpiewak Paweł 179
Środa Krzysztof 38
Świontek Sławomir 22, 26, 34, 48–50,
138, 195, 198, 254, 334, 361, 379
- Targoń Joanna 236, 266, 328, 385
Tatarkiewicz Anna 89
Taylor Charles 27
Thalmann Daniel 370
Thomas Jens 266
Timoszewicz Jerzy 77
Tischner Józef 27, 31, 160, 200, 306
Toller Ernst 32
Toporow Władimir N. 154
Treliński Mariusz 263, 266, 268, 269
Triauph Christophe 337
Trznadel Jacek 315
Tuan Yi-Fu 27, 83, 87, 210
Tuminas Rimas 255, 261, 268, 269
Turgieniew Iwan 208
Turner Victor 202, 203
Turowski Andrzej 350
Tuwim Julian 76
Tyszecka-Grygorowicz Elżbieta 73
Tyszkiewicz Juliusz 278, 279, 373, 380, 389,
390, 392
- Übersfeld Anne 198, 199, 203, 204, 367,
369–371, 374
Udalska Eleonora 263, 333
Urbańska Małgorzata 264
- Vaitkus Jonas 255, 256, 268, 269
Valency Maurice 29
Valentini Valentina 282
Vattimo Gianni 16
Vedrickaitė Imelda 259
Velius Norbertas 255, 260
Verdi Giuseppe 262, 263, 268, 269
- Villqist Ingmar (właśc. Jarosław
Świerszcz) 161, 213, 383
Vinterberg Thomas 276
Virgarani Carlo 341
Virilio Paul 320, 328, 371, 373, 376, 377
Vivaldi Antonio 394
- Wagner Richard 63
Wajda Andrzej 57, 262, 278, 305, 385
Walczak Michał 18, 24, 36, 37, 41, 42,
110–112, 115–120, 127–131, 153,
155–157, 160, 162, 163, 210–214,
361
Walentynowicz Anna 382, 385
Waligórski Piotr 322
Walker George F. 388
Wallis Mieczysław 346
Warlikowski Krzysztof 231–241, 330,
334
Wartanow Aleksander 384
Wasilewski Marek 320
Wawryniuk B. 85
Wąchocka Ewa 11, 97–100, 103, 105,
108, 189, 202
Weidkuhn Peter 243
Weil Kurt 383
Welsch Wolfgang 374, 375
Welsh Irvine 209
Wesołowski Emil 263
Węgierkowska Zofia 57, 76
Węgrzyniak Rafał 232
White Hayden 322
Whitehead Edward A. 211
Whorf Benjamin Lee 90
Wicza-Pokojski Romuald 278, 387, 389,
390
Widmer Urs 177, 181–186
Wierciński Edmund 57, 76, 78, 79, 279
Więckowski Andrzej 90
Wikieł Roman 323
Wilde Oscar (właśc. Fingal O'Flaher-
tie Wills) 59, 62–64, 66, 67, 69
Wilkoszewska Krystyna 321
Wilms André 336, 337
Wilson Robert 285–300, 336, 339

- Wiśniewski Grzegorz 327
Wiśniewski Janusz 404
Wiśniewski Jarosław 348
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 18, 28, 29, 43–54, 64, 65, 67, 72, 164, 165, 167, 176, 352
Witkowski Andrzej 85
Witt J. de 65
Wittgenstein Ludwig 181
Wodecka Ewa 382
Wodiczko Krzysztof 350
Wodziński Paweł 135, 136
Wojciechowski Krzysztof 83
Wojcieszek Przemysław 124, 278, 282, 388
Wojtyła Karol 304, 311, 388
Wolak Paweł 264
Wolicki Krzysztof 274, 296, 391–394, 397
Wołczyk Lech 264
Wójciak Ewa 395, 396
Wójcik Maja 334
Wójcik Tomasz 323
Wróblewski Szymon 129
Wyrypajew Iwan 383, 384, 389, 390
Wyskoczył Ewa 213
Wysocka Stanisława 56
Wysocki Tomasz 264
Wyspiański Stanisław 19, 25, 64, 65, 67, 136–138, 152, 167, 176, 276, 305, 357, 385
Wyszomirski Bartłomiej 262
Wyszyński Stefan 311
Wyżyńska Dorota 211
Z
Zabierowski Stefan 99
Zajas Krzysztof 126
Zajac Iwona 386
Zalesiński Jarosław 387
Załuski Tomasz 18
Zapert Zbigniew 56
Zawadowska Agnieszka 322
Zawistowski Roman 76, 78, 79
Zawistowski Władysław 132
Zawojski Piotr 364
Zeidler-Janiszewska Anna 124, 374
Zielińska Maryla 255, 258, 259
Zingrone Frank 246
Ziółkowski Grzegorz 378
Znaniński Michał 262, 263, 267–269
Zwierzyński Leszek 99
Ż
Żeleński-Boy Tadeusz 70, 76
Żeromski Stefan 75, 307
Żółkoś Monika 256–258
Żurowska Joanna 198, 367
Żwilbris Krzysztof 394
Żyłko Bogusław 154

Indeks opracowali
Szymon Kostek i Anna Wróblowska

Na dołączonej do książki płycie CD znalazły się zdjęcia pochodzące ze spektakli:
Postać (fot. W. Kalinowska), *Przestrzeń* (fot. W. Kalinowska),
Myślenie oczami (fot. J. Mężyk), *Diabły z Loudun* (fot. J. Mężyk)
z Centrum Scenografii Polskiej Oddziału Muzeum Śląskiego w Katowicach
oraz zdjęcia projektów autorstwa Jerzego Juka-Kowarskiego
do spektakli *Rewizor* M. Gogola, *Zmierzch* I. Babła, *Opera za trzy grosze* B. Brechta,
a także powiększonych z nich wizerunków twarzy.

Na okładce wykorzystano zdjęcie autorstwa Violetty Sajkiewicz

Redaktor: *Katarzyna Więckowska*

Redaktor techniczny: *Barbara Arenhövel*

Korektor: *Agnieszka Plutecka*

Copyright © 2009 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1779-3

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 26,5. Ark. wyd. 31,5. Przekazano do łamania w lipcu 2008 r. Podpisano do druku w marcu 2009 r. Papier offset. kl. III, 90 g Cena 98 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa
Tłoczenie płyty: ART-MUSIC Spółka Jawna
Stanisław Chromiński, Krzysztof Łozowski
ul. Karola Miarki 58, 58-500 Jelenia Góra

Monika Błaszczak
Dorota Buchwald
Jan Ciechowicz
Szymon Danowski
Ewa Dąbek-Derda
Piotr Dobrowolski
Artur Duda
Dorota Fox
Irena Górską
Małgorzata Jarmułowicz
Dorota Jarząbek
Agnieszka Jelewska-Michaś
Marta Karasińska
Mirosława Kozłowska
Anna Krajewska
Jerzy Limon
Dominika Łarionow
Joanna Michalczuk
Monika Miczka-Pajestka
Grażyna Niewiadomska
Piotr Olkusz
Joanna Ostrowska
Beata Popczyk-Szczęśna
Violetta Sajkiewicz
Alina Sordyl
Ewa Szkudlarek
Agnieszka Turek-Niewiadomska
Anna Tytkowska
Eleonora Udalska
Ewa Wąchocka
Katarzyna Wielechowska

Cena 98 zł



ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1779-3