



PIOTR RUDZKI

Nie tylko o teatrze

Studia, rozmowy i szkice o kulturze współczesnej

u n i v e r s i t a s

Nie tylko o teatrze

.....

PIOTR RUDZKI

Nie tylko o teatrze

Studia, rozmowy i szkice o kulturze współczesnej

.....

Kraków

Wydanie publikacji zostało dofinansowane
przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego

© Copyright by Piotr Rudzki and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 97883-242-3519-3
e-ISBN 97883-242-2955-0
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Joanna Nazimek

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce
Dziewczyna z plemienia Karen, fot. Piotr Rudzki

www.universitas.com.pl

Rodzicom: Jance i Gienkowi

Kilka uwag wstępnych

Zebrane w tej książce studia, eseje, szkice oraz rozmowy powstawały w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Ich cechą wspólną jest to, że dotyczą kluczowych dla mnie doświadczeń wywołanych przemianami dziejącymi się w naszej części Europy, ale także w Azji, a szczególnie w Indiach, gdzie mogłem obserwować w latach 1995–2001 proces przekształceń gospodarczych i – w o wiele mniejszym stopniu – kulturowych analogiczny do tego, który przeżywaliśmy w Polsce po roku 1989. Nowa, ciągle przejściowa, liminalna sytuacja domagała się innej odpowiedzi ze strony sztuki w ogólności, a sztuki teatru – tak bardzo związanego z tym, co tu i teraz – w szczególności. Doświadczając liminalności egzystencjalnej i kulturowej, wiecznotrwałego *in statu nascendi*, znaleźliśmy performatywność jako paradygmat naukowy i jako teatralnie inspirowany ogląd rzeczywistości i bycie w niej. Ciągłą konieczność odpowiedzi na wezwanie i przekonanie o możliwości wpływu, zmiany.

Nawet w tak skonwencjonalizowanej formie sztuki widowiskowej, jaką jest opera tybetańska – *lhamo*, w ramach której znano tylko dziesięć kanonicznych opowieści, pojawiła się nowa, dotycząca jednego z najważniejszych mistrzów buddyzmu tybetańskiego – Milarepy, ucznia Marpy Tłumacza. Tę nową historię-spektakl stworzyli artyści pracujący w Tibetan Institute of Performing Arts, mającym swoją siedzibę nie daleko rezydencji przywódcy duchowego Tybetańczyków w indyjskiej miejscowości McLeod Ganj. Instytut ufundował XIV Dalaj Lama w roku 1959, aby ocalić dziedzictwo kulturowe Tybetańczyków. Przejściowa, wydawałoby się, sytuacja wygnania stała się trwałym, niemającym końca doświadczeniem egzystencjalnym. Losy Milarepy dają nadzieję na osiągnięcie zamierzonego celu, co prawda trzeba w to włożyć

maksymalny wysiłek i nie posilkować się przemocą. Być może takiej opowieści potrzebowali Tybetańczycy po ponadpięćdziesięcioletnim życiu na wygnaniu, kiedy wśród młodych mogły pojawić się pomysły bardziej radykalne.

Wspomniane doświadczenia, a może tylko ślady doświadczeń, zostały uporządkowane w czterech częściach. W pierwszej, *Studia*, pomieszczono opisy, analizy i interpretacje ważnych spektakli teatralnych ostatniego dziesięciolecia. Wybór ich jest oczywiście do pewnego stopnia arbitralny, jednak ich znaczenie zostało potwierdzone chociażby przez recenzentów i różnorodne gremia przyznające nagrody w dziedzinie teatru. Najlepszym przykładem niech będzie spektakl *Sprawa Dantona* na podstawie dramatu Stanisławy Przybyszewskiej w reżyserii Jana Klaty, który otrzymał bodaj najwięcej nagród w historii powojennego teatru w Polsce. Takie czy inne decyzje jurorów nie mogą być rozstrzygające, ale biorąc pod uwagę ulotność sztuki teatru, do pewnego stopnia legitymizują wybór. Pomieszczono tu też studia przekrojowe, jedno dotyczące związków współczesnego teatru z kulturą popularną, a drugie obecności/roli dziecka w teatrze. Rozpoczyna tę część artykuł próbujący szukać dróg do odpowiedzi na pytanie, które przewija się niemal przez całą historię sztuk widowiskowych: „Po co nam dziś teatr?”.

W części drugiej – *Rozmowy* – zebrano wywiady z twórcami teatralnymi starszego pokolenia o uznanej randze w Polsce i w Europie – Mistrzami, jak Krystian Lupa i Eugenio Barba, oraz aktorami, którzy od dawna zasługują na monografie książkowe, jak Krzesisława Dubielówna, Halina Rasiakówna i Piotr Skiba. W tej części znalazły się także rozmowy z Klatą i Wiktorem Rubinem, które dobrze charakteryzują sposób myślenia o teatrze i jego roli wśród pokolenia czterdziestolatków. Tęsknili oni, jak Mrożkowski Artur, za światem bardziej przewidywalnym i skonwencjonalizowanym, a jednocześnie szukali uzasadnienia dla swych teatralnych wyborów w analizach politycznych, socjologicznych czy filozoficznych. Dopełniają tego mówionego teatru wywiady z Korą, wokalistką zespołu Maanam, oraz z nestorem fotografii w Polsce Stefanem Arczyńskim, w którego atelier przy ulicy Władysława Łokietka we Wrocławiu powstawał Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego.

Część trzecia – *Zapiski etnograficzne* – z jednej strony jest świadectwem globalizującego się świata, dla którego kultura współczesna to nie tylko kultura obszaru euroamerykańskiego. A z drugiej – wbrew globalizującej homogenizacji – dotyka partykularnych tematów, nieprzebijających się do głównego dyskursu kulturowego, mieszczących się

na jego marginesach: teatr na Sri Lance oglądany przy okazji podróży śladami Stanisława Ignacego Witkiewicza i Bronisława Malinowskiego, opera tybetańska, Święto Wegetariańskie na tajskiej wyspie Phuket, kobiety z plemienia Karen ze Złotego Trójkąta, nagość w przestrzeni publicznej na subkontynencie. Jedynie indyjski przemysł kinowy – Bollywood – miał zawsze globalny odbiór, nie tylko współcześnie, kiedy stał się modny w Europie. Jeśli policzymy widzów w Indiach, Nepalu, Pakistanie, Bangladeszu czy Sri Lance, oddziaływanie *masala movies* nie da się porównać do oddziaływania chyba żadnej ze znanych sztuk widowiskowych.

Czwarta część – *Przypisy* – dotyka tematów relacji polsko-żydowskich: korzeni antysemityzmu i śladów po nieobecnych sąsiadach w miasteczkach Lubelszczyzny, oraz polsko-niemieckich stereotypów, przez które do dziś patrzymy na ludzi między Odrą i Łabą. Dopełniają ją rozprawy o nowej/starej roli dramaturga w polskim teatrze instytucjonalnym oraz o Archiwum Zdzisława Grywałda. Ten poeta, aktor i wieloletni dyrektor teatrów w Katowicach (wtedy Stalinogród), Wrocławiu, Jeleniej Górze i Kielcach, odchodząc z zajmowanych stanowisk, zabierał ze sobą wszystko, co zgromadził w czasie sprawowania swych funkcji: komplety programów, afiszy, korespondencję oficjalną, listy od pisarzy, reżyserów, aktorów etc., ale także sprawozdania, oceny pracowników i donosy. Cały teatralny świat w swej różnorodności.

Książka nie stawia żadnej diagnozy, rejestruje zjawiska teatralne i te z pogranicza sztuk widowiskowych, które na sztukę teatru miały lub mogły mieć wpływ. Sztukę teatru rozumianą nie jako rozrywkę, ale jako akt komunikacji i potencjalnej przemiany jego uczestników.

STUDIA

Postdramatyczny, postteatralny, performatywny – „totalny bełkot”¹

Po co nam dziś teatr?

Prawdziwe są tylko te myśli,
które same siebie nie rozumieją².

Wstępne założenia

Kwestia tego, czy sztuka teatru jest twórcza, czy tylko odtwórcza, jest równie stara jak historia teatru. Podobnie jak kwestia, czy jest ona autonomiczną dziedziną, czy tylko służy wystawianiu literatury. Nie ma miejsca tutaj na drobiazgowo rozważania diachroniczne, skonstatujmy tylko, zdając sobie sprawę z daleko idących uproszczeń, że od wieku XVIII wraz ze zwiększającą się rolą mieszczaństwa następuje powolna degradacja teatru traktowanego jako niesamodzielna dziedzina twórczości, a nawet nie tyle twórczości, ile rzemieślniczej działalności służącej mniej lub bardziej wyrafinowanej rozrywce klasy średniej. Dopiero naturaliści, jak chociażby Konstantin S. Stanisławski, a potem twórcy Wielkiej Reformy Teatru, dla przykładu Edward G. Craig, starali się przywrócić dziełu teatralnemu rangę sztuki i nadać mu status specyficznej, posiadającej autonomię dziedziny twórczości. I gdy początek wieku XX to okres reżyserów i inscenizatorów, którzy – jak chciał Craig³ – jednoosobowo odpowiadali za koherencję dzieła teatralnego, to w drugiej

¹ Por. J. Derkaczew, *Totalny barłóg Lupy*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 211, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/123295.html?josso_assertion_id=3CB8A26DE49C65E6 (dostęp: 15 IX 2011) – pod tym tytułem tekst ukazał się w wersji drukowanej, w wersji online zatytułowany był *Porażka Krystiana Lupy*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 10 IX, http://wyborcza.pl/1,75410,10262859,Porazka_Krystiana_Lupy.html (dostęp: 9 I 2019).

² T.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. i przyp. opatrzył M. Łukasiewicz, posł. M.J. Siemek, Kraków 1999, s. 228.

³ Por. E.G. Craig, *Sztuka teatru – dialog pierwszy*, [w:] *idem, O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, wstęp i noty Z. Hübner, Warszawa 1985, s. 131–161.

połowie wieku – od, umownie rzecz ujmując, drugiej reformy teatru – większą uwagę zaczęto poświęcać sztuce aktorskiej.

Na wiek XX przypadają jeszcze dwie ważne i skorelowane, z naszego punktu widzenia, zmiany w teatrze. Z jednej strony dokonał się w nim – tak jak wcześniej w sztukach plastycznych, muzyce i literaturze – „zwrot performatywny”⁴, a z drugiej ukonstytuował się „teatr postdramatyczny”⁵. Tak więc – w skrócie – przedstawienie teatralne nabierało rangi jednorazowego wydarzenia, w którym na nowo musiały być określone relacje między sceną i widownią⁶ – to najpierw. Potem zaś teatr całkowicie uwolnił się od służebności wobec literatury, od konieczności opowiadania fabuły, konstruowania dookreślonych bohaterów, od reprezentowania innej rzeczywistości poza sceniczną, stając się autoreferencyjny, wreszcie od tworzenia syntezy. „Szczególnie trudne do zaakceptowania przez publiczność, wyrosła w tradycji teatru dramatycznego – przekonywał Hans-Thies Lehmann w książce *Teatr postdramatyczny* – jest «odebranie władzy» znakiem językowym i związane z tym odpsychologizowanie postaci i akcji”⁷. Dzisiaj, oczywiście, możemy potraktować oba tak wyróżnione procesy jako jeden nurt zmian opisywany z różnych perspektyw i z odmiennymi założeniami. Zasadne byłoby nazwanie interesującego mnie tutaj rodzaju teatru „teatrem performatywnym”⁸ lub „teatrem z potencjałem performatywnym”, którego przykładem są choćby spektakle Tadeusza Kantora czy Krystiana Lupy, by przywołać tylko tych dwóch twórców. W szerszym porządku przemian zachodzących w sztuce zachodniej od początku XX wieku do dziś w opisywanych tu procesach dostrzec trzeba, najogólniej rzecz ujmując, dwie fazy: przejście od reprezentacji do ekwiwalencji, charakterystyczne dla pierwszej awangardy, i przejście od ekwiwalencji do obecności, kiedy to na nowo zdefiniowano relacje nadawca–odbiorca, materialność/cielesność–znakowość oraz naruszono dychotomiczny porządek reprezentacji i obecności, sztuki i rzeczywistości⁹.

⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 24–27.

⁵ Por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

⁶ E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 26.

⁷ H.-T. Lehmann, *op. cit.*, s. 147.

⁸ Por. M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performer i z powrotem?*, przeł. E. Bal, „Performer” 2012, nr 5, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem> (dostęp: 11 V 2016).

⁹ Por. E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 26 i *passim*.

W tak zakreślonych ramach dzieło teatralne będziemy traktować jako – po pierwsze – świadomy lub nie do końca uświadamiany twór człowieka o walorze estetycznym, czyli „maszyną poetycką” (od greckiego słowa *makhana*, w którym rozbłyskuje zarówno celowość, jak i to coś, co umożliwia, daje siłę¹⁰, oraz *poiein* albo *poein* rozumianego jako ‘stwarzać’, ‘robić’, ‘dokonać’¹¹). Wobec obserwowanych w dyskursie publicznym, a szczególnie politycznym, prób „naturalizowania” i „esencjonalizacji” kultury koniecznie trzeba przypomnieć koncepcję współczynnika humanistycznego sformułowaną przez Floriana Znanieckiego. Rozważając zasadnicze różnice pomiędzy danymi naturalnymi i kulturowymi, socjolog z przekonaniem stwierdził:

każdy system kulturowy istnieje dla pewnych świadomych i czynnych podmiotów historycznych, tzn. w sferze doświadczenia oraz działalności pewnego określonego ludu, jednostek i zbiorowości, żyjących w określonej części ludzkiego świata w określonej epoce historycznej¹².

Tak więc dane kulturowe są zawsze „czyjeś”, nigdy „niczyje”, „naturalne”.

Po drugie, dzieło teatralne traktuję jako „wehikuł performatywny”, ograniczając rozumienie performatywności do narzędzia wpływu na odbiorcę, mającego w intencjach artysty wywołać jego, tzn. odbiorcy,

¹⁰ Por. „machine (n.) – 1540s, «structure of any kind», from Middle French *machine* «device, contrivance», from Latin *machine* «machine, engine, military machine; device, trick; instrument» (source also of Spanish *maquina*, Italian *macchina*), from Greek *makhana*, Doric variant of *mēkhanē* «device, means», related to *mekhos* «means, expedient, contrivance», from PIE **magh-ana* «hat which enables», from root **magh-* «to be able, have power» (source also of Old Church Slavonic *mogo* «be able» [...]); Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/index.php?term=machine> (dostęp: 11 V 2016).

¹¹ Por. „poet (n.) – early 14c., «a poet, a singer» (c. 1200 as a surname), from Old French *poete* (12c., Modern French *poète*) and directly from Latin *poeta* «a poet», from Greek *poetes* «maker, author, poet», variant of *poietes*, from *poein*, *poiein* «to make, create, compose», from PIE **kwoiwo-* «making,» from root **kwei-* «to pile up, build, make» (source also of Sanskrit *cinoti* «heaping up, piling up», Old Church Slavonic *činu* «act, deed, order»); Online Etymology Dictionary, http://www.etymonline.com/index.php?term=poet&allowed_in_frame=o (dostęp: 11 V 2016).

¹² F. Znaniecki, *Współczynnik humanistyczny danych kulturowych*, [w:] *idem, Współczynnik humanistyczny*, wstęp i dobór tekstów A. Przystalski, J. Włodarek, Poznań 2011, s. 180.

zmianę, i tu tradycja odsyła nas aż do *Poetyki* Arystotelesa i zawartej tam definicji procesu transformacji, momentalnego lub długotrwałego, czyli *katharsis*. Jak słusznie podkreślał Leszek Sosnowski:

Nie ma wątpliwości, że mamy tu łańcuch zależności artystycznej: poeta: postać sceniczna – aktor: ten, który przemawia (do przekonania) – odbiorca: ten, do którego przemowa jest skierowana (by zareagował owymi przekonaniami). Warto zauważyć, że Stagiryta formułuje tu postulat realistycznego traktowania gry aktorskiej; artysta odtwarza (naśladuje) emocjonalny potencjał postaci stworzonej przez poetę, widz przeżywa uczuciowo oglądany efekt naśladownictwa¹³.

Wreszcie, po trzecie, pamiętając o Arystoteleskim *anagnorisis* (rozpoznanie), traktować trzeba dzieło teatru jako „wehikuł epistemologiczny”, który włącza w proces poznania nie tylko intelekt, rozum, *logos*, ale także emocje i ciało. Jeszcze raz zacytujmy Sosnowskiego:

To, co było naganą u Platona, zyskuje walor pochwały u Arystotelesa. Dla pierwszego siła emocjonalnego oddziaływania sztuki blokowała zdolność myślenia człowieka, stąd poeta i dzieło sztuki nie zasługiwali na przychyłność filozofa. Podstawą oceny artysty przez Platona jest jego redukcjonistyczne postrzeganie istoty człowieka. Dla drugiego owa siła otwierała człowieka na swoje wnętrze i uwalniała tym samym przeżycie i poznanie jego treści¹⁴.

Trzeba dodać, że logocentryzm, rozumiany najprościej jako „traktowanie słów i języka jako podstawowego sposobu ujmowania rzeczywistości, charakterystyczne zwłaszcza dla umysłowości Zachodu”¹⁵, szczególnie upośledza odbiór dzieła teatralnego, które jako wydarzenie dzieje się tu i teraz za sprawą współobecności wykonawców i odbiorców¹⁶.

¹³ L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21, s. 147, <http://estetykaikrytyka.pl/art/21/abstr10.pdf> (dostęp: 11 V 2016).

¹⁴ *Ibidem*, s. 147–148.

¹⁵ Słownik Języka Polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl/sjp/logocentryzm;2566287> (dostęp: 11 V 2016).

¹⁶ Celnie napisał o tym Theodor Adorno (*op. cit.*, s. 143): „Z chwilą, gdy wytępi się ostatnie ślady emocji, z myślenia nie pozostanie nic prócz absolutnej tautologii”.

Jakość tej czasowej wspólnoty budują również cielesność i zmysły. Rzecz by można, przywołując pojęcie neuronów lustrzanych, iż obie strony nieświadomie imitują siebie. Przypomnijmy zwięzłe określenie tej części mózgu:

Neurony lustrzane to takie systemy komórek nerwowych, które pozwalają nam pojąć, co się dzieje w drugim umyśle nie przez zrozumienie pojęciowe, ale przez bezpośrednie imitowanie, uczuciem, nie myślą. To uruchamianie równoległych obwodów w dwóch mózgach pozwala natychmiast wyczuć, co się liczy w danej chwili. Wytwarza się dzięki temu poczucie bezpośredniości, wspólnego przeżywania danego momentu. Neurobiolodzy nazywają ten stan wzajemnego współbrzmienia „rezonansem empatycznym”, łącznością mózgu z mózgiem, dzięki której tworzy się za pośrednictwem drogi niskiej dwuosobowy obwód nerwowy¹⁷.

Nieświadome naśladowanie, jak dowiodła Patricia S. Churchland, to jedna z najważniejszych kompetencji społecznych, którą nabywamy od wczesnego dzieciństwa, i jedno ze źródeł moralności¹⁸. Byłaby więc sztuka teatru mocnym katalizatorem systemów etycznych, nie tylko estetycznych. Mocnym także dlatego, że niepoddającym się, w ramach przyjętego tu rozumienia spektaklu, kontroli władzy/wiedzy albo inaczej – mającym potencjał, aby owej kontroli się wymknąć.

Przestrzeń transgresji

Rozpocząć przyjdzie także od Arystotelesa, gdyż to on w swej *Poetyce* zawarł zwięzłą definicję tragedii z jasno określonym celem, który przekraczał, zdając sobie sprawę z groźby popadnięcia w anachronizm,

¹⁷ B. Sosnowska, *Czy neurony lustrzane stanowią współczuciowy podkład ludzkiej moralności?*, [w:] *Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu 2009–2011. Sympozja I*, red. I. Kojder, Szczecin 2011, s. 26, https://www.pum.edu.pl/__data/assets/file/0019/47431/NK_2011_021-032.pdf (dostęp: 15 V 2016).

¹⁸ Por. P.S. Churchland, *Moralność mózgu. Co neuronauka mówi o moralności*, przeł. i przedm. poprzedzili M. Hohol, N. Marek, Kraków 2013, s. 256–261. Choć autorka zaznacza, że nie ma jeszcze twardych dowodów, iż za zachowania imitacyjne odpowiadają tylko neurony lustrzane.

horyzont estetyczny w kierunku horyzontu psychoterapeutycznego¹⁹ i politycznego. I zanim padnie wszystkim znana definicja, trzeba podkreślić raz jeszcze, iż rozumienie poezji było inne niż dzisiaj, nie dotyczyło tylko sprawnego układania zdań, ale odwoływało się do źródłosłowu, czyli czasownika *poiein*, tak więc dramatopisarz „nie był – jak przekonywał Mirosław Kocur – autorem słów sztuki, ale sprawcą dzieła teatralnego pojmowanego jako całość”²⁰. A teraz już definicja Stagiryty:

Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „oczyszczenia” (*katharsis*) tych uczuć²¹.

Być może po to, by po wyjściu z teatru widz stał się dobrym obywatelem greckiego demokratycznego *polis*, w ramach którego teatr w starożytności przeżywał swój najświetniejszy okres. Są to sugestie, do których przesłanek w dziele Arystotelesa nadającym tragedii walor uniwersalny nie ma²². Z pewnością natomiast teatr obok agory, gdzie najprawdopodobniej zaczęła się jego widoczna historia jako sztuki widowiskowej, i sali sądowej był najważniejszą instytucją *polis* okresu klasycznego starożytnej Grecji.

Podążając możliwie szybko ku współczesności, wspomnijmy o odrodzeniu czy ponownych narodzinach teatru w średniowiecznej Europie, wykorzystywanego także, a może przede wszystkim, dla potrzeb chrystianizacji. Warto konserwatywnie zorientowanym badaczom czy krytykom przypomnieć, że nawet tak „wiecznotrwała” instytucja jak Kościół zmieniała swoje nastawienie do wielu kwestii, w tym do teatru. Jeden z wczesnochrześcijańskich autorów, działający w Kartaginie Tertulian, niewłączony w poczet Ojców Kościoła, gdyż po roku 207 przeszedł na pozycje heretyckie, w dziele *De spectaculis*, powstałym między 198 a 200 rokiem, wzbraniał prawdziwym chrześcijanom uczestniczenia

¹⁹ Por. G. Thomson, *Litość i trwoga*, [w:] *idem, Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1956, s. 380–392.

²⁰ M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 6.

²¹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 17.

²² Por. M. Kocur, *op. cit.*, s. 30.

w widowiskach, ponieważ traktował je jako pogańskie i bałwochwalcze. Ponadto stanowiły źródło silnych emocji prowadzących do niekontrolowanej przemiany:

Pan Bóg przykazał, żebyśmy wobec Ducha Świętego, który ze swej natury jest subtelny i delikatny, zachowali bezwzględny spokój i zupełną ciszę. Nie mamy zaś niepokoić Go swym szałem, nienawiścią, gniewem, złością. Czy można pogodzić Go z widowiskami? Każdemu bowiem widowisku towarzyszy **duchowy wstrząs** [podkreślenie – P.R.]: tam, gdzie rozkosz, tam i namiętność, która powoduje rozkosz. Ale gdzie współzawodnictwo, tam szal, nienawiść, gniew, złość i pozostałe tego rodzaju uczucia, które łącznie z wymienionymi, nie zgadzają się z zasadami moralności²³.

Jak widać, Tertulian najbardziej obawiał się subwersywnego potencjału emocji: myśli da się kontrolować i na nie wpływać, emocje temu nadzorowi się nie poddają. I jeszcze jeden cytat z rozprawy, który wprost wykazuje, że nasze obrzędy poświęcone przodkom mają pogański rodowód. Sprzeciwiając się krwawym ofiarom z ludzi składanym w czasie ceremonii organizowanych przez Rzymian ku czci zmarłych, Tertulian przekonywał: „Natomiast te uroczystości są przejawem bałwochwaltwa, będącego przecież przejawem kultu zmarłych. Tak pierwsze jak drugie służą zmarłym, a w wizerunkach ludzi zmarłych przebywają demony”²⁴.

Co nie do końca zaskakujące, podobne myśli przeciwko emocjom, jakie wzbudza dzieło teatralne, zawarł Jean-Jacques Rousseau w *Liście do d'Alemberta o widowiskach*, rozprawie, w której odradzał obywatelom republiki genewskiej otwieranie przybytków Melpomeny: „Zarzucamy widowiskom nie tyle to, że budzą występne namiętności, ile że skłaniają serca do gnuśnych uczuć, którym trzeba następnie czynić zadość z uszczerbkiem dla cnoty”²⁵. Długotrwałe oddziaływanie spektakli na widownię doprowadzi, według Rousseau, do przeobrażeń w mentalności i społecznych zachowaniach genewczyków:

²³ Tertulian, *O widowiskach*, przeł. S. Naskręt, [w:] *idem, O widowiskach. O bałwochwaltwie*, przeł. i oprac. S. Naskręt, A. Strzelecka, Poznań 2005, s. 41–42.

²⁴ *Ibidem*, s. 39.

²⁵ J.-J. Rousseau, *List do d'Alemberta o widowiskach*, [w:] *idem, Umowa społeczna i inne rozprawy*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1966, s. 392.

Jednym z nieuniknionych skutków teatru w tak małym mieście jak nasze będzie zmiana zasad albo, jeśli kto woli, naszych przesądów i poglądów publicznych; z konieczności zmieniają się także nasze obyczaje na inne, lepsze lub gorsze, nie przesądzam jeszcze, ale na pewno mniej odpowiednie dla naszego ustroju²⁶.

Co więcej, wspomniane zmiany nie poddają się kontroli rządu, oczywiście, co dla Rousseau bezdyskusyjne, działającemu na podstawie „ustawy konstytucyjnej” (*institution primitive*), i nawet jego władza nie będzie w stanie zatrzymać negatywnych rezultatów tych przeobrażeń:

Mądrość ludzka może jedynie zapobiec tym zmianom, zawczasu zażegna wszystko, co je wywołuje; kiedy jednak się zmiany toleruje i zezwala na nie, rzadko panuje się nad skutkami i **nie można nigdy mieć pewności, że się zapanuje** [podkreślenie – P.R.]²⁷.

W tych skokach koniem po teatralnej szachownicy trzeba zatrzymać się na polu „Adam Mickiewicz, Wykład XVI”. Używając dzisiejszego języka, można powiedzieć, że ta radykalnie performatywna koncepcja dzieła teatralnego dobrze wpisuje się w zaproponowaną tu hipotezę interpretacyjną. Przemiana, jakiej miałby doświadczyć odbiorca, była dla poety czymś oczekiwanym i czymś unikatowym, właściwym sztuce jako domenie ducha. Tak rozumiana twórczość artystyczna odwołuje się do idei – rzecz by można – sztuki wysokiej, a wszelkie jej przejawy służące li tylko rozrywce to zwyrodnienie:

Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej popęd; ogół jednak długo pozostaje bierny, a wtedy sztuka używa wszelkich możliwych sposobów, wzywa do pomocy architekturę, muzykę, a nawet taniec, by ogół ten ożywić; lecz jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę, natenczas zanika²⁸.

I wreszcie najbardziej znany fragment z tego wykładu, w którym poeta jasno i radykalnie formułuje zadanie scenicznej dziedziny twórczości:

²⁶ *Ibidem*, s. 418–419.

²⁷ *Ibidem*, s. 419.

²⁸ A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, [w:] *idem, Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, przeł. i oprac. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 117.

„Przeznaczeniem tej sztuki [dramatu, teatru – P.R.] jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno się tak wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszale”²⁹. W tym kontekście, jawnie przecież politycznym, warto wspomnieć o nowoczesnym polskim nacjonalizmie albo „ludowym polskim nacjonalizmie”, według określenia Timothy’ego Snydera, w jaki wpisano przesłanie całości dzieła Mickiewicza. Jak wyłuszcza amerykański historyk w książce *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569–1999*:

Nowożytna idea Litwy jako kraju wielu narodów, których los pozostawał wszelako całkowicie tożsamy z losem Polski, pełna była sprzeczności charakterystycznych dla stulecia, kiedy to pojmowanie narodowości radykalnie się zmieniło. Choć on sam [Mickiewicz – P.R.] nie był ludowym nacjonalistą i nigdy nie odwiedził ani Warszawy, ani Krakowa, stworzona przezeń wspaniała poezja stała się – po jego śmierci w 1855 r. – zaczął ludowego nacjonalizmu polskiego³⁰.

Więcej, wraz ze wzrostem aspiracji niepodległościowych Litwinów stał się Mickiewicz ich autorem narodowym:

Choć poeta nigdy nie wyobrażał sobie, by Litwa mogła zostać oddzielona od Polski, jego wizję wykorzystali działacze litewscy, którzy odwoływali się do odmiennej tożsamości etnicznej i narodowej. Pod koniec XIX w. w północno-zachodnim regionie dawnego Wielkiego Księstwa język litewski stał się fundamentem kulturowej tożsamości, którą z czasem posłużyć się mieli narodowi działacze etnicznej Litwy. Ten zabieg przekształcił Mickiewicza w litewskiego poetę narodowego³¹.

Co paradoksalne, gdyby posłużyć się stworzoną wtedy właśnie przez działaczy litewskich i polskich etniczną definicją narodowości, Mickiewicza trzeba by było uznać za Białorusina. Kończąc ten wątek, trzeba powiedzieć, że polityka posłużyła się dziełem wieszczą, interpretując

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ T. Snyder, *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569–1999*, przeł. M. Pietrzak-Merta, Sejny 2009, s. 40.

³¹ *Ibidem*.

je w duchu „najdalszym od oryginału (litewski i polski nacjonalizm etniczny), i marginalizowała najwierniejszą jego interpretację polityczną (białoruski i polski federalizm)”³². Choć Snyder, pisząc te słowa, odwoływał się tylko do *Pana Tadeusza*, w moim przekonaniu myśl ta jest słuszna w odniesieniu do całej twórczości Mickiewicza, o czym przekonuje i dzisiejsze, całkowicie instrumentalne traktowanie jej przesłania. Dobitym przykładem na ciągłe jej zawłaszczanie jest choćby przygotowana przez Michała Zadaraę „po literach” inscenizacja całości *Dziadów* w Teatrze Polskim we Wrocławiu³³. Uzmysławia ona, że wątki mesjanistyczne, narodowo-niepodległościowe i tyrtejskie są jedynie marginalnie obecne w dramacie, który prezentuje bogactwo tradycji, postaw, wartości dawnej wieloetnicznej, wielokulturowej, wielojęzycznej i wieloreligijnej Rzeczypospolitej³⁴. I jeszcze Snyder: „Idea zjednoczonej Polski automatycznie nasuwała wizję umarłej nie tak znów dawno Rzeczypospolitej – tym bardziej że Rzeczpospolita tuż przed swym zgonem ogłosiła pierwszą europejską konstytucję”³⁵.

Teatr zawsze polityczny

W roku 1982 ukazała się w PRL-u książka Carla Gustava Junga *Nowoczesny mit. O rzeczach widywanych na niebie*. Szwajcarski psycholog zaprezentował tam hipotezę cyklicznego rozwoju kultury, biorąc pod uwagę jej możliwości skutecznego realizowania w postaci symboli treści nieświadomości zbiorowej. Innymi słowy – takich symboli i mitów, które przeżyte emocjonalnie przez jednostkę powodują ukojenie jej metafizycznego niepokoju, by użyć określenia Stanisława Ignacego

³² *Ibidem*, s. 41.

³³ A. Mickiewicz, *Dziady*, reż. M. Zadara, dramaturgia D. Przystek, scen. R. Rumas, kostiumy J. Kornacka, A. Ślesiński, światło i wideo A. Sienicki, muz. J. „Budyń” Szymkiewicz, Teatr Polski we Wrocławiu, Scena im. J. Grzegorzewskiego, premiera 20 II 2016.

³⁴ Warto podkreślić tę oczywistość, iż w czwartej części *Dziadów* to nie katolicyzm jest fundamentem metafizycznym, ale Kościół greckokatolicki (unicki). Pozorna niekoherencja między tą częścią a częścią drugą niknie, kiedy uzmysłowić sobie, że – jak zaznacza Józef Kallenbach – w pierwotnym tekście zamiast Guślarza był Książd („widocznie z powodu cenzury uległ zmianie”); J. Kallenbach, *Z pierwotnego tekstu drugiej części „Dziadów”*, [w:] A. Mickiewicz, *Pisma*, t. 2, wyd., objaśn., wstępem poprzedził J. Kallenbach, Brody 1911, s. 217.

³⁵ T. Snyder, *op. cit.*, s. 40.

Witkiewicza. Tak więc nie tyle zanika ów niepokój w miarę cywilizacyjnego rozwoju, czego efektem miałyby być szczęśliwe społeczeństwo ludzkich automatów (jak chciał Witkiewicz), ale starzeje się i traci znaczenie dominujący duchowy, metafizyczny paradygmat kultury. Zasadnicze zmiany – zdaniem Junga – dokonują się co jeden platoński miesiąc, czyli co 2160 lat (czas między kolejnymi przesunięciami się punktu równonocy wiosennej według ekliptyki o 30 stopni):

Jak wiemy już z historii starożytnego Egiptu, kresowi jednego platońskiego miesiąca i początkowi następnego towarzyszą zjawiska związane z przemianą psychiczną. Są to, jak się zdaje, zmiany w konstelacji dominant psychicznych, archetypów, „bogów”, które wywołują sekularne przemiany psychiki zbiorowej lub im towarzyszą. Przemiana ta zaczęła się w czasach historycznych i pozostawiła ślady przede wszystkim przy przejściu z epoki Byka do epoki Barana, a następnie z epoki Barana do epoki Ryb, której początek zbiega się z powstaniem chrześcijaństwa. Obecnie zbliżamy się do wielkiej przemiany, której należy oczekiwać wraz z wejściem punktu równonocy wiosennej w gwiazdozbiór Wodnika³⁶.

W tej perspektywie widział też Jung przyszłość chrześcijaństwa: „Dominujące wyobrażenie Pośrednika i Boga, który stał się człowiekiem, swego czasu wyrugowało wyobrażenia politeistyczne i dziś z kolei jest bliskie zaniku”³⁷.

Ernst Cassirer z kolei, w rozprawie *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, zwracał uwagę na ewolucję kulturowych form realizacji duchowych potrzeb człowieka, wynikającą ze zmian w sposobie postrzegania przez ludzi swojego miejsca w świecie, zmian stosunków społecznych czy zmian w organizacji pracy. Nie powiazał ich z cyklami astronomicznymi, szukał ponadto elementów wspólnych dla poszczególnych etapów transformacji. Jak w przypadku mitu i religii:

Nie potrafimy w rozwoju kultury ustalić momentu, w którym kończy się mit, a zaczyna religia. Religia jest w całym przebiegu swych dziejów przesycona elementami mitycznymi i nierozzerwalnie z nimi

³⁶ C.G. Jung, *Nowoczesny mit. O rzeczach widywanych na niebie*, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Kraków 1982, s. 48.

³⁷ *Ibidem*, s. 273.

związana. Z drugiej strony mit, nawet w swych formach najbardziej prymitywnych i rudymenarnych, kryje w sobie motywy zapowiadające w pewnym sensie późniejsze ideały religijne wyższego rzędu³⁸.

Pozorną sprzeczność między koncepcją Cassirera i hipotezą Junga można rozwiązać na gruncie rozważań o obrzędach przejścia Arnolda van Gennepa, gdyby je zastosować do trwania paradygmatu duchowego kultury. Tak jak jednostka żyjąca w społeczności doświadcza cyklicznie: symbolicznej śmierci, kiedy wyczerpuje się jej dotychczasowa rola społeczna (faza preliminalna), wyłączenia z porządku społecznego, pozostawania „poza” jakąkolwiek rolę (faza liminalna) i wreszcie symbolicznych narodzin, kiedy dołącza do społeczności w nowej roli (faza postliminalna), tak też – za Jungiem – można by stwierdzić, iż wiodący paradygmat duchowy przechodzi przez trzy takie stany. A faza liminalna to okres zmiany dominant psychicznych. Okres przejścia – dodać można – między jednym porządkiem duchowym a kolejnym, w którym – jak chciał Cassirer – odnaleźć można elementy poprzedniego. Van Gennep do pewnego stopnia zasugerował cykliczność przemian makrokosmosu na początku swej rozprawy:

Co więcej, ani społeczeństwo, ani jednostka nie żyją w oderwaniu od natury, od wszechświata, który z kolei podlega odwiecznemu rytmowi, odciskającemu się piętnem na życiu ludzkim. We wszechświecie także istnieją etapy i momenty przejścia, stadia posuwania się naprzód i okresy przestoju³⁹.

Koncepcję van Gennepa rozwinął Victor Turner, zakładając „fundamentalną różnicę pomiędzy społeczeństwami przed i po rewolucji przemysłowej”⁴⁰. Dla tych pierwszych charakterystyczna jest liminalność, która konserwuje istniejący ład społeczno-kulturalno-polityczny

³⁸ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1977, s. 184.

³⁹ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progu, o gościnności i adopcji, o ciąży i porodzie, o narodzinach, dzieciństwie, dojrzewaniu i inicjacji, o święceniach kapłańskich i koronacji królów, o zaręczynach i zaślubinach, o pogrzebie i porach roku i o wielu innych rzeczach*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006, s. 30.

⁴⁰ V. Turner, *Od liminalności do liminoidalności w zabawie, przepływie i rytuale*, [w:] *idem, Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 29–96.

i w której uczestnictwo było obowiązkowe. Natomiast dla społeczeństw nowoczesnych i – dodajmy – ponowoczesnych Turner ukuł kategorię liminoidalności – strefy wolnego wyboru uczestnika, która pojawiła się wraz z czasem wolnym i która stwarza możliwość podważania dominującego porządku albo testowania alternatywnych dla niego rozwiązań: „Liminoidalność jest przesiąknięta wariantowością, w liminalności nie ma na nią miejsca. Pierwsza jest zabawą i wyborem, rozrywką, druga sprawą poważną, może nawet przerażającą”⁴¹. Przykładami miejsc czy laboratoriów liminoidalnych są, według Turnera, uczelnie wyższe oraz przestrzenie doświadczeń artystycznych:

Uniwersytety, instytuty, kolegia to „liminoidalne”: przestrzenie wolności i eksperymentowania, nasycone formami działania symbolicznego, przypominającymi niektóre fenomeny liminalne znane z opisów etnograficznych (choćby rytuały wprowadzające w amerykańskich college’ach). Nie znaczy to jednak, że liminoidalne wytwory nie mają znaczenia politycznego, wystarczy wspomnieć Deklarację Praw Człowieka i Manifest Komunistyczny. Albo *Republikę* Platona i *Lewiatana* Hobbesa⁴².

I jeszcze jeden cytat z rozprawy Turnera, w którym odnosi się do artysty i jego wolności w procesie kreacji:

Nie znaczy to, że twórca liminoidalnych symboli, idei, obrazów itp. bierze je *ex nihilo*; znaczy za to, że ma on przywilej dowolnego potraktowania swojego dziedzictwa kulturowego w stopniu nieosiągalnym dla członków społeczeństw, w których liminalność jest otaczana najwyższą czcią⁴³.

Tak więc przestrzeń sztuki, w tym oczywiście teatru, daje możliwość bezpiecznego naruszania dominującego porządku, a nawet istniejących tabu. To odbiorca ma decydować, co z taką wiedzą/doświadczeniem może zrobić. Nie dziwi zatem, że wszelkie systemy polityczne z celami autokratycznymi, podważającymi liberalną demokrację, starają się pozbawić sztukę tej potencji, gdyż stanowi ona zagrożenie dla

⁴¹ *Ibidem*, s. 67.

⁴² *Ibidem*, s. 51.

⁴³ *Ibidem*, s. 83.

wyznawanego, jedynie akceptowanego ładu, wizji historii czy tradycji. Stąd takie nerwowe reakcje władz różnego szczebla choćby na spektakl *Śmierć i dziewczyna* Elfriede Jelinek wyreżyserowany przez Ewelinę Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu⁴⁴ czy na spektakl *Biała siła, czarna pamięć*, który na podstawie książki Marcina Kąckiego przygotował w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku Piotr Ratajczak⁴⁵.

W kontekście rozważań nad politycznością teatru rzadko bywają przywoływane koncepcje Hannah Arendt, najpełniej zapisane w książce *Kondycja ludzka* z 1958 roku, zgodnie z którymi tym, co ujawnia, odkrywa człowieka jako byt społeczny, a nie tylko zwierzęcy, stwarza – dziś powiedzielibyśmy – jego unikatową odmienność, jest mowa i podejmowane na nowo działanie, odróżnione od wytwarzania będącego domeną rzemieślników nadających nowy kształt milczącej lub w przypadku ludzi pozbawionej głosu „materii”. „Surowiec nie ma w tym procesie prawa głosu – konstatowała za Arendt Margaret Canovan, autorka *Wstępu* do drugiego amerykańskiego wydania *Kondycji ludzkiej* z 1998 roku – i nie mają go istoty ludzkie przygotowane jako surowiec do próby stworzenia nowego społeczeństwa lub tworzenia historii”⁴⁶. Filozofia polityki przyjmująca za pewnik istnienie człowieka jako twórcy własnych dziejów jest skażona błędem, gdyż nie istnieje ktoś taki jak pojedynczy człowiek, a współistnieje wielość istot ludzkich, które mówią i mogą podjąć w relacjach interpersonalnych alternatywne wobec dominującego porządku działanie. Ów pewnik milcząco zakładany przez wielu myślicieli, w tym Karola Marksa, zawdzięczamy Platonowi. Od czasów, gdy

odwrócił się plecami do ateńskiej demokracji i wyłożył swój plan idealnego miasta-państwa, filozofowie polityczni pisali o polityce,

⁴⁴ E. Jelinek, *Śmierć i dziewczyna*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, reż. E. Marciniak, oprac. tekstu i dramaturgia Ł. Wojtyśko, scen., kostiumy i reż. światła K. Borkowska, muz. P. Kubiak, choreografia D. Knapik, Teatr Polski we Wrocławiu, Scena im. Jerzego Grzegorzewskiego, premiera 21 XI 2015.

⁴⁵ *Biała siła, czarna pamięć*, na podst. powieści M. Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, adaptacja P. Rowicki, reż. i oprac. muz. P. Ratajczak, scen. i kostiumy M. Kotlińska, Teatr Dramatyczny im. A. Węgierki w Białymstoku, prapremiera 16 IV 2016.

⁴⁶ M. Canovan, *Wstęp*, [w:] H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2010, s. 9.

systematycznie ignorując najbardziej uderzające cechy polityczne istot ludzkich – to, że jest ich wiele, że każda z nich jest zdolna przyjąć nowe perspektywy oraz podjąć nowe działania i że nie dopasują się do schludnego, przewidywalnego modelu, dopóki owe zdolności polityczne nie zostaną stłumione⁴⁷.

Platonowi zawdzięczamy też przekonanie, że „spraw ludzkich” i „rezultatu działania” nie należy traktować zbyt poważnie: „działania ludzi pojawiają się jak ruchy lalek poruszanych niewidzialną ręką spoza sceny, tak że człowiek wydaje się zabawką boga”⁴⁸. W tej perspektywie to nie człowiek jest podmiotem dziejów czy podmiotem politycznym, ale jakaś bezosobowa moc: Opatrzność, Przyroda, duch świata, interesy klasowe czy niewidzialna ręka rynku Adama Smitha.

Działania i mowa zawsze odbywają się pomiędzy ludźmi i, zdaniem Arendt, mają potencjał ujawnienia „działającego” (chciałoby się napisać: performera) nawet wtedy, gdy odnoszą się do świata rzeczy, w ramach którego ludzie poruszają się i z którego pochodzą ich „obiektywne, światowe interesy”. Przywołajmy znamienne i bardzo bliskie określeniu performansu, które zaproponował Richard Schechner⁴⁹, wyjaśnienie owych interesów wyłożone przez Arendt:

Interesy te stanowią coś, co *inter-est* w najbardziej dosłownym znaczeniu tego słowa, co leży „pomiędzy” ludźmi, zatem może wzajemnie ich wiązać i łączyć. W większości mowa i działanie zajmuje się owym „pomiędzy”, które jest odmienne w każdej grupie ludzi, z tym że w większości słów i czynów ich odniesienie *do* jakiejś światowej obiektywnej rzeczywistości jest dodatkiem do odsłaniania działającego i mówiącego podmiotu⁵⁰.

Sferze pomiędzy, *between and betwixt* (Turner), Arendt nadała tak samo rzeczywisty charakter jak światu rzeczy widzialnych, nazwała ją „siecią międzyludzkich więzi”. Zgodnie z jej wyjaśnieniem:

⁴⁷ *Ibidem*, s. 10.

⁴⁸ H. Arendt, *op. cit.*, s. 215.

⁴⁹ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Wrocław 2006, s. 45.

⁵⁰ H. Arendt, *op. cit.*, s. 213.

Sieć ta wprawdzie związana z obiektywnym światem rzeczy równie silnie, jak mowa związana jest z żywym ciałem, ale nie jest to ten rodzaj związku, który łączy fasadę czy, używając terminologii Marksa, zasadniczo zbyteczną nadbudowę z użyteczną strukturą samej budowli⁵¹.

Treść i sens działania mogą zostać zobiektywizowane w dziele sztuki, które korzystając ze swoich charakterystycznych środków, przedstawia zdarzenie w „pełnym znaczeniu”. Jednak, jak przekonuje Arendt, unikatowa forma „ujawniania”, jaką mają działanie i mowa, „nierozzerwalnie” łączy się z „żywym przepływem” pomiędzy podmiotami w relacji. W związku z tym jedyną odpowiednią dziedziną sztuki, która reprezentuje ów „żywy przepływ”, jest teatr. Dziś moglibyśmy dodać, że nie tylko reprezentuje, ale i uobecnia, nie tylko odnosi się do rzeczywistości pozateatralnej, ale także jest autoreferencyjny, wzmacniając tym samym swoją „prawdziwość”. Innymi słowy – świat fikcyjny sceny nabiera takiej samej mocy co rzeczywisty, albo nawet staje się od niego mocniejszy, jak w spektaklach Kantora czy Lupy, by przywołać po raz kolejny tylko tych dwóch twórców. Koniec końców przedstawienie istnieje dłużej w takiej samej postaci jak przeszłość świata rzeczywistego, czyli jako subiektywne wspomnienie uczestnika, podmiotu, który mówi i może podjąć działanie, także wynikające z doświadczenia teatralnego. Tylko aktorzy/performerzy, odtwarzając/tworząc fabułę, ujawniają zarówno znaczenie historii, jak i „nieuchwytną” tożsamość działających sprawców, gdyż ona nie poddaje się żadnemu uogólnieniu. I najbardziej nas tutaj interesująca konkluzja Arendt:

Jest to również powodem, dla którego teatr jest sztuką polityczną *par excellence*, polityczna sfera ludzkiego życia zostaje tu tylko przeniesiona w sztukę. Jest on jedyną sztuką, której jedynym tematem jest człowiek w jego powiązaniach z innymi ludźmi⁵².

⁵¹ *Ibidem*. Widać dokładnie, że wszelkie tendencje odśrodkowe, które zarażają dziś kraje Unii Europejskiej, wynikają także ze skupienia się polityków neoliberalnych właśnie na wspomnianej przez Arendt „budowli” i ignorowania tego, co pomiędzy, a co jest sferą kultury i aksjologii.

⁵² *Ibidem*, s. 218.

Krótką wycieczka do Azji: pozaintelektualne formy wglądu i teatr zmuszony do polityczności – *lhamo*

Zacznijmy od pozaintelektualnych form poznania i przypomnienia pola semantycznego terminu „aporia”. Pochodzi od greckiego słowa *áporos*, to znaczy ‘nieprzebyty’, ‘trudny’, do filozofii europejskiej został wprowadzony przez eleatów. Zgodnie z *Oksfordzkim słownikiem filozoficznym* to: „Poważna trudność. Niekiedy sokratejską metodę stawiania problemów bez podawania rozwiązań nazywa się metodą aporetyczną”⁵³. Jednakże nie do europejskiej, ale wschodniej, ciągle żywej myśli chciałbym się odwołać.

Dwa lata po śmierci Claude’a Lévi-Straussa ukazała się we Francji książka zbierająca i publikowane wcześniej, i pozostające w rękopisach jego artykuły poświęcone Japonii, zatytułowana *Druga strona księżycy*. Znać w nich sympatię i fascynację antropologa tym krajem datujące się od wczesnego dzieciństwa, wywołane i podtrzymywane przez kolejne japońskie ryciny, jakimi ojciec nagradzał jego sukcesy edukacyjne. W latach 1977–1988 Lévi-Strauss odbył pięć podróży do Japonii, które pogłębiły podziw i szacunek dla tak odrębnej od europejskiej kultury. Teksty z jednej strony podkreślają unikatowość japońskiej drogi, wydobywając to, czego Zachód może się od niej nauczyć, z drugiej – szukają dla niej analogii w kulturze francuskiej.

W eseju poświęconym żyjącemu w latach 1750–1837 mnichowi budyzmu zen i znanemu także w Europie autorowi rysunków – Sengai Gibonowi – antropolog zwraca szczególną uwagę na nieodpowiedniość europejskiej dychotomii estetycznej piękno–brzydota do opisu jego prac. Tradycja buddyzmu zen, odrzucającego wszelkie formy dualizmu, korzeniami sięga i do literatury sanskryckiej, i do taoizmu „głęboko zakorzonego w umysłowości ludowej”. Myśl buddyjska dąży, jak pisze Lévi-Strauss, „przez Przebudzenie do stanu, gdzie zniesione zostaną wszelkie rozróżnienia między istnieniem a nieistnieniem, życiem i śmiercią, pustką i pełnią, «ja» i innym, pięknym i brzydkim”⁵⁴. Z punktu widzenia kanonów dziewiętnastowiecznej sztuki europejskiej rysunki Sengai wyglądają jak zaimprovizowane szkice albo studia do

⁵³ S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, przeł. C. Ciesliński et al., red. nauk. J. Woleński, Warszawa 1997, s. 27.

⁵⁴ C. Lévi-Strauss, *Druga strona księżycy. Pisma o Japonii*, przeł. M. Falski, przedm. J. Kawada, Kraków 2013, s. 96.

właściwego dzieła, niedokończone prace, w których manifestuje się poza tym dość lekceważący stosunek do kwestii kompozycji, światła i koloru. Figury przedstawione na nich mają często charakter komiczny, satyryczny, zwyczajowo niełączony z kanoniczną europejską sztuką sakralną.

Sengai był członkiem szkoły Rinzai, jednej z trzech głównych gałęzi buddyzmu zen w Japonii (pozostałe to Soto i o wiele mniejsza Obaku). Buddyzm zen wychodzi z założenia, że nie ma żadnej doktryny, mistrzowie nie mają niczego do przekazania swoim uczniom, a święte teksty są pozbawione wartości. Jak przyjmuje tradycja zen, Budda, czyli Siddhartha Gautama, miał powiedzieć: „Nie uzyskałem nawet najdrobniejszej rzeczy z niezrównanego, całkowitego przebudzenia – i z tego właśnie powodu jest ono zwane «niezrównanym, całkowitym przebudzeniem»”⁵⁵. Lévi-Strauss wspomina o jeszcze jednym wydaniu związanym z Buddą, do którego odwołuje się zen. Indagowany przez jednego z uczniów Budda miał wykonywać w odpowiedzi na każde pytanie jeden gest. Niezrozumiały dla uczniów, więc ciągle nad nim medytowali. Takie korzenie ma pedagogika buddyzmu zen, która w szkole Sengai przyjęła kategoryczną i momentami dość brutalną formę. Wszelka intelektualna komunikacja między mistrzem i uczniem była wykluczona. Mistrz w kontakcie z uczniem wydawał nieartykułowane, pozbawione sensu okrzyki, a więc bełkotliwe, posuwał się nawet do aktów przemocy cielesnej, uderzając go pięścią lub kijem, co miało na celu – zgodnie z opisem Lévi-Straussa – „zaburzenie równowagi psychicznej ucznia, pogrążonego w umysłowym chaosie, z którego być może dzięki nagłemu impulsowi wyłoni się oświecenie”⁵⁶.

Mniej inwazyjną metodą jest *kōan*, nazwany przez Alana W. Wattsa „przeciw-grą”, będący pytaniem, które postawione jest w sprzeczny, paradoksalny, aporetyczny, bezsensowny z racjonalnego punktu widzenia sposób. Najbardziej znane pytania to: „Jak brzmi dźwięk jednej dłoni?”⁵⁷, „Czy psy też mają Naturę Buddy?” albo „Co to jest?”⁵⁸ bez wskazania na jakikolwiek obiekt. Nie wchodząc w hipotetyczne rozważanie na gruncie psychologii związane z dominującym w kulturze Zachodu poczuciem ego, można stwierdzić, że odpowiedź nie polega na z-rozumieniu,

⁵⁵ Cyt. za: A.W. Watts, *Przeciw-gra*, przeł. K. Gebert, [w:] *Psychologia wierzeń religijnych*, przeł. K. Gebert et al., wybór i wstęp K. Jankowski, Warszawa 1990, s. 294.

⁵⁶ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, s. 98.

⁵⁷ A.W. Watts, *op. cit.*, s. 298.

⁵⁸ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, s. 99, 100.

ale na prze-życiu, u-świadomieniu. Chodzi raczej o reakcję psychofizyczną. Wymagania wobec ucznia poddanego takiej próbie Watts sformułował w pięciu punktach. Żąda się od niego – po pierwsze – aby pokazał swoje „autentyczne” „ja”, i to w obecności osoby reprezentującej najwyższy autorytet jego kultury. Po drugie, aby działał spontanicznie w warunkach niesprzyjających aktywności bezrefleksyjnej. Ma się – po trzecie – skupić na czymś i jednocześnie o tym nie myśleć. Po czwarte, nie powinien wypowiadać się na temat *kōanu*, gdyż myślenie o nim nie jest odpowiedzią i każda reakcja werbalna zostanie odrzucona. I wreszcie – po piąte – nie może uciec od problemu w trans⁵⁹. Intelktualna reakcja wywoła tylko kolejne paradoksalne pytanie mistrza, naruszające racjonalne i językowe granice. Nie muszą chyba podkreślać performatywnego nastawienia tej szczególnego rodzaju pedagogiki.

W innej części Azji, też buddyjskiej, ale lamaistycznej – w Tybecie – zrodził się specyficzny gatunek sztuki widowiskowej – *lhamo*, który w ubogim piśmiennictwie europejskim mu poświęconym bywa określany jako „opera ludowa” albo „opera tybetańska”⁶⁰, tak też opisują go autorzy tybetańscy chcący przybliżyć odbiorcy spoza ich kraju ten gatunek. Co charakterystyczne, pojawił się on przynajmniej trzy wieki wcześniej niż nasza opera, ale to do niej go porównano. Europocentryzm, kolonizatorskie przekonanie o wyższości i pierwotności naszej kultury odbija się nawet w terminologii teatrologicznej, gdyż w gruncie rzeczy, jeśli pomyśleć globalnie o kulturze i jej chronologii, to nasza opera winna być określana jako „europejskie *lhamo*”. Ponadto w odróżnieniu od europejskiego teatru czy teatru subkontynentu indyjskiego pochodzenie tego gatunku nie ma bezpośredniego związku z rytym religijnym. Cel, dla którego żyjący na przełomie wieków XIV i XV lama Thangtong Gyalpo (znany także jako Chaksampa) powołał *lhamo* do życia, był jak najbardziej praktyczny – zebranie funduszy na budowę mostów na głównych rzekach Tybetu, aby efektywniej propagować nauki Buddy i ułatwić ludziom komunikację, w tym przemieszczanie się ze stadami zargo i jaków. Gyalpo opracował rodzaj arii operowych, dla których podstawą były teksty religijne, i dał je siedmiu towarzyszącym mu kobietom.

⁵⁹ Por. A.W. Watts, *op. cit.*, s. 298.

⁶⁰ Wymienić mogę tylko następujące pozycje: J. Ross, *Lhamo. Opera from the Roof of the World*, New Delhi 1995; P. Rudzki, *Shotōn – święto Tybetu*, „Dida-skalia” 2000, nr 37/38; oraz tybetańskie w języku angielskim: J. Norbu, *Lhamo: The Opera of Tibet*, „Tibetan Review” 1972, Vol. 7, No. 7; L. Dorjee, *Lhamo: The Folk Opera of Tibet*, „Tibet Journal” 1984, Vol. 9, No. 2.

Uczyły się śpiewać, a on im akompaniował na bębnie (*nga*) i talerzach (*bubcha*), które odtąd zawsze towarzyszą przedstawieniom *lhamo*.

Kanon *lhamo* zawiera tylko dziesięć opowieści, będących rodzajem buddyjskich hagiografii porównywalnych do średniowiecznych mirakli. Oprócz znaczenia bezpośredniego każda historia ma sens symboliczny, łączący się z buddyzmem lub dziejami Tybetu. Choć zespół *lhamo* związany z Tybetańskim Instytutem Sztuk Widowiskowych, powołanym do istnienia przez XIV Dalaj Lamę w roku 1959 i mającym siedzibę w miejscowości Dharamsala⁶¹, a właściwie w jej pięćset metrów wyżej położonej części, nazwanej jeszcze przez Anglików McLeod Ganj (ok. 1800 m n.p.m.), zaprezentował w czasie festiwalu Shotön w roku 1999 nową *lhamo* – opowieść o życiu Milarepy, jednego z najważniejszych nauczycieli duchowych w Tybecie, ucznia Marpy. Tak więc ten kanon liczy dziś tylko jedenaście opowieści, które prezentowane są co roku na wspomnianym festiwalu Shotön. *Sho*, czyli ‘jogurt’, ponieważ w Tybecie Centralnym, przed chińską inwazją, organizowano go wczesną jesienią, kiedy było najwięcej mleka potrzebnego do wytwarzania jogurtu. Festiwale organizowane były w klasztorze Drepung, położonym niedaleko Lhasy.

Widzowie, siedzący wokół sceny w kształcie okręgu (skojarzenie z grecką *orchestrą* nasuwa się samo) na rozłożonych kocach i szalach, żywo reagują na oglądane sceny, szczególnie na te, które mają charakter komiczny⁶². Ale potrafią także zająć się rozmową z sąsiadami, gdy czują się znudzeni działaniami artystów. Zresztą trudno mówić tu o nudzie, gdyż wszyscy znają oglądane historie. Nic poza kunsztem aktorów i zabawnymi scenkami wplecionymi w zasadniczą opowieść (rodzaj interludiów) nie może ich zaskoczyć. Spektakle trwają od świtu do zmierzchu. W południe wykonawcy opuszczają przestrzeń gry, zaczyna się godzinny „antrakt”, w czasie którego publiczność zjada posiłek. Tybetańczycy nie uczestniczą w pokazach *lhamo* tylko dla wrażeń

⁶¹ W deklaracji programowej Instytutu czytamy: „W Tybecie Chińczycy zaczęli atakować tybetańską tożsamość kulturową, niszcząc klasztory i biorąc pod kontrolę każdy aspekt życia ludzi. Korzystając z wolności na wygnaniu, Tybetańczycy szukali sposobów, aby zachować swoją tożsamość. Tybetański Instytut Sztuk Widowiskowych, założony w Kalimpong, niedaleko od granicy z Tybetem, był pierwszą z wielu instytucji powołanych dla tego celu przez rząd na wygnaniu Jego Świątobliwości Dalaj Lamy”; *The Tibetan Institute of Performing Arts Presents Two Operas: “Sukyi Nyima” and “Pema Woebar”*, ed. P. Russell, published by TIPA, [bez miejsca i roku wyd.], s. 2.

⁶² Por. J. Ross, *op. cit.*, s. 35.

estetycznych. Ta czasowa społeczność wzmacnia ich pozateatralną wspólnotę, więc są tutaj także małe dzieci, aby „oddychać” dawną tradycją. Tutaj potwierdzają swą tożsamość jako grupa etniczna. Obecność na widowni jest także rodzajem deklaracji politycznej związanej z sytuacją ich ojczyzny po zajęciu jej przez Chiny. Zresztą w Państwie Środka, jak mnie informowali Tybetańczycy, wystawia się *lhamo*, ale są to spektakle propagandowe, ich treść nie ma niczego wspólnego z tradycją, ma raczej zniechęcić do niej mieszkańców Tybetu Centralnego i umożliwić im stanie się lojalnymi obywatelami państwa zarządzanego z Pekinu.

Z dwudziestowiecznych dokonań polskiej sztuki dramatycznej, które także współtworzą najnowszy jej okres, wybieram tylko trzech twórców, aby tym teoretycznym rozważaniom przydać praktyki dramatopisarskiej i scenicznej. Te *exempla*, w podwójnym znaczeniu tego słowa, to: Witkiewicz, Kantor i Lupa. Związki – bezpośrednie i pośrednie – ich twórczości z opisanym wyżej kontekstem wschodnim nie ulegają wątpliwości. Podobnie jak bezdyskusyjny jest wpływ Wschodu na sztukę w Europie w całym XX wieku, nie tylko u jego zarania.

Niepokój metafizyczny Stanisława Ignacego Witkiewicza, czyli teatr postdramatyczny

Najbardziej bezkompromisową na gruncie polskiego teatru koncepcją zrywającą z mimetycznymi powinnościami dzieła jest teoria Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zgodnie z nią powinno ono spełniać dwie podstawowe funkcje – estetyczną i metafizyczną, gdyż dostarcza dwojakiego rodzaju przeżyć: z jednej strony związanych z dominującym w dziele poczuciem piękna, a z drugiej – wynikających ze wspólnych korzeni, jakie łączą sztukę z religią i filozofią. Tym, co odróżnia przedmiot artystyczny od każdego innego, jest w pierwszym rzędzie jego forma estetyczna, na której koncentrować się winien wysiłek twórcy i która przyciągać ma uwagę odbiorcy, a nie przedstawiane wydarzenia, akcja. Tak zwana treść jest elementem koniecznym, jak wszystkie inne składniki dzieła (systemy znaków teatralnych, według klasyfikacji Tadeusza Kowzana, obejmują: mimikę, gest, ruch, charakteryzację, fryzurę, kostium, rekwizyt, dekorację/scenografię, oświetlenie, słowo, intonację, muzykę i efekty dźwiękowe⁶³), ale nie najważniejszym.

⁶³ Por. T. Kowzan, *Znak w teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 1/2.

Zasadnicze znaczenie ma układ, konstrukcja wszystkich elementów, a nie one same. W odczycie z roku 1921 Witkiewicz wyjaśniał:

Sztuka realistyczna jest zawsze mniej lub więcej dobrym udaniem czegoś, a aktorzy lepszymi lub gorszymi udawaczami jakichś przypuszczalnych stworów. Sztuka mająca tendencję ku Czystej Formie jest czymś absolutnym, identycznym ze sobą, czymś, w czym działające stwory z ich wypowiedzeniami istnieją tylko jako części całości zajmującej dany odcinek czasu. Nic nas nie mogą obchodzić ich przeżycia przeszłe jako takie, o ile nie są formalnie związane z teraźniejszością, a tym bardziej ich przyszłość. Sens czy też logika formalna: czyż jeszcze niedostatecznie określiłem to, o co mi chodzi?⁶⁴

I dalej opisywał, jak sobie wyobraża sceniczną realizację tych założeń:

A więc: aby wystrzał z rewolweru w pierś jakiegoś bubka nie był warunkowany tylko tym, że właśnie bubek ów znaleziony został u stóp jakiejs pani, i gniewem męża, który od dzieciństwa (jak to wiemy z ekspozycji) zdradzał gwałtowny charakter, tylko aby był absolutną koniecznością piętnastej minuty II aktu, w związku z tym, że ogrodnik miał fioletowy krawat i zapomniał podlać w porę klomb różowych astrów, albo w związku z tym, że ulubiona suka owego męża, słynnego z łagodności, urodziła sześć szczeniąt, z których jedno nazwano Ylajali⁶⁵.

Właściwym impulsem do podjęcia aktu kreacji przez artystę nie jest jednak taka czy inna teoria sztuki, ale prawdziwie przeżyty, jak pisał Witkiewicz, niepokój metafizyczny. Uczucie odróżniające gatunek ludzki od innych gatunków, a także człowieka myślącego i wrażliwego od bezrefleksyjnego – dzisiaj powiedzielibyśmy – konsumenta kultury masowej, zanurzonego w świecie telewizyjnych seriali, amerykańskich megahitów kinowych i prasy brukowej. Źródłem niepokoju metafizycznego jest Tajemnica Istnienia, naczelną zagadką bytu, na którą odpowiedzi

⁶⁴ S.I. Witkiewicz, *Odczyt o Czystej Formie w teatrze zawierający część polemiki z Fall-kiem, Rostworowskim i prof. Szyrkowskim* (Warszawa 29 XII 1921 r.), [w:] *idem, Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 127.

⁶⁵ *Ibidem*.

intelektualnej i emocjonalnej ludzkość w czasie swego rozwoju historycznego szukała w religii, filozofii i sztuce. Postęp w dziedzinie nauki i związany z nim rozwój cywilizacyjny spowodowały, iż religia utraciła swą moc wyjaśniającą. Filozofia zaczęła o wiele bardziej zajmować się sama sobą niż tworzeniem spójnych systemów opisujących sens i cel istnienia. Zagrożona jest także sztuka, która przybiera formę li tylko rozrywki: zamiast przeżycia estetycznego daje odbiorcy czysto życiowe zadowolenie, stając się jednym z Freudowskich środków odwracających od rzeczywistości i znieczulających⁶⁶.

Witkiewicz obawiał się, że nieodwracalny i uzasadniony nierównościami ekonomicznymi rozwój społeczny i związany z nim zanik indywiduum nieuchronnie doprowadzą do sytuacji, w której zarówno sztuka, jak i filozofia podzielią los religii i przestaną być potrzebne, gdyż całkowicie zanikną uczucia metafizyczne. Ceną, jaką ludzie zapłacą za demokratyczną równość i materialny dostatek, będzie całkowita redukcja potrzeb duchowych, a co za tym idzie – kultury w dotychczas znanej postaci. Powstanie syte i zadowolone z siebie społeczeństwo zanurzone, co już dzisiaj wiemy, po uszy w obiegu kultury masowej. Nim do tego dojdzie, człowiek współczesny, w opinii Witkiewicza, może doświadczyć Tajemnicy Istnienia tylko na gruncie sztuki zrodzonej z prawdziwego uczucia metafizycznego przeżywanego przez artystę. Ten subiektywny, w żaden sposób niemierzalny i niesprawdzalny warunek powstania dzieła Czystej Formy był najczęściej traktowany przez jej komentatorów jako najsłabszy element, stając się zasadniczym argumentem dla jej odrzucenia, a artyście zarzucano propagowanie bezsensu w sztuce: „Jedni z krytyków zarzucają mi po prostu bezsens, inni, nie rozumiejąc mojej teorii Czystej Formy, mają do mnie pretensje o to, że mimo programowego bezsensu, o jaki mnie niesłusznie posądżają, sztuka moja miała sens jakiś”⁶⁷.

⁶⁶ Por. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 70–71.

⁶⁷ S.I. Witkiewicz, *Druga odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”*, [w:] idem, *Teatr i inne pisma...*, s. 186. Prawie dziewięćdziesiąt lat później Grzegorz Dziamski, szukając wyznaczników sztuki początku XXI wieku, przekonywał: „Sztuka może przyjmować formy bliskie reklamie, modzie, rozrywce, może przypominać działalność społeczną lub polityczną, ale nie może realizować celów, którym te formy normalnie służą, musi pozostać bezcelowa, bezinteresowna, nieinstrumentalna”; G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 8.

Teatr Niemożliwy Tadeusza Kantora, czyli postteatr

Jednym z bohaterów książki Lehmana o teatrze postdramatycznym jest Kantor. Przywołam jego ostatni spektakl, którego tytuł odsyłał do dramatopisarstwa Witkacego, czyli *Nadobnisie i koczkodany*⁶⁸. W ogłoszonym w Warszawie *Manifestie 1970* Kantor po raz kolejny, tym razem wykorzystując doświadczenia z happeningiem i Teatrem Happeningowym, a szczególnie te związane z sytuacją odbioru, rozważał problem ontologii dzieła sztuki. Obrońcy zasadności jego istnienia podnosili, zdaniem artysty, absolutnie fałszywe argumenty, które sprzeczne były z samą istotą sztuki. Przekonywanie, że dzieło sztuki albo służy, albo daje świadectwo, albo ułatwia poznanie rzeczywistości, albo oferuje idealne modele rzeczywistości, w efekcie doprowadziło do sytuacji, w której twórczość nabrała charakteru produkcji, a dzieła sztuki były konsumowane przez masowego odbiorcę. Tymczasem, czego dowodził Kantor, istota sztuki i jej twórców jest ufundowana na gruncie bezcelowości: „Tylko przez absolutną bezcelowość może TWÓRCZOŚĆ I DZIEŁO SZTUKI UZYSKAĆ PRAWDZIWE RÓWNOUPRAWNIENIE!”⁶⁹. W zakończeniu *Manifestu 1970* wyliczył cechy dzieła, które sprawiłyby, że stanie się ono równoprawne rzeczywistości i zachowa autonomię:

DZIEŁO BEZ FORMY,
BEZ WALORÓW ESTETYCZNYCH,
BEZ WALORÓW ANGAŻUJĄCYCH,
BEZ PERCEPCJI,
NIEMOŻLIWE,
tzn. MOŻLIWE TYLKO PRZEZ TWÓRCZOŚĆ⁷⁰.

Właśnie w tym tekście Kantor po raz pierwszy formułował ideę dzieła niemożliwego, umykającego percepcji odbiorcy, którą wkrótce przeniósł na grunt teatru. Natomiast w innym programowym tekście, *Teatr Niemożliwy*, stwierdzał:

⁶⁸ S.I. Witkiewicz, *Nadobnisie i koczkodany*, insc. T. Kantor, Teatr Cricot 2, Galeria Krzysztofory w Krakowie, premiera 4 V 1973.

⁶⁹ T. Kantor, *Manifest 1970*, [w:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 155–156.

⁷⁰ *Ibidem*.

Happeningowy rodzaj interwencji, która doprowadza do partycypacji widza – stanowiący metodę moich wieloletnich doświadczeń – zaczął się powoli wyczerpywać (tak jak wszystko zresztą) i tracił siłę swojego działania.

Sublimowanie zbyt fizycznej happeningowej rzeczywistości i obecności w czasie i przestrzeni przeniosło cały wysiłek w sferę bardziej wolną, o rozszerzonych granicach, wyobraźni bardziej myślowej niż wizualnej, niemożliwej⁷¹.

Postulowana „niemożliwość” odnosiła się zarówno do idei stworzenia spektaklu wolnego od iluzji i fikcji, jak i do dwóch procesów związanych z jego odbiorem. Pierwszy to trudność, przed jaką stawał odbiorca w związku z takim nagromadzeniem rozmaitych składników dzieła teatralnego, że w trakcie jego percepcji gubił się, nie potrafił go ogarnąć i zrozumieć zasad, które nim rządziły. Ten proces inicjował i w pełni kontrolował Kantor. Drugi proces, w który ingerencja twórcy jest mocno ograniczona, to konkretyzacje przedstawienia dokonywane przez widzów *post factum*. W efekcie dzieło to nie materialna manifestacja oglądana w sali teatralnej, a mentalna konkretyzacja.

W przedstawieniu *Nadobnisie i koczkodany*, określanym jako „postępowanie sceniczne”, w którym Kantor zrealizował ideę Teatru Niemożliwego, niemożliwość zyskała jeszcze jeden aspekt⁷². Widzowie nie mieli możliwości dotarcia do sali teatralnej, zatrzymywano ich w szatni, stanowiącej właściwe miejsce akcji. Aktorzy wchodzili do tej przestrzeni zza przesuwanych drzwi, na których wisiał napis: „Teatr. Wejście”. Przed drzwiami stał niski podest, publiczność sadzano w dwóch grupach wzdłuż ścian długiej sali w Galerii Krzysztofory, między nimi tworzył się wybieg dla aktorów. Jak w prawdziwej szatni były też rzędy metalowych wieszaków, na których wisiały kostiumy oraz okrycia zdarte z widzów przez dziwnych Szatniarzy (Lech i Waław Janiccy), z których jeden ubrany był w sukienkę, opinającą olbrzymi, sztuczny biust. Oni też niepodzielnie rządzili w tej przestrzeni przedsionka teatru. Jeszcze przed wejściem musztrowali widzów głośno wydawanymi komendami: „W kolejkę”, „Nie pchać się” i przypominali, że: „Pierwszym i najważniejszym obowiązkiem widza jest pozostawienie płaszczy i kapeluszy w szatni”. Sadzali ich według własnego planu

⁷¹ Cyt. za: J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 47–48.

⁷² Spektakl Kantora został dokładnie zrekonstruowany przeze mnie w książce *Witkacy na scenach PRL-u* (Wrocław 2013). Tutaj wykorzystano tamten opis.

i kontynuowali musztrę: „Podnieść numerki”, „Opuścić numerki”, aż osiągalni pożądane zdyscyplinowanie. Prawie niepostrzeżenie wchodzili aktorzy, którzy także poddawali się tyrani Szatniarzy. Trzecią postacią terroryzującą widzów i wykonawców była Bestia Domestica (Maria Stangret) z olbrzymią Łapką na szczury, którą straszyla postaci i w której unicestwiała Pandeusza Klawistańskiego (Zbigniew Bednarczyk) pod koniec spektaklu. Oprócz tego Łapka spełniała także funkcję bufetu z wodą sodową.

Postaci podejmowały działania, które nie miały niczego wspólnego z tekstem sztuki. Więcej – do właściwego przedstawienia, czyli inscenizacji sztuki Witkiewicza, nie dochodziło. Ono, jak sugerował układ przedstawienia, odbywało się za drzwiami. Wykonawcy, próbując wywiązać się z zadań aktorskich i spełniać powierzone im role, kontynuowali grę i wypowiadali swe kwestie, mimo że Szatniarze zmuszali ich do podejmowania absolutnie zbędnych czynności, jak przesypywanie łopatą kopczyka ziemi, lub ograniczali ich swobodę poruszania, jak wtedy, gdy wszystkich zapędzali do kurnika-klatki. W działania sceniczne wciągało publiczność jeszcze wyraźniej niż w happeningowej *Kurce Wodnej*⁷³. Oprócz tresury Szatniarzy, której poddawano wszystkich, część widzów zapraszano do opuszczenia sali. Po jakimś czasie grupa wracała, jej członkowie, odziani w okrągłe kapelusze i długie surduty, z przyprawionymi ciemnymi brodami, stawali się Mandelbaumami i odtąd na komendę Goldmana Barucha Teebroma – Głównego Mandelbauma (Zbigniew Gostomski) – musieli wstawać i odtwarzać wspólnie jego gesty lub skandować chórem podawane przez niego albo dochodzące z głośników hasła.

W najbardziej dramatycznym i, wydawałoby się, decydującym momencie następowała sekwencja całkowicie nieuzasadniona i burząca napięcie. Postaci pedantycznie i skrupulatnie zaczynały mierzyć odległości, sprawdzać, celować i manewrować lusterkami. Jak pisał Wiesław Borowski: „Wszystko w tej scenie odbywa się w myśl zagadkowych prawidłowości i w niewiadomym celu”⁷⁴. Lektura recenzji przekonuje, że Kantorowi udało się osiągnąć zamierzony efekt, do tego stopnia nawet, że anonimowy sprawozdawca „Tygodnika Powszechnego” w ogóle odmówił przedstawieniu waloru dzieła sztuki, uzasadniając, że nie wszystko, co robi artysta, musi być sztuką⁷⁵, a recenzent „Odgłosów”

⁷³ S.I. Witkiewicz, *Kurka Wodna*, insc., reż. i scen. T. Kantor, Teatr Cricot 2, Galeria Krzysztofory w Krakowie, premiera 28 IV 1967.

⁷⁴ W. Borowski, *op. cit.*, s. 133.

⁷⁵ „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 20, s. 6.

z kolei zarzucił Kantorowi formalizm, mający wynikać z lekceważenia treści⁷⁶. Najbardziej bezpardonowo zaatakował reżysera Maciej Szybist na łamach „Życia Literackiego”. Jego twórczość określił jako „konwencyonalny, konserwatywny awangardyzm”, a jemu samemu zarzucił artystyczne tchórzostwo i konformizm:

Nie narażając się ani widowni, ani czasom, nie ryzykując żadnego błędu – gdyż w istocie pozostając w bezruchu – sprzedaje [Kantor – P.R.] swoją pozorną awangardę tym, którzy sami siebie chcieliby takim kosztem ujrzeć w szatach wtajemniczonych rewolucjonistów ducha⁷⁷.

Nie dość tego: według recenzenta przedstawienia Cricotu w gruncie rzeczy schlebiali gustom mieszczańskiego odbiorcy, gwarantując mu dobre samopoczucie.

Przeważały jednak głosy życzliwe spektaklowi, choć podkreślano kłopoty związane ze zrozumieniem całości, jak czyniła to Leonia Jabłonkówna:

Wiadomo przecież, że tego rodzaju wybuchowa mieszanka kryje w sobie wszelkie, najbardziej nieoczekiwane możliwości, że wchodzi tu w grę eksperyment, który z całą pewnością pogwałci wszelkie ustalone zasady, wymknie się wszelkim uchwytnym prawom przyczynowości i pozostanie dla widzów zjawiskiem niepojętym i niedocieczonym⁷⁸.

Zwraca uwagę wspomniane już logocentryczne nastawienie recenzentów nie tylko tego przedstawienia Kantora, potrzeba pojęcia i zrozumienia. Przy podejmowaniu takich prób zawsze pojawiały się odwołania do dramatu i niemal konieczność oceny intersemiotycznego przekładu, zakładającego pierwszeństwo literatury. Możliwość innego odbioru/uczestnictwa w Kantorowskim wieczorze znajdujemy w artykule Francuzki Raymond Temkin, która oglądała poprzedni spektakl twórcy, czyli *Kurkę Wodną*, pokazywany w Nancy w roku 1971, bez napisów, w oryginalnej wersji językowej:

⁷⁶ A.K. Lewkowski, „*Nadobnisie i koczkodany*”, „Odgłosy” 1974, nr 10, s. 9.

⁷⁷ M. Szybist, *Szybkość bezpieczna*, „Życie Literackie” 1973, nr 23, s. 16.

⁷⁸ L. Jabłonkówna, *Szatniarze i widzowie w Teatrze Niemożliwym*, „Teatr” 1973, nr 13, s. 14.

Ani w ząb nie rozumiało się sztuki, co nie miało żadnego znaczenia: **nie chodziło o to, by zrozumieć** [podkreślenie – P.R.], lecz bawić się po prostu tak wielkim zgęszczeniem komicznej fantastyki, groteskowej makabreski; „partycypować” jak nawoływali do tego aktorzy; poddać się magii oddziaływania osobliwej postaci Kantora, który ubrany na czarno, z czerwonym szalem przewieszonym przez ramię, nie zdawał się pełnić żadnej określonej funkcji w spektaklu, ale był jego duszą⁷⁹.

Odnotowane przez Temkin zapraszanie widzów do uczestniczenia w wydarzeniu scenicznym lub, zgodnie z oksymoronicznym określeniem Kantora, teatrze happeningowym, jak nazywał etap, w czasie którego tworzył *Kurkę Wodną*, to już wyraźny sygnał performatywnego nastrojania jego maszyny teatralnej. Do wspomnianych już wyżej dychotomii, które zostały naruszone przez zwrot performatywny, dopisać trzeba Kantorowską opozycję między manekinem i aktorem: „MANEKIN w moim teatrze ma stać się modelem, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji Umarłych. Modelem dla żywego AKTORA”⁸⁰. Obecność aktora w spektaklu powinna być tak intensywna, iż wywoła wstrząs metafizyczny u widzów dzięki zewnętrznemu podobieństwu do nich i jednoczesnej absolutnej wobec nich obcości. W przestrzeni teatru, zdaniem artysty, życie da się wyrazić tylko poprzez brak życia.

Teatr jako narzędzie poznania, czyli teatr performatywny Krystiana Lupy

Historia teatru przyzwyczaiła nas, że punktem wyjścia przedstawienia jest istniejący tekst. Nieliczne wyjątki z przeszłości, jak choćby *commedia dell'arte*, tylko potwierdzały tę zasadę. Koniec XIX wieku, czego dowodzi Patrice Pavis, to czas, kiedy rodzi się teatr inscenizatorów. Opisuując ewolucję inscenizacji do połowy pierwszej dekady XXI wieku, autor niemal ciągle odwołuje się do istniejącego tekstu sztuki:

⁷⁹ R. Temkin, *Cricot 2 we Francji*, przeł. l.j. [L. Jabłonkówna], „Teatr” 1974, nr 18, s. 23–24. Podobny odbiór sugerował Wojciech Natanson po obejrzeniu *Nadobniś i kockodanów* w tekście *Dwa znakomite spektakle Witkiewiczowskie*, „Za i Przeciw” 1973, nr 18.

⁸⁰ T. Kantor, *op. cit.*, s. 158.

Gdy *dzieła* dramatyczne stają się otwartymi tekstami bez jasnej fabuły bądź gdy inscenizatorzy „w swoich spektaklach [nie dają – P.R.] nigdy wrażenia fabuły traktowanej jako to, czym jest”, wówczas inscenizacja koncentruje się na zadaniu „reperowania” tej fabuły lub przynajmniej na zastąpieniu jej przez inną strukturę organizacyjną⁸¹.

Oczywiście Pavis przywołuje też przykłady „kolektywnego pisania”, jak przedstawienia Ariane Mnouchkine, odwołujące się do praktyki teatru kontrkultury, określonej u nas pod koniec lat sześćdziesiątych przez Konstantego Puzynę jako „pisanie na scenie”⁸².

Trzecią drogę – o ile można się pokusić o takie określenie zapożyczone z polityki – wyznaczałyby ostatnie spektakle Lupy, kiedy to tekst sceniczny powstaje jako końcowy – by się tak wyrazić – produkt pierwszego, nietradycyjnego etapu prób, w czasie którego aktorzy improwizują na tematy podsuwane przez reżysera. Ten sposób pracy do pewnego stopnia weryfikuje definicję teatru zaproponowaną przez Tomasza Kubikowskiego. O teatrze chce on mówić tylko wtedy, gdy „aktor obdarzony pewną postacią realną na podstawie instrukcji stworzy schemat roli, a na jego z kolei podstawie – przedstawianą postać sceniczną; widz zaś, oglądając ją, utworzy dla siebie domniemaną postać sceniczną”⁸³. Aktor w teatrze Lupy od początku „hoduje” w sobie postać bez wyraźnej instrukcji i bez schematu roli, stając się prawdziwym współtwórcą przedstawienia. Zatarciu ulega też wyraźna granica pomiędzy postacią realną i postacią sceniczną. Jak powiedział o oczekiwaniach Lupy wobec aktorów Piotr Skiba, niemal *alter ego* reżysera, a na pewno najważniejszy współtwórca jego spektakli:

On chce, abyśmy coraz bardziej świadomie pracowali na tym paśmie, na rozszczepieniu pomiędzy... Aby to nie była ani postać, ani aktor, żeby to nie było jednoznaczne, jednowymiarowe. [...] Krystian wymaga od aktora, aby miał świadomość performer⁸⁴.

⁸¹ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 376.

⁸² Por. K. Puzyna, *Pisać na scenie*, [w:] *idem, Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971, s. 32–38.

⁸³ T. Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Warszawa 1994, s. 108.

⁸⁴ P. Rudzki, *Racja marzenia*. Rozmowa z P. Skibą, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67, s. 31.

W teatrze Lupy to nie aktor z reżyserem konstruuje, rekonstruuje czy dekonstruuje doświadczenia zapisane w dramacie. Kierunek jest odwrotny: od doświadczenia do tekstu scenicznego. Co istotne, w tym teatrze mamy raczej do czynienia z triadą człowiek–aktor–postać, w której aktor jest rolą społeczną, rzemieślniczym filtrem, z jakiego korzysta człowiek, hodując i wyłaniając z siebie postać.

Odmienny niż Kantor w *Nadobnisiach i koczokodanach* rodzaj strategii w zacieraniu różnic między reprezentacją i obecnością, sztuką i rzeczywistością dostrzec można w spektaklu *Poczekalnia.0*⁸⁵ Lupy, przygotowanym na Scenie na Świebodziem Teatru Polskiego we Wrocławiu. Kantor – o czym wspominało – zatrzymał publiczność w szatni i uniemożliwił odbiór „właściwego” przedstawienia, w zamian dostawała ona jakieś fragmenty, skrawki, ścinki, kiedy Szatniarze rozsuwali drzwi. Ta szatnia została zaaranżowana w podłużnym korytarzu Galerii Krzysztofory w Krakowie, ale mogłaby być urządzona w jakimkolwiek innym miejscu, gdyż nie tyle chodziło o realną galerię, ile o fikcyjną szatnię. Spektakl Lupy mieściłby się natomiast w nurcie zwanym *site specific performance*, którego charakterystyczną cechą jest tworzenie poza budynkiem teatralnym i w związku z tym budowanie nowej relacji pomiędzy sceną i widownią. Pavis takimi słowami opisał oddziaływanie tych przestrzeni odnalezionych:

Jednocześnie wykorzystywana w ten sposób realna przestrzeń stwarza nową sytuację wypowiedzania, która – jak w wypadku *land art* – nadaje rzeczywistości nowy wymiar i nowe funkcje, a widowisku szczególną, niekiedy niezwykłą siłę oddziaływania⁸⁶.

Przypomnijmy, że trzecia scena Teatru Polskiego we Wrocławiu mieści się w przestrzeni budynku byłego Dworca na Świebodziem (niemiecki Breslau Freiburger Bahnhof). Jego działalność zainaugurowano uroczystością w roku 1842, a zakończono bez żadnych fanfar niemal sto pięćdziesiąt lat później. Ponieważ do dziś nie ma on ostatecznie wybranego przeznaczenia, najłatwiej byłoby go zburzyć, jak budynki

⁸⁵ K. Lupa + kreacja zbiorowa, *Poczekalnia.0*, reż. i scen. K. Lupa, kostiumy P. Skiba, reż. wideo B. Nalazek, ambient D. Mariański, Teatr Polski we Wrocławiu, Scena na Świebodziem, prapremiera 8 IX 2011.

⁸⁶ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupełn. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 203.

po cukrowni na Klecinie czy rzeźni przy ulicy Legnickiej, i postawić w tym miejscu biurowiec lub galerię handlową. Na szczęście nikt oficjalnie takiego pomysłu nie forsuje, ale w związku z tym trzecia scena Polskiego to działająca od roku 1994 „prowizorka” ze wszystkimi zaletami (liminalność przestrzenna) i wadami (brak własności nie pozwala dyrekcji teatru na potrzebne tam inwestycje). Poza wszystkim jest to przestrzeń znacząca i „opowiadająca” swoją przeszłość, kiedy służyła jako poczekalnia. Dzisiaj już inne tam są opowieści, gdy w każdą niedzielę cały Dworzec Świebodzki jest przekształcany w największy targ we Wrocławiu.

Podkreślana przez Pavisa „niezwykła siła oddziaływania” w przypadku *Poczekalni.0* została wzmocniona przez świadomy zamysł artystyczny reżysera. Nie inscenizował on gotowego tekstu, ale wykorzystał nagrane i spisane wypowiedzi, jakie pojawiały się w trakcie aktorskich improwizacji, którym poświęcono pierwszą część cyklu prób. Wykonawcy poznali zarys sytuacji, cała reszta powstawała w trakcie wielomiesięcznych spotkań. Wszystko miało zdarzyć się w poczekalni dworcowej. Na skutek nieporozumienia, błędnego komunikatu czy niedosłyszania informacji o 3.34 nad ranem z pociągu wysiadają pasażerowie jednego z wagonów i przychodzą do zdewastowanej poczekalni, w której nie ma żadnej obsługi. Tutaj będą musieli spędzić ze sobą noc, kilka godzin, kilka dni. Nikt nie wie. Pociąg odjeżdża, a oni muszą się odnaleźć w nowej sytuacji. Nie mogą się wydostać z tej poczekalni jak bohaterowie filmu Luisa Buñuela *Anioł zagłady* z przyjęcia w eleganckiej mieszczańskiej willi.

Poza tym „siłę oddziaływania” zwiększał niewielki dystans dzielący widownię od pola gry. Mieści się ona na tym samym poziomie co scena, oddziela je tylko metalowa linka – resztką czwartej ściany naturalistów. Nad polem gry wiszą dwa wielkie ekrany, na których pojawiają się postaci w dużym zbliżeniu, widz widzi każdy ich grymas, zmarszczkę, mrugnięcie powiek, uśmiech, skrzywienie, wydęcie warg etc. Ale kamery także zagarniają publiczność, staje się więc ona jednym z wykonawców, uczestników tego wydarzenia.

Po trzech miesiącach pracy z aktorskich monologów wewnętrznych i improwizacji, które oczywiście były sterowane przez reżysera, wykluły się następujące postaci: zagubiona w tej rzeczywistości starsza pani – Paniśława (Krzyszława Dubielówna), małżeństwo w średnim wieku tkwiące w toksycznym związku – Państwo Hubertowie (Halina Rasiakówna i Wojciech Ziemiański), nadużywająca alkoholu dziennikarka,

która straciła pracę – Falaczi (Ewa Skibińska), urodzony w Oświęcimiu ekstremalnie pryncypialny ideolog-choleryk – Martin (Marcin Czar-
nik), mało dopasowana do siebie para młodych ludzi – Ania i Rafał
(Anna Ilczuk, Rafał Kronenberger), wycieczka studentów z Państwowej
Wyższej Szkoły Teatralnej w Otwocku, którzy wracają z Auschwitz,
gdzie mieli się zainspirować do pracy nad *Hamletem*, ich przedsta-
wieniem dyplomowym – Marta, Daga, Sylvia, Mirek (Marta Zięba,
Dagmara Mrowiec, Sylwia Boroń, Mirosław Haniszewski), oraz mło-
dzi anarchiści, podżegacze, podglądacze i grafficiarze – α i β (Adam
Szczyszczaj i Marcin Pempuś).

Wymieniłem wszystkich bohaterów z krótkimi charakterystykami
po to, żeby wyeksponować ich powszedniość, „zwykłość”. To nie wielcy
artyści, jak Andy Warhol i Marilyn Monroe, czy wybitni filozofowie, jak
Friedrich Nietzsche i Simone Weil – bohaterowie poprzednich przed-
stawień Lupy: *Factory 2*, *Persona*, *Marylin*, *Zaratustra* i *Persona*. *Ciało*
Simone, czy byli artyści, jak w *Wycinie*, którzy zamienili swoje ideały na
ordery, nagrody i stanowiska. Ale to także nie jednostki egzystujące –
z wyboru lub przymusu – na granicach akceptowalnej rzeczywistości:
klozardzi, domorośli Mesjasze, nawiedzeni pisarze, narkomani – jak
to było w przypadku szwajcarskiej *Salle d'attente*⁸⁷. To „zwykli” ludzie,
których można spotkać w pociągu, na plaży, w galerii handlowej, na
deptaku, w poczekalni na lotnisku czy dworcu kolejowym. Mamy takich
sąsiadów, znajomych, przyjaciół. Więcej, większość z postaci nazywa się
tak, jak aktorzy, którzy ich kreują. To kolejny sygnał zakłócający jasny
przedział między tym, co sceniczne, a tym, co rzeczywiste. Niecodzienna,
ale prawdopodobna jest sytuacja, w jakiej się znaleźli ci ludzie, akto-
rzy, postaci, a wraz z nimi widzowie: studenci, kierownicy, naukowcy,
dziennikarze, kierowcy, muzycy, przedsiębiorcy i inni.

Zmęczenie, irytacja, zniecierpliwienie, zdenerwowanie, złość, alko-
holowy rausz (Falaczi cały czas popija), marihuanowe przypiływy i dopły-
wy energii (adepti aktorstwa popalają „trawkę”, jej zapach niesie się po
całym pomieszczeniu) wyłączają mechanizmy samokontroli, luzują
więzy społecznych norm. Obserwujemy proces rozpadu kulturowo
ukształtowanych person, ról społecznych, zza tych fasad wynurza się
niemal biologiczne bycie. Jako reakcję i obronę przed tym bolesnym
doświadczeniem bohaterowie bezwiednie podejmują gry w „kto kogo

⁸⁷ *La salle d'attente*, na podst. L. Norén, *Krag personalny 3.1*, reż., scen. i światła K. Lupa,
kostiumy P. Skiba, Théâtre Vidy-Lausanne, premiera 9 VI 2009.

bardziej upokorzy”. W czasie dwóch gwałtownych kulminacji tych gier mówi się i działa pod dyktando sytuacji, która rozwija się poza kontrolą w nieprzewidywalnym i skandalicznym z punktu widzenia racjonalności, norm społecznych i akceptowalnych związków przyczynowo-skutkowych kierunku. Wyrazistym przykładem jest scena *Wywiad* i łącząca się z nią *E'Arrivato Zampanò*, kończące pierwszy akt. Rozjuszona Falaczi atakuje studentów aktorstwa w nadziei, że nagra materiał na reportaż. Rozmowa rozłazi się, podejmowane są najróżniejsze tematy: od aktorstwa, przez biedę, wykorzystywanie krajów rozwijających się, Holocaust, Auschwitz, nielegalną emigrację etc. Mówią do siebie, ale się nie słyszą. Nie trzeba rozumieć, wystarczy mówić. Krzyczą, emocje mają starczyć za argumenty. Nikt nie odpowiada, wszyscy zagadują. Mogą tak bez końca. Dłuższa próbka tego dialogu bez dialogu:

Daga: Nie, proszę pana... jestem, kurwa, aktorką?

Marta: Czyli kurwą...

Daga: Pilnuj języka – okey?

Marta: Okey.

Martin: Ty masz rację, wiesz? Dlaczego masz się przez całe życie zajmować tym, że jacyś – twoi, nie twoi – dziadkowie spierdolili świat, bo im się, kurwa, wydawało, że są ludźmi... Wszystkim się, kurwa, wydaje, że są ludźmi. A czy wiesz, co to jest w ogóle? Może się najpierw lepiej nauczyć być zwierzęciem?! Bo tego nawet nie potrafisz. Od pieluchy ci, kurwa, wmawiają, że jesteś człowiekiem, i pokazują ci różne pomniki morderstw...

Daga: Kretynka...

Falaczi: Proszę pana... przez dwa tysiąclecia ludzie... z proszę pana, największym wysiłkiem...

Martin: Tak jak i pani z największym wysiłkiem...

Falaczi: ...tworzyli kulturę, nieważne jak głupio to brzmi, żeby człowiek, indywiduum... po prostu CZŁOWIEK MIAŁ NARZĘDZIA DO REWIDOWANIA SWOICH IDEOLOGII. Pan nie ma takich narzędzi i dlatego to, co pan mówi, jest niebezpieczne...

Marta: O kurwa, ale zdanie! Brawo!

Falaczi: „Człowiek” jest pracą, jest zadaniem...

Martin: Rób coś innego lepiej, a nie człowieka. Lepiej ci wyjdzie.

Falaczi: Tacy ludzie wychodzą na ulicę i są zagrożeniem. To znaczy, nie dlatego. Znaczy ja...

Sylwia: Ale jacy ludzie? O czym wy bredzicie?

Falaczi: No nie, nie, to znaczy: nie do końca do pana, ale jednak do pana. To nie pan kreuje swoje sądy i idee, to kreacja pańskich agresji... I kreuje pan sobie alibi...

Daga: Intelktualistka się znalazła kolejna. Wszyscy chyba chcą...

Falaczi: Samotny wilk...

Daga: Weź broń, idź na ulicę, no. To jest, kurwa – będzie stał i pierdolił.

Martin: Możesz mówić głośno.

Daga: O co ci chodzi człowieku, chcesz coś mi powiedzieć, czy tylko chcesz przypierdolić?

Martin: Trzeba ci przypierdolić, bo jesteś, kurwa, córunią jakiegoś pierdolonego pułkownika, która nie ma pojęcia, że coś boli...

Daga: Co ty możesz wiedzieć, czyją jestem córunią... Gadasz o Oświęcimiu, jakby tam palił w piecu mój ojciec, a to przecież robił niejaki Hitler!

Martin: Bo miał więcej szczęścia i lepsze wyposażenie...

Ania: Ja nie mogę tego słuchać.

Daga: To się nie wtrącaj.

Ania: No ale nie mogę tego słuchać.

Martin: Wydaje wam się, że jesteście humanistami, nie?

Ania: Ale kogo to obchodzi w ogóle, co to było czterdzieści lat temu?!

Martin: Ta ma rację...

Daga: Zajmij się narzeczonym, co?!

Ania: Ale nie rozmawiam w tej chwili z tobą, tak? Ale co to ciebie obchodzi to, co, co...

Daga: Ale nie rozmawiaj z nim, tak?

Ania: Co było czterdzieści lat temu?

Martin: No i dobrze...

Ania: W tej chwili dzieje się dokładnie to samo tysiąc kilometrów dalej. W dziewięćdziesiątym czwartym w Bośni i Hercegowinie były takie same obozy i tego nikt po prostu nie pamięta!

Daga: Pan spod słupa nadaje, jakiś debil po prostu histeryczny, bo się urodził w Oświęcimiu, teraz tutaj przypierdala i nie można po prostu normalnie rozmawiać!...

Ania: W tej chwili pojedziesz na wakacje do Hiszpanii, a tam grupy murzynów, grupy murzynów, kurwa, ręce oderwane, kąpiesz się na Tarifie...

Marta: Ja, kurwa, kąpię się...?! A, bo ciebie stać na wyjazd do Hiszpanii, kurwa, kąpiesz się na Teneryfie!

Ania: Tak, bo stać mnie na to!

Marta: Kurwa, opowiadasz o wyjeździe do Hiszpanii, a zobacz, co się dzieje w Polsce, kurwa, jebnięta!⁸⁸

Nie wytrzymuje tej presji Pan Hubert – reprezentant świata opartego na klarownych i dyscyplinujących normach, świata przymusu i opresji, gasi światło w poczekalni i narzuca wszystkim – postaciom i widzom – ciszę:

Pan Hubert: Dosyć tego! Przekroczone wszelkie granice. To jest miejsce publiczne... GASIMY ŚWIATŁO I SPOKÓJ!

Pani Hubert: GASIMY ŚWIATŁO... Jakie my? Gdzie jest to MY? Kto to jest?

Pan Hubert: ŚWIATŁO BĘDZIE ZGASZONE... I BĘDZIE TU CISZA⁸⁹.

Sekwencje nocne, czyli akt drugi, to czas grafficiarzy, którzy podglądają i animują jednocześnie ruchomą kamerą pogrążających się w letargu lub prowadzących rozmowy na granicy nocy i dnia, nieświadomości i świadomości. Wraz z nimi śledzą ich na dwóch wielkich ekranach widzowie. Mogą oglądać żywy plan, ale obraz czasem działa o wiele bardziej hipnotycznie, ujawnia niewidoczne z daleka grymasy twarzy, przyruchy, zmarszczki mimiczne, jakieś szaleństwo w oczach, jak w przypadku Panisławy trzykrotnie podchodzącej do tajemnicy, próbującej nawiązać kontakt z nieobecnym. Pani Hubert, tkwiąca od lat w martwym związku, poddaje się ciśnieniu sytuacji i pozwala sobie na realizację pragnienia przeżycia miłości, nie wiedząc, że α założył się z kolegą, iż ona go pocałuje po pięciu minutach rozmowy. Marta wyzwala się z roli konwencjonalnie rozumianej aktorki, ulegając autentycznej – w jej mniemaniu – potrzebie twórczości β i rozbiera się dla niego, a to była druga stawka zakładu. Ściągając kolejne części garderoby i wpisując się w graffiti β , Marta intonuje *Modlitwę* Bułata Okudźawy, śpiew podejmują wszyscy studenci PWST. Eksces gęstnieje, rozrasta się, za chwilę zarazi widzów i wtedy Pan Hubert przekręca wyłącznik – zaczyna się akt trzeci.

⁸⁸ K. Lupa + kreacja zbiorowa, *Poczekalnia.0*, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67, s. 395–397.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 398.

W ostrym świetle widać stłoczone po prawej stronie postacie, do których z pistoletu celuje Pan Hubert siedzący na krześle ustawionym na środku sceny, do tej pory razi tylko słowami:

Bata zabrakło na tych ludzi. Postoiście sobie, aż... aż wytrzeźwiejecie. Zidiocieliście od narkotyków. Doczekaliśmy się... SPOŁECZEŃSTWA... Nie widzicie tego, nie widzicie swojej paranoi? Logicznego zdania nie umięją sklecić i się ośmielają zabierać głos o Oświęcimiu... Myślisz, że jestem pierdziel, że mnie spieszysz przez te jaja?... Słabe to jest... kolego, słabe... Lepsze jaja były, kurwa... Pierdolisz mi o brudnym kutasie. Wyssane z palca gówna... Że to jest groteskowe, tak? A ja ci wpierdolę kulę w łeb, rozumiesz, gówniarzu. Stać mnie, żeby ci wpierdolić kulę w łeb... Co, myślisz, że tylko młodzi pojebańcy, tacy jak ty, mają prawo robić jatki? Może ja też mam prawo zrobić jatkę... Krwawą miazgę... Może mnie też gówno obchodzić, co się potem stanie... Bo mam sobie wielką ochotę strzelić prosto w twój głupi pysk. Prosto w to twoje bezczelne, głupie pierdolenie⁹⁰...

Strach wyładowuje się w słownej agresji. Trzeźwiejąca Falaczi z dziennikarską dezynwolturą proponuje: „WYLUZUJMY... WYLUZUJMY!...”⁹¹. Już wszyscy wiedzą, że strzały nie padną, tylko Sylvia przekonuje, że coś się w tej poczekalni stało, że groźenie bronią jest karalne, ale nikt jej nie słucha. Tylko ona domaga się, aby Pan Hubert poniósł konsekwencje. Pozostali stadnie reagują ulgą, Falaczi przypomina sobie cudowne rozmnożenia chleba i wina, więc można by coś zjeść, wypić i pospać. Nagle z oddali słychać gwizd pociągu, wszyscy rzucają się do wyjścia, zostają tylko niezdecydowani α i β . Światło przygasa, zaraz też wyjdą z tej poczekalni przemienionej w teatr widzowie, aby mogli przyjść następni, jak to do poczekalni, i sytuacja będzie się powtarzać.

Lupa nie przygląda się człowiekowi jako takiemu, widzi go uwikłanego w dyskursy polityczne, ekonomiczne, emancypacyjne i edukacyjne, by wymienić tylko te najważniejsze. Spektakl, którego akcja dzieje się w zdegradowanej poczekalni, można w planie przedstawiającym potraktować jako *requiem* dla wybudowanego w połowie XIX wieku budynku dworcowego, zamkniętego w roku 1991, *requiem* dla cywilizacji i kultury, które takie dworce zrodziły. W planie przedstawianym staje się *requiem*

⁹⁰ *Ibidem*, s. 425.

⁹¹ *Ibidem*, s. 426.

dla człowieka wieku XX, pozbawionego pewności, stałych punktów odniesienia, ciągłości, tych – być może – największych pozornych aksjomatów zakładanych przez dominujący jeszcze w XIX wieku porządek kulturowy. Zamknięcie w rodzaju przestrzeni liminalnej, gdzie panują chaos i absurd, przygodność i anarchia, fragment i przypadek, ujawnia iluzoryczność – wydawałoby się – mocnych fundamentów ego, historyczność podmiotowości, jak przekonywał Michel Foucault⁹². Bohaterowie tam zamknięci postępują niedojrzale. Utożsamieni ze swoimi personami reagują agresją, histerycznie broniąc *status quo*, jak Pan Hubert, albo starają się – zgodnie z przyzwyczajeniami – manipulować innymi dla własnych korzyści, jak Falaczi. Niepewni swych społecznych ról poddają się ciśnieniu sytuacji, ale działają w gruncie rzeczy stereotypowo, jak Pani Hubert i Marta.

Dezintegracja osobowości nie prowadzi do integracji na wyższym poziomie, tylko do usztywnienia ról sprzed kryzysu. Bohaterowie nigdy nawet nie uświadamiali sobie, że mieli taką szansę. Agresja i strach przed nowym i samym sobą spoza pola świadomego prowadzą do tradycjonalizmu i braku otwartości na sygnały współczesnego świata. Zwycięża reaktywność, prowadząca do obrony starego porządku, ponieważ jest znany i bezpieczny. Profanacja staje się bluźnierstwem, a nie gestem odnawiającym *sacrum*⁹³, przekroczenia karykaturyzują się do postaci czynów kryminalnych. Spektakl Lupy w świecie pozbawionym jednego organizującego całość świata społecznego wzorca ma na celu nie tyle oczyszczenie, ile zainfekowanie publiczności. Obnażenie absurdalności coraz słabszych – i w związku z tym mających tendencje do usztywnienia – ról społecznych będących pochodną płynnej nowoczesności otwiera przestrzeń możliwej zmiany. Widz zyskuje szansę rebelii, kultura – szansę rozwoju. Tak ostentacyjne zanurzenie publiczności w świecie ludzi pozbawionych zakorzenienia kulturowego działało szokowo. Bolesne doświadczenie, że ci na scenie to my, że jakkolwiek rodzaj przestrzeni przejściowej zawiesza nasze nabyte w procesie enkulturacji kompetencje, uświadamia ten znany, ale najczęściej zapomniany fakt, iż powłoka kultury jest bardzo cienka. W sytuacjach granicznych górę biorą instynkty i prymarne postawy wobec Innego: etnocentryzm,

⁹² Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 211.

⁹³ Por. G. Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstępem poprzedził M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 93–115.

megalomania i ksenofobia, prowadzące do agresji i odrzucenia albo anihilacji, mentalnej czy fizycznej, tej odmienności, tym bardziej że w *Poczekalni.0* jednym z tematów było Auschwitz. Stamtąd wracali studenci, którym tę wycieczkę zadał reżyser przygotowujący z nimi przedstawienie dyplomowe. Tam też urodził się Martin, opowiadał o swoim dorastaniu w cieniu baraków w jednym z filmów wyświetlanych w czasie antraktu. Zastosowane przez Lupe środki zagarniające publiczność oraz aktorstwo performatywne, czyli tutaj między innymi takie bycie na scenie, które zakładało istnienie widza i włączało go w fikcyjny świat sceny, nie pozwalało zachować estetycznego dystansu właściwego dla postawy kontemplacyjnej wobec dzieła sztuki. Bycie, dodajmy, które jest tyleż świadome, co nieświadome, ale z potencją u-świadomienia, gdyż podążające za Mindellowskim „śniącym ciałem”. Zwięzłe określenie tej instancji psychofizycznej znajdujemy w książce *Psychologia i szamanizm*:

Strumień doświadczeń znanych jako śniące ciało płynie nie tylko w nocy, w trakcie snu, ale wydaje się istnieć przez cały czas. [...] Sny, które sobie przypominasz, są interesujące, ale nie są one równoważne z doświadczeniem procesu śnienia. Podobnie medyczny, anatomiczny i fizjologiczny opis twojego ciała nie jest równoważny z doświadczeniem śniącego ciała. [...] Przeważnie skupiasz się tylko na tych dochodzących z ciała wrażeniach, które są zbieżne z twoim programem dnia. Pozostałe wrażenia wypierasz⁹⁴.

Ponadto, wracając do *Poczekalni.0*, wszechobecność kamer, podglądactwo znane z rzeczywistości pozateatralnej wytwarzało ten rodzaj ciśnienia, na które reakcja układała się w dychotomiczną parę: jednoznaczne odrzucenie lub trudna zgoda na przeżycie.

Tworzenie teatru jest dla Lupy aktem epistemologicznym. Nie mamy argumentów na to, aby podważyć zdania zanotowane w książce *Utopia 2. Penetracje*, nie ma też chyba takiej potrzeby. Bez zaufania nie ma ani społeczeństwa, ani dialogu. To Lupa:

Nigdy nie wiem, co chcę powiedzieć przez spektakl. Tworzenie spektaklu jest dla mnie aktem poznawczym... jest wpłataniem się w proces (sprowokowany proces) przemiany materii. Jest aktem

⁹⁴ A. Mindell, *Psychologia i szamanizm*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2002, s. 43–44.

fermentacji przeczuć, właśnie tych, które są niemożliwe do sprecyzowania. Myśli, które mogą rozwijać jako myśli, powinny pozostać myślami, nie robię z nich przedstawień⁹⁵.

Jest jednym słowem, jak to określa reżyser, „przygodą” dla niego samego i dla aktorów. Ekwiwalentem teatralnej i epistemologicznej „przygody” Lupy mogłyby być i emocje, i nastawienie twórcze wywoływane przez „dobrą” fotografię, tak jak opisał je Roland Barthes w książce *Światło obrazu*:

Jak to nazwać? Fascynacją? Nie, ta fotografia, którą lubię i wyróżniam, nie ma w sobie nic oszałamiającego, kołyszącego się przed oczami i przyprawiającego o zawrót głowy. To, co we mnie wywołuje, jest nawet przeciwieństwem osłupienia, to raczej podniecenie wewnętrzne, święto, a także oddziaływanie, nacisk czegoś niewyraźnego, co chce się wypowiedzieć. [...] W końcu wydało mi się, że najważniejszym (prowizorycznie) słowem dla oddania tego, że niektóre zdjęcia mnie przyciągają, będzie słowo *przygoda*. To zdjęcie porusza mnie, inne nie⁹⁶.

Kontynuując tę analogię: aktor „ożywia” swym ciałem, emocjami i doświadczeniem zarodek postaci, embrion innej, alternatywnej i niezrealizowanej w rzeczywistości pozateatralnej egzystencji. I jeszcze raz Barthes:

Na tej ponurej pustyni nagle pojawia się przede mną zdjęcie: ożywia mnie i ja użyczam mu życia. Bo tak muszę nazwać siłę przyciągania, która sprawia, że zdjęcie istnieje: *ożywianie*. Zdjęcie samo w sobie nie jest ożywione (nie wierzę w zdjęcia „jak żywe”), ale mnie ożywia: tak właśnie oddziałuje każda przygoda⁹⁷.

Przywołajmy jeszcze opinię Jeana-Pierre’a Sarrazaca, która dobrze pasuje do zaproponowanego przez Lupę teatru i tekstu scenicznego powstałego w procesie prób *Poczekalni.O*.

⁹⁵ K. Lupa, *Utopia 2. Penetracje*, Kraków 2003, s. 452.

⁹⁶ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 33.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 35.

To teatr i dramat, który powodowany chęcią wyzwolenia się z tego, co zawsze ciążyło nad nim jak przekleństwo, czyli z przypisywanego mu statusu sztuki „kanonicznej”, kątem oka podpatruje powieść, poezję, esej. To teatr i dramat aspirujący do bycia „z definicji a-kanonicznym”, jak można to określić, posługując się sformułowaniem, które Bachtin rezerwował dla powieści i którego niesłusznie odmawiał formie dramatycznej⁹⁸.

I dlatego, można dodać, wzbudzający najczęściej skrajnie negatywne emocje naszych recenzentów, którzy nie mając narzędzi do analizy nowych form, po prostu je dyskredytują. Ponadto recepcja krytyczno-teatralna *Poczekalni.0* – tego, moim zdaniem, najbardziej radykalnego, mając na uwadze jego formę, spektaklu Lupy, w którym ujawniają się niemal ostentacyjnie i postdramatyczność, i postteatralność, i potencjał performatywny – dowodzi wprost opisywanej przez badaczy uświadamianej albo nieświadomej nieufności do drugiego człowieka w Polsce. I, dodać trzeba, pozostając w sferze sztuki: lęku przed Innością, niekanonicznością, niekonwencjonalnością, nienormatywnością, brakiem jasno wyznaczonych granic.

Jeszcze jednym powodem, który wywołał takie reakcje krytyków, było poczucie absurdu towarzyszące percepcji przedstawienia. Absurdu nie tyle jako figury stylistycznej, ile barwy kondycji ludzkiej. To odkrycie Lupy jeszcze z czasów, kiedy wystawiał sztuki Witkiewicza. Wbrew obowiązującym wtedy z grubsza dwóm konwencjom inscenizacyjnym, czyli albo spektaklom aluzyjnym politycznie, albo kabaretowym, groteskowo przerysowanym, artysta potraktował bohaterów Witkacego poważnie, pokazując absurd jako wpisany w ich życie, a nie jako artystyczną konwencję. Zbliżenie się do tego, co absurdalne, groteskowe, a czego normalnie się wstydzimy, pozwala przekroczyć ramy świadomego i uruchamia nieświadome. „Jeśli zadasz się z głupkiem, jeśli wejdiesz w taniec z głupkiem – powiedział w cytowanej już rozmowie Skiba – zaczniesz tańczyć po coś ważniejszego. Głupiec to wisielec, nieświadome, które jest ważniejsze od tego, co wiemy”⁹⁹.

Jakże aktualnie i adekwatnie do dzisiejszej sytuacji społeczno-politycznej brzmią uwagi Kwame Anthony’ego Appiaha, który stara się

⁹⁸ J.-P. Sarrazac, *Wstęp. Kryzys dramatu*, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 22.

⁹⁹ P. Rudzki, *op. cit.*, s. 38.

przywrócić zapomnianą, a źródło mającą w myśleniu cyników postawę kosmopolity. W jego rozumieniu kosmopolita to człowiek rozmowy, a w pojęciu kosmopolityzmu widzi dwa splatające się wątki:

Pierwszym jest idea głosząca, że mamy obowiązki wobec innych, obowiązki, które rozciągają się poza tych, z którymi jesteśmy połączeni więzami przyjaźni i pokrewieństwa czy nawet bardziej formalnymi więzami wspólnego obywatelstwa. Drugim – to, że traktujemy poważnie wartość nie tylko ludzkiego życia, ale życia konkretnych ludzi, co oznacza zainteresowanie praktykami i przekonaniami, które nadają im sens¹⁰⁰.

Trudno sobie wyobrazić nawoływanie do kosmopolityzmu jako postawy etycznej w dzisiejszej Polsce, w której gros obywateli deklaruje przecież katolicyzm jako ścieżkę wiary. Albo w różnych częściach Europy, w tym tych chrześcijańskich, zainfekowanych ksenofobią i megalomanią. Może właśnie dlatego trzeba takie otwierające na dialog postawy upowszechniać poprzez teatr. Nie jako nachalną propagandę, ale jako ścieżkę przeżycia, współ-doświadczenia z postaciami scenicznymi, a także z sąsiadami siedzącymi obok na widowni. Taki teatralny gest „przekazania sobie znaku pokoju”, gdyż – jak widać to szczególnie dotkliwie dzisiaj – w kościołach w Polsce jest to pusty znak, odtwarzany rutynowo podczas nabożeństwa, nieprowadzący do jakichś zasadniczych przemian. Znak bez desygnatu, w którego miejsce podsuwa się fałszywe znaczone.

Jeszcze raz Wschód

W dziele *Natjaśastra* przypisywanym legendarnemu wieszczowi i mędrcowi Bharacie, a powstałym – jak się przypuszcza – między II wiekiem p.n.e. a II wiekiem n.e. autor relacjonuje mityczne początki sztuki teatru. Zgodnie z jego opisem zamieszczonym w pierwszym rozdziale w bardzo dawnych czasach, kiedy ludzie żyli tylko przyjemnościami zmysłowymi: pożądaniem, chciwością, zazdrością i gniewem, Indra – bóg wojny i pogody, gromowładny – poprosił Brahmána, boga

¹⁰⁰ K.A. Appiah, *Kosmopolityzm. Etyka w świecie obcych*, przeł. J. Klimczyk, Warszawa 2008, s. 13.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

