

Ewa Łubieniewska

ORCID 0000-0003-1796-6365

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## „Teatralność” – zakazany język w teatrze doby performatywnej<sup>1</sup>

W pościgu ludzkiej myśli za uymykającą jej aspiracjom zmienną postacią świata performans<sup>2</sup>, od początku świadomego zaistnienia w kulturze, budował własną tożsamość w opozycji wobec pojęcia „teatralności”, potocznie identyfikowanego ze sceniczną „iluzją”. Bezkompromisowo kontestowanej imitacji przeciwstawił dążenie do „prawdy”, „realności”, obecności tu i teraz, zakładając, iż rezultatem będzie „sprawczość”, wymuszenie zmiany w rzeczywistości zewnętrznej.

Marco de Marinis, badając niebezpieczne związki teatru z performansem, wskazuje na rolę w kształtowaniu się owej świadomości znanego studium Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*, gdzie „konwencjonalnie rozumiane relacje teatralne” potraktował autor jako „model działań społecznych”<sup>3</sup>. I konkluduje, iż to właśnie ów model, służący socjologowi za narzędzie w ich analizie, w wyniku „czytania Goffmana na wspak” stał się współcześnie „modelem dla tworzenia przedstawień odartych z tradycyjnych atrybutów teatru”<sup>4</sup>. To zaś przyczyniło się do rozpowszechnienia „utwierdzonego w kulturze rozumienia »teatralności« jako »udania«”<sup>5</sup>. Uczestnicy performatywnego ruchu jednym tchem wymieniają siedem grzechów głównych cechujących ową „teatralność”: tworzenie mimetycznego obrazu świata, zależność od tekstu, budowanie iluzji rzeczywistości, nadawanie jej znamion całości przez wprowadzanie fikcyjnej fabuły i biorących w niej udział postaci, udanie jako sposób ich animacji przez aktora. Słowem – oferowanie oddzie-

1 Pierwodruk: E. Łubieniewska, „Teatralność” – zakazany język w teatrze doby performatywnej, w: *Teatr, teatralizacja, performatywność*, red. T. Pękała, Lublin 2016, s. 35–51.

2 W niniejszym tekście interesuje mnie performans jako pewien typ działania parateatralnego o wskazanych wyżej parametrach.

3 M. de Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem*, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 19.

4 Tamże.

5 E. Bał, *Roberto Benigni i Beppe Grillo obalają premiera. Teatralność i polityczność jako dwa aspekty performatywności*, w: *Performans, performatywność, performer*, dz. cyt., s. 215.

lonemu od sceny czwartą ścianą widzowi sztucznego produktu, który sprzedaje się prostodusznej publiczności jako „prawdziwy”. „Teatralność” pojmowana jest więc po prostu jako obciążony naturalistycznym rodowodem realizm, ze wszystkimi atrybutami sceny pudełkowej. Znikają z pola widzenia fenomeny teatru greckiego, średniowiecznego czy elżbietańskiego (chyba że przypisze się ich założeniom performatywny charakter) i przemilczana zostaje estetyczna rewolta Wielkiej Reformy Teatralnej (która impet swego innowacyjnego ruchu kierowała m.in. przeciw metodzie Stanislawskiego). Z drugiej strony chętnie anektuje się dla własnych potrzeb idee wybitnych reprezentantów Reformy: Appii, Mayerholda, Artauda, Brechta, Witkacego, co jest daleko idącą mistyfikacją. Traktując ich jako propagatorów *in spe* aktów performatywnych, których „realność” wyraża „prawdę” (jej wyrazem ma być np. ból ranionego na oczach publiczności ciała), redukuje się to, co w wizjach wymienionych wielkich animatorów wyobraźni stanowiło istotę rozumienia przez nich „teatralności”. Nie utożsamiano jej z pojęciem „iluzji”, któremu „współczesny uzus językowy” przypisuje – by zacytować słowa Artura Dudy – „fałsz”, „kłamstwo”, „sztuczność”<sup>6</sup>, lecz uważano za efekt kreacji, która nie „oszukuje” maluczkich imitowaniem „prawdy”, tylko otwarcie demonstruje proces własnych artystycznych poczynań.

Mimo idiosynkrazji wobec teatru wyrażanej przez wielu performerów, chętnie wzbogacają oni swoje strategie wpływania na rzeczywistość o pewne elementy teatralne. Performans zyskuje na tej transakcji – w przypadku odwrotnym gra wydaje się bardziej ryzykowna. Włączanie w spektakl na coraz większą skalę działań performatywnych nie tylko rozkłada jego strukturę, ale obraca się przeciw teatrowi jako takiemu. Tworzy on wszak – z założenia – obraz świata „na niby”, a różnorodność relacji, w jakich kreacja ta pozostaje z rzeczywistością (czego przejawem jest wielość artystycznych konwencji), demonstruje bogactwo sztuki teatralnej. Niestety wskutek wzmacnianego performatywnym dyskursem przeświadczenia, że w sensie estetycznym „iluzja to sztuczność i teatralność”, a więc „w sensie ontologicznym [...] antonim realności (rzeczywistości) świata”, widz – niezający już prawie innego wzorca niż propagowany – łatwo ulega sugestii, że teatralność „w sensie etycznym” to „kłamstwo, podczas gdy należałoby mówić prawdę i tylko prawdę – także w sztuce”. Swoje spostrzeżenia cytowany tu Artur Duda opatruje znaczącą konkluzją: „W potocznym odbiorze iluzja kojarzy się zatem negatywnie”<sup>7</sup>. Zwłaszcza gdy upewnia się widzów, że dzięki performatywnym akcjom mogą doświadczyć oni intensywniejszego bycia w świecie „naprawdę”...

Czy nadchodzą więc czasy, gdy performans pochłonie teatr bez reszty, a publiczność, powodowana nowymi potrzebami, przywita jego unicestwienie bez żalu?

Aby ukazać, jak teatr radzi sobie z ową kulturową presją, posłużę się przykładami kilku przedstawień. Pierwsze z nich – zakopiański spektakl Lopego de Vegi – sygnalizuje rozważany problem już w tytule: *Na niby / naprawdę*<sup>8</sup>. Oparty na historii

6 A. Duda, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006, s. 86.

7 Tamże.

8 F.L. de Vega y Carpio, *Na niby – naprawdę*, przeł. M. Pabisiak, scenariusz, inscenizacja, reżyseria A. Dziuk, scenografia M. Mikulski, muzyka J. Chruściński, aranżacja i wykonanie

patrona sztuki aktorskiej, Świętego Ginezjusza, od początku prowokuje widza płynnością granic między życiem a teatrem. Reżyser przedstawienia Andrzej Dziuk mnoży tu sygnały autotematyczne, eksponujące jawność gry. Widownia okala jej obszar z czterech stron, po obu przeciwległych ścianach rozwieszono dwa duże ekrany, na których w pierwszej części widzieliśmy na przykład równoległe wobec wydarzeń „na scenie” epizody we wnętrzu aktorskiej garderoby. Działaniom manifestującym „teatralność” nadano formę żartobliwego pastiszu siedemnastowiecznej konwencji scenicznej, podczas gdy w akcji „zakulisowej” ci sami aktorzy demonstrowali naturalne w tej sytuacji zachowania „prywatne”. Prywatność tę dodatkowo uwierzytelniono, obsadzając w rolach zakochanych młodą parę małżeńską: Emilię Nagórkę i Piotra Łakomika. W przerwie świętowali oni zaślubiny (tyleż granych przez siebie postaci, ile własne), częstując publiczność winem w imieniu swoim – a może swoich bohaterów? Podwójną tożsamość – aktora i postaci – prezentowała zresztą także część pozostałych wykonawców; przesłuchiwani na okoliczność „wywrotowej” działalności scenicznej przez policyjną obławę tyrana wymieniali grane przez siebie, znane publiczności zakopiańskiej, role: Heloizy, Róży, Caesonii, Medei, Fausta, Kaliguli itd.

Oscylujący stale między „serio” i „buffo” spektakl zmierzał konsekwentnie do śmiertelnie (w dosłownym rozumieniu) poważnego, acz niejednoznacznego, finału, który – co znamienne – wywołał diametralnie różne reakcje widzów. Na podeście, figurą krzyża przecinającym przestrzeń widowni, oglądaliśmy śmierć aktora. Tak głęboko wszedł on w rolę chrześcijańskiego męczennika, że nim został. Kona, przywiązany pasami do krzesła, w otoczeniu agentów tyrana, którego władzę ośmielił się podważyć, bo mimochodem odślonił jej mizериę i ułudę wobec Boskiego majestatu. Wtem na sceniczny podest wskakuje reżyser przedstawienia zaopatrzony w kamerę. Z reporterską precyzją, szukając odpowiednio bliskich planów, w skupieniu filmuje agonię skazanego, rejestrując jego najdrobniejszy ruch, grymas twarzy, drgnięcie powiek. Rezultat tej profesjonalnej roboty widzimy na dwóch dużych ekranach rozmieszczonych po przeciwległych stronach sali. Z chwilą gdy dobiega końca wielki *show* umierania, kamera zostaje wyłączona, asystenci egzekucji spokojnie pakują sprzęt, a na krzesło zostaje trup Ginezjusza.

Część publiczności wydaje się poruszona, ale siedząca najbliżej podestu grupa studentów wymienia między sobą znaczące spojrzenia dezaprobaty – odgrywanie śmierci człowieka „na niby”, gdy w działaniach performatywnych jego dręczone i wyniszczone ciało może zdradzić tajemnicę swego umierania „naprawdę” – jakie to teatralne! „Tak się dziś tego nie robi!” – słyszę w kuluarach<sup>9</sup>. Reżyserska prowokacja

---

muzyki zespół *Que passa* w składzie: J. Dzień, Ł. Belcyr, G. Bąk, M. Pejker, B. Zięba, D. Ficoń, choreografia A. Podkova, Zespół Sceny Tańca Współczesnego w składzie: A. Podkova, N. Leśniak, N. Malik, A. Kupis, konsultacja audio-wideo M. Czarnecki, operator kamery M. Szyndler, charakteryzacja M. Koriat, obsada: J. Banasik, A. Jerzmanowska, E. Nagórka, K. Pietrzyk, J. Siemaszko, A. Bieniasz, P. Łakomik, K. Najbor, D. Piejko, K. Wnuk, M. Wrona, premiera: 12.08.2012, Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem.

<sup>9</sup> Rozczarowanie wspomnianej grupy widzów wydawało się powodowane odczuciem przez nich „deficytem realności”. Jakiego rozwiązania teatralnej akcji oczekiwali? Cytowany wyżej Artur Duda zadaje w swojej książce znamienne w tym kontekście pytanie: „Czy w rady-

wymierzona w medialną wszechmoc, która pozwala bez oporów filmować agonię człowieka, minęła się z celem, bo odegranie przez aktora sceny śmierci stanowiło dla tych młodych widzów przykład umowności, na który nie wyrażają zgody. W ich odczuciu ten rodzaj strategii estetycznej nie trafia już do aktualnie kształtowanego typu wrażliwości. „Prawda”, z całą dosłownością tego określenia, wyklucza metaforę, fundamentalny składnik sztuki, postrzeganej jako negatywnie nacechowana „sztuczność”.

W tej perspektywie teatr – jeśli stawia opór dominującym trendom – traktowany jest jako przeżytek odchodzącej kultury, której kres ogłosili już jakiś czas temu Rorty czy Baudrillard. Znacznie wcześniej uczynił to Witkacy, lecz z jego katastroficznej wizji wynikało jasno, że to teatr właśnie ma być ostatnim bastionem obrony przed masowym tryumfem „mdłej demokracji” w sztuce. Nieprzypadkowo w pismach ideologów demokratyzacji kultury (choćby wspomnianego Rorty’ego) wszelka próba zastosowania kryteriów estetycznych wobec zalewu społecznych „aktów kreacji” uważana jest za autorytarny dyktat. Zabawne, że w forsowaniu postawy uchylającej *de facto* możliwość estetycznego osądu ci sami badacze nie dostrzegają żadnych przejawów presji: „Jesteśmy nadzy, swobodni, naturalni i spontaniczni. A jeżeli ktoś nie chce być naturalny i spontaniczny, to go zmusimy!” – wołał w dramacie Mrożka<sup>10</sup> były Dyrektor Filharmonii, po przekształceniu jej w rzeźnię na życzenie mas...

Erystyczna przesada powyższego cytatu wymierzona została w autorskiej intencji w ideologów nurtu i stosowaną przez nich retorykę, nie zaś w sam performans, będący bezsprzecznie jednym z ważnych współcześnie zjawisk artystycznych. Rozumiem bowiem, iż dążąc ku temu, aby stać się „życiem, działaniem, transformacją, działaniem rzeczywistym”<sup>11</sup>, performans wyraża odruch buntu wobec skostniałych szablonów postrzegania świata, niezauważalnie zagarniających wszelkie pola ludzkiej egzystencji. Oferuje zwykłemu śmiertelnikowi szansę głębszego doznania swojego istnienia, faktycznego uczestnictwa w życiu, do którego w dobie symulaków stracił dostęp. Telewizyjny fantom świata zamiast świata, iluzoryczność wszelkich interpretacji, stała obecność zagrożeń – terroryzmem, użyciem broni masowego rażenia, wszechobecnym chaosem w miejsce moralnego porządku – wszystko to pogłębia bezsilność, wyobcowanie i anonimowość człowieka XXI stulecia. Performans, jako demonstracja własnej obecności, próbuje przeciwdziałać temu poczuciu i przywrócić realność, wyzwalając potrzebę kreatywności. Jednak przyjmowanie w pogoni za nowoczesnością coraz powszechniejszego performatywnego punktu widzenia jako jedynej „właściwej” perspektywy odbiorczej i badawczej uderza w model teatru, który nie poddaje się bez reszty wymogom preferowanej konwencji. Opisane działania (co przekonująco wykazał Jerzy Limon) są bowiem t a k ż e k o n w e n c j ą<sup>12</sup>, choć widza usiłuje się upewnić, że obcuje on bezpośrednio

---

kalnym performansie nie dojdzie do zabójstwa czy samobójstwa artysty? Tego nie możemy być pewni” (A. Duda, *Teatr realności*, dz. cyt., s. 218).

10 S. Mrożek, *Rzeźnia*, w: tegoż, *Teatr 4*, Warszawa 1997, t. 8, s. 83.

11 M. de Marinis, *Performans i teatr*, dz. cyt., s. 26.

12 Jerzy Limon w swoim studium *Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej*, Gdańsk 2011, oświadcza: „Nie wierzę [...] w istnienie ciała performerera czy »aktora samego

z rzeczywistością. Charakteryzuje tę konwencję demonstracyjne odsłanianie miejsca gry z całą jego maszynerią, zastępowanie scenicznych środków wyrazu filmem, efektami komputerowymi, estetyką internetu, epatowanie prywatnością wykonawców, dekonstrukcja materii literackiej, często zastępowanej wyzywającym językiem ulicy. Prowokacyjne eksponowanie w spektaklach zjawisk z marginesu społecznego, czy też nobilitacja środowisk uznanych za wykluczone, wyrażać ma samą „jądrowość” życiowej „prawdy” (jak by może powiedział Witkacy), w odróżnieniu od „teatralności”, utożsamianej z nieautentycznością, fałszem, „udaniem”. W intencji realizatorów (by przywołać nazwiska Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego) strategia ta stanowi policzek dla reprezentantów politycznego establishmentu.

I wpisuje się poniekąd w tradycję Brechta – ideologa teatru jako szkoły społecznego myślenia, lecz daleka jest od jego estetyki. Kiedy twórca *Opery za trzy grosze* szyderczo „dekonstruował” operę jako ulubioną formę snobistycznej rozrywki burżujów, używał w swoim antymieszkańskim ataku środków scenicznych przydających jego przedstawieniu nieodpartej urody. Cały ich arsenał podważał i ośmieszał estetykę operowego modelu, by uderzyć w hipokryzję publiki, która w społecznych kontaktach posługuje się podobnie „oszukańczymi” praktykami. Paradoksalnie jednak dzięki temu, że Brechtowski aktor umiejętnie dawkował widowni akty iluzji i deziluzji, prowadzona przezeń „dekonstrukcja” była zarazem *demonstracją „teatralności”*, czyli procesu artystycznej kreacji.

Na tak pojmowane efekty estetyczne nie ma miejsca w performatywnym modelowaniu materii teatralnej. Spotkanie „twarzą w twarz” ostentacyjnie przejmując domniemany język widza, z utrwalonym w sytuacjach codziennych kodem jego zachowań<sup>13</sup>. Nie jest on jednak językiem zapośredniczonym przez kulturę wysoką, z którą (jak w przypadku Brechta) prowadziło się ironiczną grę, lecz „cytatem” z żywego nurtu codzienności, przyjmującym najczęściej formę bezładną, antyestetyczną i prowokacyjnie Nieliteracką bądź podporządkowaną kalkom kultury masowej. Forma ta stanowi sposób uwierzytelnienia deklaracji, iż performerzy przemawiają w imieniu odtrąconych, kontestujących system władzy lub rewidujących zakorzenione w kulturze postawy i stereotypy.

Chętnie odwołuje się do tych założeń Narodowy Stary Teatr pod dyrekcją Jana Klaty (by wymienić z jego repertuaru choćby *Towiańczyków*<sup>14</sup> Jolanty Janiczak

---

w sobie« ani w możliwość zaistnienia jakichkolwiek innych zjawisk czy działań scenicznych bądź artystycznych, które dałoby się wyizolować jako »same w sobie«. Już sam fakt wystawienia ich na pokaz sprawia, że tworzą relacje z otaczającą przestrzenią i czasem, odmienne od tych, które tworzą ciała, wypowiedzi czy działania, które na pokaz wystawione nie są” (s. 12). Natomiast epatowanie „realnością”, czyli wprowadzanie przez aktorów zachowań codziennych podczas owego pokazu, „stanowi wyuczoną i utrwaloną na próbach konwencję” (tamże, s. 17).

13 Eksponowanie „realności” idzie w parze z naciskiem na informatyczną przede wszystkim funkcję działań performatywnych w teatrze, tymczasem „w rzeczywistości zachowania aktorskie mają zdolność przekazania znacznie więcej informacji niż zachowania codzienne” – dowodzi J. Limon (tamże).

14 J. Janiczak *Towiańczycy, królowie chmur*, reżyseria i opracowanie muzyczne W. Rubin, scenografia, wideo, światła M. Kaczmarek, kostiumy Bracia, choreografia C. Tomaszewski, obsada: M. Ścisłowicz, R. Gancarczyk, K. Zarzecki, K. Krzanowska, M. Majnicz, E. Kaim,

i Wiktora Rubina czy *Być jak Steve Jobs*<sup>15</sup> Michała Kmiecika i Marcina Libera). Wiele z wystawianych tam przedstawień wykorzystuje relację „wzajemnego wpływu, jaki ludzie wywierają na siebie, znajdując się w bezpośredniej obecności drugiej osoby”<sup>16</sup>, do budowania przekazu o charakterze publicystyczno-politycznym, co sferę teatralnych zainteresowań niepomrotnie zawęża. Ograniczenie to nie dotyczy jedynie tematyki, ale też rodzaju narzuconego odbiorcy kontaktu. Kurczy się przestrzeń indywidualnego uczestnictwa; publiczność, traktowana jako zbiorowość, poddawana jest różnego rodzaju technikom komunikacyjnym, zakładającym stałą reakcję.

Wspomniany wyżej spektakl *Być jak Steve Jobs* – paszkwil na „bohaterów polskiej transformacji” widzianych z perspektywy roku 2060 – przywoływał zresztą dzieło Brechta bezpośrednio. Na boczne proscenium, śpiewając song *Człowieku wstań! z Matki Courage*, wkraczała Anna Dymna, w roli obserwatorki naszych przemian. Stąd śledziła konwulsje figur wijących się na obrotowej scenie pod ścianą komputerowego ekranu-akwarium (z pływającymi po nim rybkami). Gdy poetyckim komentarzem manifestowała (skądinąd samobójczą) filozofię swojej bohaterki, usytuowana poniżej fragmentarycznego, ruchomego „świata w strzępach”, zdawała się bezcennym reliktem dawnego teatru, w którym – przez charakteryzację, mimiczno-gestywną ekspresję, kostium – budowano postać, nie zaś jej tabloidowy znak. Stanowiła zamierzony kontrapunkt wobec pozostałych figur, kłębiących się w transformacyjnym tyglu, w których interpretacji wykorzystano ów medialno-tabloidowy wzorzec ekspresji. „Podmiotowo” – co znaczące – zbudowano w spektaklu jeszcze jedną postać: przybyłego do scenariuszowej obsady z *Ziemi obiecanej* Wilczka. Grany przez Pawła Kruszelnickiego występował w krakowskim przedstawieniu jako były przewodniczący Solidarności, desperacko walczący o racje robotników, odrzuconych po '89 roku przez nową władzę. Gdy i jego w którejś z rwanych, nawracających sekwencji udało się złamać i kupić, aby przestał atakować układ, aktor zmieniał sposób gry, upodabniając się do reszty. Spektakl zamykała sarkastyczna pointa: jedna z postkomunistycznych beneficjentek politycznych perturbacji zapowiadała przejęcie budynku, likwidację teatru i zwolnienie aktorów, poczynając od Anny Dymnej... Przesłanie finału stawiało sprawę jednoznacznie: w dobie przemian ekonomicznych konstytuujących kulturę nowego typu teatr będzie zbyteczny. A skoro uratować go nie sposób, przykuć uwagę widza może co najwyżej uczestnictwo w jego agonii, metodyczna dekonstrukcja tego, co stanowiło niegdyś o fenomenie teatru.

Znamienne, że ów katastroficzny ton słychać w realizacjach Starego Teatru już od dłuższego czasu, by wspomnieć dość już odległe przedstawienie *Król umiera*

---

J. Chrzęstowski, Z. Józefczak, B. Brzyski, M. Mejza, premiera: 14.03.2014, Scena Kameralna Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

15 M. Kmiecik, *Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lek-kim zabarwieniu heroicznym*, reżyseria M. Liber, scenografia M. Kaczmarek, kostiumy Grupa Mixer, muzyka F. Kaniecki alias MNSL (w spektaklu wykorzystano *Pieśń o Solidarności czyli wszystko gnije*, utwór z płyty *Wojna plemników* zespołu Big Cyc z tekstem K. Skiby), obsada: A. Dymna, E. Kaim, E. Kolasińska, K. Krzanowska, J. Polak, M. Grąbka, W. Loga-Skarczewski, P. Kruszelnicki, A. Nawojczyk, J. Romanowski, K. Zarzecki, premiera: 22.06.2013, Scena Kameralna Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

16 M. de Marinis, *Performans i teatr*, dz. cyt., s. 17.



czyli *ceremonie*<sup>17</sup> (odczytywane przez krytykę jako rodzaj podzwonnego dla odchodzącej w niebyt teatralnej estetyki). Nieco odmienną formą stawienia czoła wyzwaniom sztuki współczesnej była natomiast inscenizacja *Akropolis*<sup>18</sup> Łukasza Twarkowskiego, który mówił w popremierowej dyskusji o swojej chęci poszerzenia możliwości teatru. Przedstawieniu temu warto poświęcić nieco uwagi, aby pokazać, w jaki sposób owo „poszerzenie” rozumiane jest przez realizatora.

Nad wyciemnioną sceną widowni górował olbrzymi ekran – publiczność oglądała na nim większość uprzednio sfilmowanej akcji. Zaledwie w kilku kluczowych sekwencjach aktorzy przenosili się w obręb scenicznego obszaru. Dwuplanowa konstrukcja przestrzeni wydawała się ostentacyjnym zderzeniem „starego” i „nowego” myślenia o teatrze. Pierwszą część spektaklu kończyło sfilmowane samobójstwo aktorki, którą widzieliśmy na ekranie, biegnącą w górę schodami zaplecza Starego Teatru, by ostatecznie wyskoczyć na plac Szczepański. W kadrze widać było jej leżącą na bruku sylwetkę, najpierw z wysokości, potem w zbliżeniu kamerowego ujęcia. Symbolikę tego obrazu można było odczytać dwojako: wyrażała ona kres trojańskiego etosu w narodowej mitologii, ale też koniec pewnego scenicznego języka. Znamienne, że premiera dramatu odbyła się w roku obchodzonym w Krakowie jako rok Swinarskiego. Niektórzy z nas zapewne pamiętają scenę z *Dziadów*, gdy na bocznej ścianie widowni otwierało się okno pierwszego piętra, skąd Rollison wykonywał samobójczy skok na tenże plac. Był to efekt zaiste brechtowski, łączący fikcję z pozorami rzeczywistości. Widz miał przecież świadomość, że samobójstwo jest pozorowane, a mimo to przeżywał wstrząs, jakby miał do czynienia ze zdarzeniem prawdziwym. W sugestywnym działaniu na niby / naprawdę zawarta była moc „teatralności”, jak ją rozumiano wówczas.

*Akropolis* Twarkowskiego zęgnęło ten rodzaj stylistyki, zastępując działanie we wspólnej przestrzeni aktorów i widzów skonstruowaną za pomocą kamery przestrzenią wirtualną. Głównym partnerem aktora był tu wyposażony w funkcję mowy komputer. Prowadząc mechanicznie zniekształconym głosem dialog z rozmówcą, zdawał się pełnić wobec niego funkcję zastępczego konfesjonału. Mocnym akcentem performatywnym było natomiast włączenie do utworu Wyspiańskiego w części drugiej fragmentów tekstu opisującego zakłócenia pracy ludzkiego mózgu dotkniętego udarem. W imieniu bohaterki (neurołożki), która uległa awarii naszego „wewnętrznego komputera”, opowiadała o jej dramatycznym przejściu Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, stojąc w pełnym świetle na bocznym proscenium, oko w oko

---

17 E. Ionesco *Król umiera, czyli ceremonia*, przeł. A. Tarn, scenariusz i reżyseria P. Cieplak, scenografia A. Witkowski, choreografia J. Gębura, muzyka S. Radwan oraz Kormorani (M. Litwiniec, P. Czepułkowski; zespół muzyczny w składzie: M. Chytrzyński, J. Kociuban, W. Mulak, M. Pawlik), tancerze: S. Ciuurko, M. Dunajko, D. Józefowiak, H. Sierakowska, K. Torczyńska, K. Dziuba, D. Jurewicz, P. Skalski, obsada: A. Dymna, A. Polony, D. Segda, Z. Kosowski, L. Piskorz, J. Trela, J. Romanowski, premiera: 29.11.2008, Narodowy Stary Teatr w Krakowie.

18 *Akropolis* wg S. Wyspiańskiego, dramaturgia A. Herbut, reżyseria Ł. Twarkowski, scenografia P. Choromański, muzyka B. Misala, światło B. Nalazek, wideo K. Rakowski, J. Lech, kostiumy M. Stoces Mizbeware, J. Porańska, obsada: I. Budner, M. Gałkowska, M. Hajewska-Krzysztofik, M. Ojrzyńska, M. Zawadzka, B. Brzyski, Z.W. Kaleta, P. Kruszelnicki, Z. Ruciński, premiera: 30.11.2013, Narodowy Stary Teatr w Krakowie.

z publicznością. Sekwencja ta zyskiwała głębszy sens w świetle finału, poprzedzonego walką Jakuba (bohatera drugiej części *Akropolis*) z aniołem (granym również przez Hajewską). Starcie miało miejsce w głębi sceny; ze strony aktorki przypominało bardziej przedkładaną adwersarzowi perswazję niż potyczkę, w następstwie czego Jakub zadawał sobie kluczowe dla inscenizacji pytanie: „kim jestem”? Kim jest *homo sapiens* w ponowoczesnym świecie, podważającym podmiotowość, sprowadzoną do pola gry różnych ścierających się dyskursów, w świecie pozbawionych treści symulakrów?

Elementy strategii performatywnej (zwłaszcza „prywatny” kontakt aktorki z publicznością) służyły więc tym razem uruchomieniu refleksji o tożsamości, tyleż jednostkowej, ile gatunkowej. Jednakowoż przez większą część spektaklu – wbrew podstawowej w performansie zasadzie obecności „twarzą w twarz” – wpatrzony w ekran widz pozostawał w pełnej izolacji. Rozwiązanie to reżyser przedstawiał w dyskusji jako formę „poszerzenia możliwości teatru”, deklarując w przyszłości zamiar stworzenia „komputerowego aktora”. Przy całym szacunku dla interesującej koncepcji przedstawienia niepokoić może ów deklarowany kierunek zmian. Pomysł zastąpienia środków *eo ipso* teatralnych językiem nowych mediów – filmu, komputera, internetu – wygeneruje zapewne „komputerowego widza”, nastawionego na informację i abstrakcję, nie na współodczuwanie i porozumienie. W dążeniu do przededefiniowania w ten sposób zjawiska teatru umiera więc to, co uważane było od zarania za jego istotę: żywa relacja między aktorem i widzem.

Przestrzeń tę anektuje dla siebie performans, kształtując własne ID w opozycji wobec dogorywającej „teatralności”, wspierany przez część teoretyków nowej sztuki, niekiedy (o czym już była mowa) szukających jej prekursorów między innymi wśród artystów Wielkiej Reformy. Obok Brechta wywołuje się więc z historyczno-teatralnych zaświatów Artauda i Witkacego – zaciekle przeciwników „udania”. Wybiórcze czytanie spuścizny obu twórców – powtórzmy – wyklucza z dyskursu podstawowe założenia ich estetyki. „Teatr, który podporządkowuje inscenizację i urzeczywistnienie, a więc wszystko, co jest w nim swoiście teatralne, samemu tekstowi, jest teatrem idioty, wariata, zboczeńca, gramatyka, episjera, antypoety i pozytywisty, to znaczy człowieka Zachodu” – cytuje Andrzej Hausbrandt fragment wykładu Artauda na Sorbonie z 1931 roku<sup>19</sup>. Zbieżność tej krytyki z przeciwstawieniem „udaniu” żywej obecności performerera staje się jednak problematyczna, skoro za „swoiście teatralne” uznał Artaud nie „realność” będącego „sobą” aktora, ale „inscenizację i urzeczywistnienie”, czyli konkretyzację autorskiej wizji przy użyciu środków teatralnych.

Witkacy z kolei, przyznając, iż „autor tylko daje libretto – stwarza się sztuka sama na scenie”, konkludował jednak arbitralnie: „główną rzeczą jest słowo mówione i inne elementy do niego muszą być przystosowane”<sup>20</sup>. Dlatego pracę nad rolą „należy rozpocząć od dokładnego poznania idei formalnej całego utworu, co pozwoli aktorowi zrozumieć, że w swoich działaniach i wypowiedziach scenicznych jest on tylko elementem w »całości stającej się konstrukcji« i że wobec tego nie obowiązuje

19 Cyt. za: A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1990, s. 27.

20 S.I. Witkiewicz, *O artystycznej grze aktora*, w: idem, *Czysta forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty J. Degler, Warszawa 1986, s. 150.



go prawda życia, lecz tylko p r a w d a f o r m y<sup>21</sup>. Mimo diametralnie różnego stosunku do słowa tę „prawdę formy” uważali obaj propagatorzy teatru artystycznego za „swoiście teatralną”. Zadaniem „artysty teatru” miało bowiem być – w ich mniemaniu – stworzenie pewnej przestrzeni gry, w każdym calu odmiennej niż iluzyjny obraz rzeczywistości. W takiej przestrzeni (zauważa Jerzy Limon) „aktorzy niczego nie udają, tylko realizują postawione przed nimi cele artystyczne”<sup>22</sup>. Celem zaś wspólnym dla Witkacego i Artauda było wciągnięcie publiczności w ów, ontologicznie różny od codziennego doświadczenia, obszar metamorfoz i utrzymanie jej w stanie olbrzymiego napięcia. Ten dynamiczny proces realizował zaprojektowaną przez twórców strukturę teatralnego świata „na niby / naprawdę”. W przypadku Artuada był jej pierwowzorem rytuał, w przypadku Witkacego „nie dające się z n i c z y m p o r ó w n a ć” marzenie senne.

Taki teatr także nie wyrzekął się drogiej założeniom performansu „sprawczości” – postulował wszak przemianę widza. „Teatr jak dżuma” Artauda miał dawać ujście skrywanym, nagromadzonym w człowieku złym i mrocznym emocjom, aby poprzez ich erupcję osiągnąć efekt duchowego oczyszczenia. Teatr Czystej Formy miał sprawić, aby uczestnik widowiska przez „dotknięcie Tajemnicy” uczuł „Poszczególność” swojego Istnienia w obcym i niepojętym wszechświecie, uzyskując Tożsamość Faktyczną. W obu wypadkach tę radykalną przemianę wyzwolić miało działanie *par excellence* estetyczne, jakościowo całkowicie różne od obniżającego rangę teatru imitowania życia. Powstawała dzięki temu przestrzeń kreacji, niepoddająca się regułom jednoznacznego ontologicznego osądu, w którym odbiorca posługuje się nieadekwatną, a wartościującą opozycją „prawdy” i „fałszu”. Tej powołanej do chwilowego istnienia przestrzeni przysługiwało – w opinii obu twórców – nobilitujące miano „teatralności”.

„Teatralność” tak rozumiana była przeciwieństwem „udania”. Programowo anti-iluzyjne manifestowanie kreatorskiej umiejętności nie wykluczało postrzegania teatralnych działań w kategoriach „prawdy” artystycznej. Gdy emanowała nią stworzona przez artystów forma, demonstracyjne odsłanianie owego „na niby” paradoksalnie przeobrażało się w „naprawdę”, przenosząc widza w wyższego rzędu „realność” – realność sztuki.

W koncepcjach performansu tego rodzaju „realność” nie ma prawa bytu; jej najdobitniejszym przejawem ma być ciało aktora, a raczej ciało performerera, „samo w sobie”, często nagie, na wiele sposobów eksponujące swoją obecność. A zarazem swoją wyższość wobec przypisywanego teatrowi „udania”. Polemizuje z tym stanowczo Jerzy Limon: „kreuje się obraz teatru jako sztuki dosłownej, w której ciało, pozbawione funkcji znakowej, oznacza tylko siebie; zamiast aktora kreującego postać mamy tylko realnego człowieka. Jego działania, nawet najbardziej drastyczne, nie są »udawaniem«, lecz dotyczą jego samego, w tym (niekiedy – głównie) jego ciała”<sup>23</sup>. Tymczasem odmawianie performatywnym aktom znakowego charakteru jest albo złudzeniem, albo następną mistyfikacją, w sytuacji bowiem zamierzonego

---

21 Tamże, s. 151.

22 J. Limon, *Brzmienia czasu*, dz. cyt., s. 17.

23 Tamże, s. 14.

działania aktora wobec publiczności jego ciało: „nie przestając być sobą, w percepcji świadomego widza staje się zarazem znakiem ciała innego człowieka albo alegorii zjawiska czy nawet przedmiotu”<sup>24</sup>. Operując stworzonym na użytek przedstawienia kodem, „aktor może przekazać znacznie więcej niż jego ciało”<sup>25</sup>.

Jaką postawę może zająć teatr wobec performatywnych roszczeń współczesności? Dziuk, korzystając w *Na niby / naprawdę* z rozwiązań bliskich ich estetyce, obrócił je przeciw ideologii apologetów „hiper-rzeczywistości”. Jego bohater usłyszał głos s p o z a jej granic i oddał za ów sygnał życie, posądzono go więc o szaleństwo. Czy umarł w imię iluzji, bo tak się zachłysł swoim n a n i b y, że zignorował świat, w którym żyjemy n a p r a w d ę? Lepiej tak sądzić, jeśli bowiem Anioł przemówił do bohatera n a p r a w d ę, wszyscy, którzy uznali jego postawę za obłąd, prowadzą egzystencję n a n i b y Żyją w świecie iluzji, której źródłem jest właśnie, traktowana jako jedyny punkt odniesienia, „twarda rzeczywistość” ...

Posługując się metaforą, obrazem poetyckim, działaniami, które pobudzają wyobraźnię, Teatr Witkacego wydaje się dziś równie „szalony” jak biedny Ginez...

Ale złudzenie, że teatr ogołocony z tych – podejrzanych o „sztuczność” – środków wyrazu sprostą zadaniu zmiany świata wydaje się nie mniej szalone. Może więc, uwolniwszy „teatralność” od przyprowadzanej jej w ostatnich czasach „gęby”, należałoby tę kategorię redefiniować, nie izolując jej od kultury medialnego przekazu, ale też nie rezygnując z eksponowania tych estetycznych walorów, które wyrażają jej swoistość?

Byłoby to niewątpliwie działaniem „pod prąd”. Czy jednak zaniechanie tej próby i „poprawne metodologicznie” podążanie z nurtem performatywnej fali nie jest przejawem racjonalizowania własnej bezsilności wobec presji proklamowanej przez Rorty’ego demokratyzacji sztuki?

### **Bibliografia (wybór)**

Duda Artur, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.

Hausbrandt Andrzej, *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

Limon Jerzy, *Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

*Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Ewa Bał, Wanda Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Czysta forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty Janusz Degler, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

### **Streszczenie**

Pojęcie „teatralności”, przeniesione przez Goffmanna ze sfery rozważań estetycznych w dziedzinę rozważań socjologicznych, stało się dziś kwintesencją „udania”, „fałszu”, pograżenia w „iluzji”. Performatywna koncepcja teorii i praktyki teatralnej przeciwstawia tej kategorii „prawdę”, „sprawczość” i zanurzenie w „rzeczywistości”, choć z pewnych efektów teatralnych nie rezygnuje. O ile inkrustowanie nimi performansu wzbogaca jego atrakcyjność, o tyle

24 Tamże, s. 18.

25 Tamże.

stosowanie dekonstruujących spektakl działań performatywnych obraca się przeciw naturze teatru. Analizowane w artykule przedstawienia (*Na niby-naprawdę*, w reżyserii Andrzeja Dziuka, *Być jak Steve Jobs*, zrealizowane przez Marcina Libera oraz *Akropolis*, według projektu Łukasza Twarkowskiego) ukazują różne sposoby jakimi teatr, poddawany presji pościgu za współczesnością, radzi sobie z radykalną zmianą sytuacji kulturowej.

Spektakl Dziuka konfrontuje poetykę sceniczną metafory („na niby”) z zabiegami o charakterze performatywnym („naprawdę”), lecz odwraca znaki wartości: akt teatralnej kreacji głównego bohatera, aktora Ginezjusza, odkrywa duchowość jako „prawdziwy” wymiar świata, podczas gdy rzeczywistość „prawdziwa” okazuje się życiem „na niby”. W spektaklu Libera drogocennym „reliktem” teatru „starego” jest postać, której brechtowskie pieśni komentują konwulsje świata po transformacji 1989 roku. W jego wizji dominują efekty komputerowe, cieszy oko obrotówka, aktorzy zaś budują figury żywcem wzięte z rzeczywistości „tabloidowej”. W finale jedna z beneficjentek politycznych przemian prowokacyjnie zapowiada przejęcie budynku, likwidację teatru i zwolnienie aktorów: teatr stał się zbyt cenny; możemy jedynie obserwować metodyczną dekonstrukcję tego, co stanowiło niegdyś o jego fenomenie. Natomiast w spektaklu Twarkowskiego większość akcji ma miejsce na ekranie wiszącym nad sceną, gdzie głównym partnerem aktora jest wyposażony w funkcję mowy komputer. Reżyser wyznał, że marzy o „aktorze komputerowym”; realizacja tego pomysłu zastąpić może w przyszłości żywą relację między aktorem i widzem. Bezpośredni kontakt z publicznością wnosi w spektaklu jedynie performatywny „przerywnik”, gdy aktorka przekazuje widzom doznania osoby, która przeszła udar mózgu.

Czy nadchodzą więc czasy, gdy performans pochłonie teatr bez reszty, a publiczność, powodowana nowymi potrzebami, pożegna wzgardzoną „teatralność” bez żalu? Może zamiast poddania się tej ekspansji należałoby raczej zweryfikować przypiętą „teatralności” etykietę, która sprowadza bogatą tradycję różnorodnych artystycznych konwencji do jednego modelu scenicznego o rodowodzie naturalistycznym i redefiniować pojęcie „teatralności”, w duchu, jaki nadawali mu Artaud, Witkacy, Brecht. Dla nich była ona przeciwieństwem „udania”, stanowiąc demonstrację procesu kreacji artystycznej. „Teatralność” tak rozumiana może – operując metaforą, obrazem poetyckim, działaniami, które pobudzają wyobraźnię – przeobrazić „na niby” w „naprawdę”, przenosząc widza w wyższego rzędu „realność”, w realność sztuki.

## “Theatricality” – a Language Forbidden in the Performative Era Theatre

### Abstract

The notion of “theatricality”, transferred by Goffmann from the sphere of aesthetic dispute to the area of sociological considerations, has become the quintessence of “pretence”, “falsehood”, and immersion in “illusion”. As its opposite, the performative idea of theatrical theory and practice proposes “truth”, “agency”, and immersion in “reality”, although it does not reject all of the theatrical effects. While inscribing those effects into a performance enriches its appeal, applying performative actions that deconstruct the show turns against the nature of the theatre. The performances: *Na niby – naprawdę*, directed by Andrzej Dziuk, *Być jak Steve Jobs*, directed by Marcin Liber, and *Akropolis*, a project by Łukasz Twarkowski, presented and analysed in this paper, show various ways in which theatre – urged to chase modern reality – deals with the radical change in the cultural situation.

Dziuk’s staging is a confrontation between the poetics of the stage metaphor (‘pretence’) and the performative theatrical devices (‘reality’), yet their values are reversed. The act of dramatic creation of the main character, actor Ginesius, proves spirituality to be the “real” dimension of the world, while the actual “reality” turns out to be a “faked” life. In Liber’s show, the precious “relic” of the “old” theatre is the character whose Brechtian songs comment on the world’s convulsions after the 1989 transformation. In his vision, the dominant elements are the digital effects, the audience is entertained by the revolving stage, and the actors create

characters taken straight from the tabloid reality. At the end, one of the beneficiaries of the political changes provocatively announces taking over the theatre building, closing the theatre and laying off the actors: theatre has become redundant; we can only watch the methodical deconstruction of what used to define its significance. In turn, in Twarkowski's show most of the action takes place on a screen hung above the stage, which features the actors' partner – a computer equipped with a speech synthesizer. The director admits that he dreams of “a computer actor”. In the future, implementing this idea may replace the live relationship between the actor and the spectator. The only element of the show that offers a direct actor-spectator contact is the performative “interlude”, in which an actress presents to the audience the sensations of a person who has suffered a stroke.

Are we, then, witnessing the times when the performance overwhelms theatre altogether, and the audience, driven by new desires, bids farewell to the loathed “theatricality” with no regrets? Perhaps, instead of yielding to this expansion, we should revise the label of “theatricality”, which reduces the rich tradition of diverse artistic conventions to one dramatic model of naturalistic origin. Perhaps, the term “theatricality” should be redefined in the spirit of Artaud, Witkacy, and Brecht, for whom “theatricality” is the opposite of “pretence”, a manifestation of the artistic creation process. Thus understood, “theatricality” has the potential – through metaphor, poetic image, and other acts stimulating the imagination – to transform “the fake” into “the real”, and to transfer the spectator into a “reality” of higher order: the reality of art.

**Słowa kluczowe:** performans, iluzja, kreacja, aktor „komputerowy”, metafora, rzeczywistość

**Keywords:** performance, illusion, creation, computer actor, metaphor, reality

**Ewa Łubieniewska**, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie jako profesor, specjalista w zakresie literatury XIX wieku. Autorka książek i artykułów z dziedziny romantyzmu, między innymi: *Fantazy czyli komedia na opak obrócona*, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, *Upiorny anioł*, oraz publikacji o współczesnym dramacie i teatrze (w tym książek *Czysta Forma i bebechy* oraz *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem*).