

Theory | Literature | Culture

# ER(R)GO

39 (2/2019)

Teoria | Literatura | Kultura



## teatr/transfer/transgresja theatre/transfer/transgression

mobilne spektakle / mobile spectacles

transfery i tradaptacje / transfers and tradaptations

przepisane dramaty / rewritten dramas

matryca mitu / matrix of the myth

transgresje i transpozycje / transgressions and transpositions

przekładanie tańca / translating dance

estetyka ekspresjonizmu / aesthetics of expressionism

Gabriela Abrasowicz • Agnieszka Adamowicz-Pośpiech • Ewa Bał  
Zbigniew Feliszewski • Magdalena Figzał-Janikowska • Dorota Fox  
Aneta Głowacka • Aleksandra Kamińska • Naum Lejderman • Jacek Mydla  
Beata Maria Popczyk-Szczęsna • Sabina Sweta Sen-Podstawska

Theory | Literature | Culture

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr/No. **39** (2/2019)

redakcja gościnna  
guest-edited by  
Eugenia Sojka



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO



## Wojciech Kalaga

Redaktor naczelny/Editor-in-Chief

### Redakcja / Editorial Team

Zastępcy redaktora naczelnego / Vice Editors-in-Chief: Paweł Jędrzejko, Marzena Kubisz

Sekretarz redakcji / Editorial Secretary: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji / Issue Editors: Anna Kisiel, Michał Kisiel, Jacek Mydla

### Rada naukowa / Academic Board

Fernando Andacht (Ottawa), Ian Buchanan (Wollongong), Jean-Claude Dupas (Lille),

Piotr Fast (Katowice), Alicja Helman (Kraków), Ryszard Nycz (Kraków),

Giorgio Mariani (Rome), Libor Martinek (Opava-Wrocław),

John Matteson (New York), Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Kraków),

Tadeusz Rachwał (Warszawa), Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen),

Katarzyna Rosner (Warszawa), Horst Ruthof (Murdoch),

Bożena Shallcross (Chicago), Tadeusz Sławek (Katowice),

Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Bydgoszcz)

*W naszej wdzięcznej pamięci pozostają następujący Członkowie Rady naukowej  
The following departed Members of the Academic Board remain in our grateful memory:*

Zygmunt Bauman (Leeds), Erazm Kuźma (Szczecin),

Emanuel Prower (Katowice), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź)

### Opracowanie wydawnicze / Production and DTP

Redaktor wydania / Production Editor: Gabriela Marszołek

Korektor / Copyeditor: Joanna Zwierzyńska

Skład i łamanie / Layout Editor: Monika Grotek

Niniejsza publikacja finansowana jest z funduszu badań statutowych  
Instytutu Literaturoznawstwa

Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

The present publication is financed from the statute research fund  
of the Institute of Literary Studies

Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Poland



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 1508-6305.

Wersją pierwotną, referencyjną, pisma, jest wersja elektroniczna.

This journal was formerly published in print with the following identifier: ISSN 1508-6305.

The primary referential version of the journal is its electronic (online) version.

ISSN 2544-3186

doi: 10.31261/errgo.2019.39



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

# Spis treści

## 5 wstęp

---

- Wojciech Kalaga – Er(r)go.....5

## 9 rozprawy – szkice – eseje

---

- Ewa Bal – Mobilność kulturowa w badaniach nad przedstawieniami – perspektywy metodologiczne.....11
- Magdalena Figzał-Janikowska – „Przepisywanie” dramatu jako przykład transferu literackich mitów.....25
- Gabriela Abrasowicz – Nadbudowa matrycy mitów i ich transformacje na przykładzie najnowszej twórczości chorwackich, czarnogórskich i kosowskich dramatopisarzy oraz realizatorów scenicznych.....39
- Aleksandra Kamińska – „Czy ktoś go widział, kiedy szedł przez angielskie piękne wzgórza?” – kulturowa nieprzekładalność w teatrze na przykładzie *Jerusalem* Jeza Butterwortha.....59
- Agnieszka Adamowicz-Pośpiech – Transfer kulturowy w przekładzie dramatów na scenę: tradaptacje Jatindera Vermey .....69
- Zbigniew Feliszewski – Transgresje i transpozycje myśli Brechta w sztukach Rolanda Schimmelpfenniga .....87
- Jacek Mydła – Szekspirowskie okruszyny: cytaty jako przywłaszczenie w perspektywie schematu komunikacji Jakobsona.....99
- Beata Maria Popczyk-Szczęсна – Dzicy i tropiki, czyli transfer kulturowy w polskich tekstach dla teatru .....115
- Aneta Głowacka – Nagi język. Elfriede Jelinek w polskim teatrze w kontekście koncepcji transferu kultury .....137
- Dorota Fox – Rewiwalizm kultury i folklorizm. Widowiska obrzędowe w czasach współczesnych.....159
- Sabina Sweta Sen-Podstawska – Transfer kulturowy w klasycznym tańcu indyjskim odissi w Indiach.....179

## 201 przekłady

---

- Naum Lejderman – Zasady estetyczne ekspresjonizmu i jego losy w literaturze rosyjskiej (tłum. Agnieszka Ścibior).....203

## 215 recenzje

---

- Wojciech Sitek – Kraina wiecznego szczęścia .....217

## 227 noty o książkach

---

- Jacek Mydła – Brian Cliff, *Irish Crime Fiction*.....229
- Michał Kisiel – Stacy Alaimo, *Exposed. Environmental Politics & Pleasures in Posthuman Times*.....233

## 237 summaries in english

---

## 245 informacje dla autorów

# Contents

## 5 editorial

---

Wojciech Kalaga – Er(r)go.....5

## 9 studies and essays

---

Ewa Bał – Cultural Mobility in Performance Studies –  
Methodological Perspectives .....11

Magdalena Figzał-Janikowska – “Rewriting” Drama as a Transfer of the Literary Myths .....25  
Gabriela Abrasowicz – The Superstructure of Myths’ Matrices  
and Their Transformations Based on the Latest Works  
of Croatian, Montenegrin, and Kosovan Playwrights  
and Stage Producers.....39

Aleksandra Kamińska – “In England’s Green and Pleasant Land”:  
Cultural Untranslatability in the Polish Translation  
of Jez Butterworth’s *Jerusalem*..... 59

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech – Cultural Transfer in Stage Translation:  
Jatinder Verma’s Tradaptations .....69

Zbigniew Feliszewski – Transgressions and Transpositions of Brecht’s Ideas  
in the Plays by Roland Schimmelpfennig..... 87

Jacek Mydla – Shakespearean Scraps: Quotation as Appropriation  
from the Perspective of Jakobson’s Model  
of Communication..... 99

Beata Maria Popczyk-Szczęsna – Savages and the Tropics, or Cultural Transfer  
in Polish Texts for the Theatre..... 115

Aneta Głowacka – Naked Language. Elfriede Jelinek’s Dramas in Polish Theatre  
in the Context of the Concept of Cultural Transfer..... 137

Dorota Fox – Revivalism of Culture and Folklorism  
Ritual Spectacles in Contemporary Times.....159

Sabina Sweta Sen-Podstawska – Cultural Transfer in the Indian Classical Dance Odissi.....179

## 201 translations

---

Naum Lejderman – Aesthetic Principles of Expressionism and Its Fate  
in Russian Literature (Trans. by Agnieszka Ścibior) .....203

## 215 reviews

---

Wojciech Sitek – The Land of Eternal Happiness .....217

## 227 notes on books

---

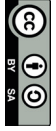
Jacek Mydla – Brian Cliff, *Irish Crime Fiction*..... 229

Michał Kisiel – Stacy Alaimo, *Exposed. Environmental Politics & Pleasures  
in Posthuman Times*..... 233

## 237 summaries in english

---

## 245 info for contributors



... co za teatr! Do wyboru: teatr interkulturowy, teatr transkulturowy, teatr ultrakulturowy, teatr metakulturowy, teatr multikulturowy, teatr międzykulturowy, teatr postdramatyczny, teatr ludowy, teatr obrzędowy i steatralizowane obrzędy, teatr amatorski, teatr zawodowy, teatr wiejski, etnoteatr, teatr antropologiczny, zarażony etnologią, teatr artystyczny, teatr awangardowy, Teatr Źródeł, teatr polifonii głosów, teatr wielopokoleniowy, teatr indygeny, teatr niezależny, teatr, który zawsze jest na niby, a na dodatek antyopera, etnoperformans, multiperformans, solo-performans, przerażająca pantomima i Stowarzyszenie Kół Gospodyń Wiejskich. Widać wreszcie – „[t]eatr to nie gazeta”! Pośród tych teatrów i nie-teatrów różne kulturowe wpływy i przepływy, transfery kulturowe, transkulturowe praktyki, transgresje implikowane i transgresje tematyzowane, penetracje kultur, płynność kulturowych tożsamości i wzajemnych spojrzeń, rewiwalizmy kultury, dramaturgiczne recyklingi, artystyczne patchworki, progresywne nadpisanie, zapożyczone historie, żonglerka intelektualna, tradaptacje, chaotyczne sploty słów, ocalające destrukcje, hybrydyzacje, interpenetracje, renarracje, rewokacje, reinterpretacje, re-mixowania, rekontekstualizacje – jakby nie było, ruch w kulturze przyspiesza.

Sporo się też dzieje. Podmioty wzajemnie się sobie przed-stawiają i redefiniują, afrofrancuscy obywatele oburzają się sposobem potraktowania ciał czarnoskórych aktorów, z ciemności wyłania się półnaga Hotentocka Wenus, a ofiary patrzą na nas uporczywie w milczeniu. Tymczasem jednostka wikła się w dialektyczny proces rozwoju dziejów, grupki ludzi przechadzają się po ulicy z hienami na łańcuchu, współczesna Hinduska płacze się pomiędzy dyskursem globalnym i lokalnym, Europa rozrasta się, tyje, puchnie i rośnie w siłę, a potem ujeżdża i ujarzmia byka, samo-świadome, samo-czujące, samo-ruszające i samo-odpowiedzialne ciało tańczy taniec odissi, teksty dramatyczne wylewają się w sposób nieprzewidywalny z ustalonych wcześniej form, dwadzieścia statystek w różnym wieku wygłasza chóralny poemat o rżnięciu, ja pyta kim jest ja, Organizacja Zarządzania Dobrem prywatyzuje uchodźców, dynamika płciowa pozostawia kobiecy i zmysłowy akcent, ale niestety przebieg spektaklu zakłócają prawicowi ekstremiści, a dostępu do teatru broni Krucjata Różańcowa. Tchórzostwo widza. Jelinek wypędza życie z teatru, a w całym tym scenicznym bałaganie krążą główne postacie dramatu. Lepiej jest wziąć ze sobą pejcz.

Mało tego: w lesie dzieją się rzeczy dziwne, dzikie i przewrotne („Do czego innego, kurwa, potrzebny jest las w Anglii?”, pyta retorycznie Butterworth). Brecht wyklada to klarownie: „Niech diabeł weźmie rozsądek!”. A zatem zamożna i pracowita mrówka daje konikowi polnemu dach nad głową i wyżywienie, żądając w zamian seksualnej dyspozycji dla siebie i innych, mężczyzna zmniejszony do rozmiarów krasnala odnajduje się w butelce po koniaku, przez niedopatrzenie otruci zostają synowie Jazona i Medei, Tejrezjasz oślepia elitę, zmultiplikowana Kasandra prowadzi popularny program rozrywkowy, Orestes zakłada ze swoim partnerem szkołę tańca, Fedra śpiewa hymn do słów Williama Blake’a, jakiś generał regularnie zjada mapę historyczną Europy, jednak przy podziale na kęsy respektuje jej dawne granice, a tradycja mityczna promieniuje sobie w planie bliskim, jak również dalekim, bo nie wie, że mit został zdegradowany. I jeszcze biesiadne spożywanie Szekspira, a u Moliera mózdzek przyprawiony masalą, przepiórki z pieca, szafran, sorbet, woda z Gangesu, leiszmanioza i gorączka dum-dum. Zasadniczo widz nie jest konieczny.

I co tu robić? Pozostaje tylko stymulować, irytować, ekscytować i rozwścieczać.

*Wojciech Kalaga*

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

PS Numer ten ukazuje się pod gościnną redakcją dr hab. Eugenii Sojki z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Pragniemy także przypomnieć naszym Czytelnikom i Autorom, iż począwszy od numeru 40 (1/2020), „Er(r)go” stanie się pismem dwujęzycznym: będziemy publikować materiały w języku polskim i angielskim.



...what a theatre! Help yourselves: intercultural theatre, transcultural theatre, ultracultural theatre, metacultural theatre, multicultural theatre, postdramatic theatre, folk theatre, ritualized theatre and theatrillized rituals, amateur theatre, professional theatre, country theatre, ethnotheatre, anthropological theatre, contaminated by ethnology, theatre of art, avant-garde theatre, Theatre of Sources, polyphonic theatre, multigeneration theatre, indigenous theatre, independent theatre, theatre which-is-not, and on top of that anti-opera, ethno-performance, multiperformance, solo-performance, dreadful pantomime and the Country Housewives Association. It's clear now – “[t]heatre is not a newspaper!” Among those theatres and non-theatres a variety of cultural ebbs and flows, cultural transfers, transcultural practices, implied transgressions and thematized transgressions, cultural penetrations, liquidity of cultural identities and mutual glances, cultural revivalisms, dramaturgic recyclings, artistic patchworks, progressive over-writings, borrowed stories, intellectual jugglery, tradaptations, chaotic wordplays, rescuing destructions, hybridizations, interpenetrations, renarrations, revocations, reinterpretations, remixes, recontextualizations – in any case, cultural motion is on the rise.


A lot is happening, too. Subjects intro-duce and redefine themselves in front of one another, Afro-French citizens are outraged at the treatment of black actors' bodies, out of darkness emerges Hottentot Venus, and the victims keep staring at us in silence. Meanwhile, an individual is entangled in the dialectical process of historical development, clusters of pedestrians walk down the streets with hyenas on chains, a contemporary Hindu woman flounders between local and global discourses, Europe is growing, getting fat, puffing itself up and gathering steam and then rides and tames the bull, the self-conscious, self-feeling and self-responsible body dances the Odissi dance, dramatic texts pour out unpredictably from pre-defined forms, twenty female extras of different ages declaim a choral poem on fucking, the I asks who is I, Welfare Management Organisation privatizes refugees, gender dynamics leaves a sensual and feminine mark, but unfortunately the spectacle is disrupted by right-wing extremists, and access to the theatre is blocked by the Rosary Crusade. Spectator's cowardice. Jelinek runs life off the theatre, and in all that stage chaos circulate dramatis personae. A whip would come in handy.



There's more: strange, wild and perverse things happen in the forest. ("What the fuck do you think an English forest is for?" asks Butterworth rhetorically). Brecht puts it in even simpler terms: "To hell with reason!" And so a wealthy and hardworking ant offers food and shelter to a grasshopper, demanding sexual disposal for herself and others, a man shrunk to the size of a dwarf finds himself in a cognac bottle, Jason and Medea's sons are poisoned by mistake, Tiresias blinds the elite, multiplied Cassandra hosts a popular TV show, Orestes starts up a dance school with his partner, Phaedra sings a hymn to William Blake's lyrics, some general regularly eats up a historical map of Europe but while biting off the pieces still respects its old borders, and the mythical tradition radiates both in the foreground and the background as it remains unaware of its own downgrading. And in addition, feasting on Shakespeare, brain spiced up with masala in Molière, roasted quails, saffron, sorbet, Ganges water, leishmaniasis and dum-dum fever. Essentially, the spectator is redundant.

So what shall we do? Nothing but stimulate, irritate, excite and infuriate.

*Wojciech Kalaga*

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

P.S.: The present issue is guest-edited by Professor Eugenia Sojka of the University of Silesia.

We also wish to remind our Readers and Authors that – beginning with issue No. 40 (1/2020) – *Er(r)go* will become bilingual: we will be publishing articles in both Polish and English. The cover of this issue heralds these forthcoming changes.

rozprawy | szkice | eseje

ER(R)GO

studies | and | essays





## Mobilność kulturowa w badaniach nad przedstawieniami – perspektywy metodologiczne

*Manifest mobilności kulturowej* Stephen Greenblatta, sformułowany przez niego w 2011 roku<sup>1</sup>, jak powszechnie dziś wiadomo, był próbą odpowiedzi na pytanie, jak należy patrzeć na kulturowe wpływy i jak badać współczesną i dawną rzeczywistość kulturową w dobie globalnej mobilności. Proponowana przez niego postawa badawcza, podchwycona dosyć szybko przez naukowców z różnych dziedzin humanistyki, nie była jednak w założeniu autora uszczegółowionym modelem czy gotową metodologią badań, raczej wyznaczała pewien horyzont spojrzenia na zagadnienia współcześnie rozumianych kulturowych wpływów i przepływów i wciąż domaga się uszczegółowienia w odniesieniu do konkretnych studiów przypadków i dziedzin wiedzy, zwłaszcza zaś do szeroko pojętej wiedzy o przedstawieniach (jako przedmiocie badań teatrologii i performatyki). Spróbuję więc prześledzić pokrótce propozycję Greenblatta, by następnie zastanowić się, w jaki konkretny sposób można ją wykorzystać w badaniach nad przedstawieniami, ich kulturowym zapleczem oraz jak zmusza ona współczesnych badaczy do rewizji dotychczasowych sposobów wytwarzania wiedzy o świecie.

Greenblatt, obserwując w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku przyspieszony rytm przemieszczania się ludzi, towarów i dóbr kultury po świecie związany z rozwojem transportu oraz możliwością transmitowania treści, obrazów i dźwięków oraz komunikowania ze sobą ludzi na odległość za pomocą współczesnych mediów elektronicznych, doszedł do wniosku, że konieczne staje się zawieszenie myślenia o stałości tożsamości kulturowych w ich etnicznym, narodowym i substancjalnym wymiarze. Trudno już dzisiaj wyobrazić sobie – mawiał – że kulturę tworzą wyłącznie ludzie w ramach konkretnego tylko terytorium, języka i wspólnoty i że jej elementy pozostają w oryginalnym kontekście

---

1. Stephen Greenblatt, Ines Županov, Reinhard Mayer Kalkus, Heike Paul, Pál Nyíri, Frederieke Pannevis, *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge University Press, Cambridge 2010; polskie tłumaczenie we fragmentach: Stephen Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie i Manifest badań nad mobilnością kulturową*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia”, 2011, nr 106, s. 42–46 i 47.

w niezmienionej funkcji i znaczeniu. Kulturze od zawsze bowiem towarzyszył ruch, z tym że kiedyś może nieco wolniejszy, który współcześnie nabrał znacznego przyspieszenia, dlatego stał się wyraźnie widoczny<sup>2</sup>. Redefinicji dziś wymaga zatem przede wszystkim sposób badania i pojmowania kulturowych wpływów, gdyż ich tradycyjne modele wydają się mocno anachroniczne.

Pierwszy z tych tradycyjnych wypracowanych przez historyków sposobów definiowania kulturowych wpływów, który Greenblatt określił mianem *translatio imperii*, powiązany jest ze zbrojną aneksją nowych terytoriów i z dyskursem dominacji i podboju. Odpowiadał on poszerzaniu pola wpływów kultury dominującej poprzez narzucanie podbitym ludom prawa, insygniów, architektury czy religii. Przykładem może być tutaj stopniowe powiększanie kulturowego zasięgu Cesarstwa Rzymskiego, widocznego do dzisiaj chociażby w sferze urbanistyki europejskich miast czy zachowanych ruin dawnych budowli. Jednak, jak podkreśla Greenblatt, nie każdy podbój musi być równoznaczny z transferem kulturowym, gdyż chociażby inwazja Alaryka, wodza Gotów, na Rzym w 401 roku nie doprowadziła do ustanowienia tam nowego prawa i państwowości ani też płądrowanie Rzymu przez Gotów nie przyczyniło się do przeniesienia rzymskiej kultury na inne obszary. Nie każda zatem inwazja skutkuje rzeczywiście kulturowym transferem, dlatego, według Greenblatta, trudno traktować ten model badań jako miarodajny.

Drugi typ kulturowych wpływów, któremu krytycznie przygląda się Greenblatt, został przez niego nazwany zbiorczo *figurą*. Wypracowany został głównie na gruncie teologii i interpretacji Starego i Nowego Testamentu i polegał na zawłaszczaniu przez teologów profetycznych znaków Starego Testamentu i traktowaniu osób i wydarzeń w nim przedstawianych jako zapowiedzi nadejścia zbawiciela. Metoda ta wprawdzie polegała na rozpoznaniu oryginalnego kontekstu, autorstwa i kulturowej przynależności dóbr kultury, ale jednocześnie pozbawiała je dotychczasowych sensów, wytwarzając w odbiorcach przekonanie, że cenne zasoby z przeszłości lub obcych kultur dają się zaktualizować jedynie w ramach nowego systemu pojęć i odniesień. W ten sposób kultura judaistyczna została przejęta i przefiltrowana przez dominującą kulturę chrześcijańską, tracąc niejako możliwość przemawiania własnym głosem. Dzięki tej metodzie mogliśmy wprawdzie obcować z dziełami pochodzącymi z innych kultur, ale tylko w takim zakresie, w jakim zostały nam one prefigurowane (przedstawione i objaśnione) w ramach innych dominujących systemów. Szukając przykładów opisywanego przez Greenblatta modelu działania *figury* w dziejach teatru, łatwo zdamy sobie sprawę z tego, że tak właśnie na początku XX wieku Europejczycy zaznajamiali się z azjatyckim teatrem. Został on im „dany” do oglądania w ramach wystaw światowych, w formie odpowiednio udratyzowanych przez zachodnioeuro-

---

2. Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie*, s. 43.

pejskich dramatopisarzy i impresariów przedstawień „Orientu” lub jako projekcja możliwych kierunków reformy europejskiego teatru w pismach Bertolda Brechta czy Antonina Artauda<sup>3</sup>.

Jak zatem widać, obie wymienione tradycyjne metody badań kulturowych wpływów zakładają istnienie jakiejś konieczności kulturowego transferu i w zasadzie wykluczają taką chociażby możliwość, że wymiana dóbr kultury jest często dziełem przypadku oraz kończyć się może zarówno sukcesem, jak i porażką, i że cały świat ufundowany być może na innych, niekoniecznie logicznych zasadach. W badaniu mobilności kulturowej skupić więc powinniśmy się na studium umiejętności dobranych przypadków, na podstawie których śledzić moglibyśmy szczegółowo procesy „wykorzenia” przedmiotów, praktyk oraz ludzi z jednego kontekstu w drugi, z uwzględnieniem ich przeinaczeń, pomyłek, niezrozumienia, gdyż istota tych badań tkwi w tzw. zaskoczeniu ruchem i pewnym poczuciu niewiedzy, gdzie owa podróż się zakończy<sup>4</sup>. Osiągnięciu tego celu służyć zaś mają pewne ogólnie nakreślone przez Greenblatta ramy postawy badawczej, które każą przede wszystkim skupić się na sytuacyjności poznania procesu mobilności. Trzeba zatem, radzi Greenblatt, rozumieć mobilność kulturową całkiem dosłownie, jako przemieszczenie dóbr kultury za pomocą różnych dostępnych środków transportu z uwzględnieniem materialnych i fizycznych struktur, tras i prędkości, kosztów i ograniczenia, po to, by uchwycić w sensie metaforycznym najmniej oczywiste i zaskakujące kanały przepływów. Poza tym należy zidentyfikować i szczegółowo opisać tzw. strefy kontaktu, czyli miejsca i okoliczności, w których dochodzi do spotkania różnych podmiotów i wymiany dóbr kultury. Wyłania się z nich bowiem wyspecjalizowana grupa mobilizatorów, agentów, pośredników, tłumaczy a także lepiej widoczne stają się same instytucje (takie jak muzea, teatry lub festiwale), które takim spotkaniom i wymianie dóbr kultury służą lub je sankcjonują, choć nie zawsze bezinteresownie.

Z tego zestawu zaleceń na szczególną uwagę moim zdaniem zasługuje właśnie definicja stref kontaktu, gdyż pojęcie to w największym bodaj stopniu pozwala mi odnieść manifest mobilności kulturowej Greenblatta do badań nad przedstawieniami artystycznymi i kulturowymi (które z kolei są przedmiotem badań teatrologii i performatyki). Pojęcie stref kontaktu, czyli ang. *contact zones*, nie zostało zresztą wymyślone przez Greenblatta. Wprowadziła je bowiem do humanistyki Mary Luis Pratt już pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku dla określenia takiej

---

3. Szerzej na ten temat można przeczytać w książce Nicoli Savaresego, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Editori Laterza (1992), Roma-Bari, 2006, w polskim tłumaczeniu ukazały się dwa fragmenty tej książki: *Mit Orientu* (1), przeł. Ewa Bał, „Didaskalia”, 2012, nr 112 i *Mit Orientu* (2), przeł. Ewa Bał, „Didaskalia”, 2013, nr 113.

4. Greenblatt, *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie*, s. 46.

specyficznego przestrzeni spotkania kolonizatorów i skolonizowanych, nieznających wzajemnie swoich języków i obyczajów, w których zarówno jedna, jak i druga strona musiała wypracować nowe umiejętności komunikacyjne oraz wykształcić wśród swoich społeczności tłumaczy i pośredników, by spotkanie – niezależnie od tego, czy wrogie, czy przyjazne – w ogóle mogło dojść do skutku<sup>5</sup>. Badanie tak rozumianych stref kontaktu pozwoliło Pratt spojrzeć krytycznie na zawarty w studiach postkolonialnych (zwłaszcza w ich początkowym kształcie uformowanym jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku) dualistyczny model świata oparty na podziale między kulturą dominującą i zdominowaną. Jej rozumienie stref kontaktu komplikowało ten obraz świata, zwracając uwagę na inne możliwe emergentne relacje i efekty spotkania heterogenicznych podmiotów, które muszą w tej specyficznej przestrzeni zredefiniować się wzajemnie.

Na początku XXI wieku o strefach kontaktu mówiła też Donna Haraway, która jako badaczka feministyczna i biologka, a także filozofka nauki, starała się podważyć istniejące w kulturze podziały na świat zwierzęcy i ludzki, i krytycznie przyglądała się dyskursom naukowym uwierzytelniającym takowe podziały<sup>6</sup>. Przejęła od Pratt pojęcie stref kontaktu, by pokazać, jak dochodzi w nich do spotkania zwierząt i ludzi (choćby między człowiekiem i psem na polu treningowym). Biorące w nim czynny udział podmioty – zarówno ludzkie, jak i zwierzęce – zmuszone były do wzajemnej nauki swoich kodów zachowań, nie zawsze zakończonej sukcesem, częściej konstatacją porażki lub różnicy i wypracowania nowych emergentnych modeli współpracy na hybrydycznych łączach pomiędzy różnymi światami. Jak widać z powyższych definicji, strefy kontaktu są zatem przestrzenią spotkania, konfrontacji, zderzenia lub współpracy różnych, heterogenicznych podmiotów, w ramach której uczestnicy zmuszeni są do redefinicji swoich tożsamości, postaw, języków, sposobów komunikacji i praktyk działania.

Tak rozumiane strefy kontaktu wiele zatem mają wspólnego ze specyficznym rozumianym i wprowadzonym na polskim gruncie przez Dariusza Kosińskiego pojęciem przedstawienia, jako polskiego odpowiednika poliwalentnego angielskiego terminu *performance*. Punktem wyjścia tej koncepcji były jednak ustalenia Eriki Fischer-Lichte, która wyraźnie mówiła:

Proces przedstawienia przebiega jako ciągle samostwarzanie, jako autopojetyczna, wciąż zmieniająca się pętla feedbacku. Samostwarzanie oznacza, że wprawdzie wszyscy

---

5. Mary Luise Pratt, *Art of the Contact Zone*, w: *Ways of Reading*, 8th edition, ed. David Bartholomae, Anthony Petrosky, Boeford/St. Martin's, Boston 2008, s. 497–516.

6. Donna J. Haraway, *Training in the Contact Zones. Power, Play and Invention in the Sport of Agility*, w: *When Species Meet*, ed. Donna Haraway, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2008, s. 205–246.

uczestnicy doprowadzali do jej powstania wspólnymi siłami, ale nikt nie mógł jej w pełni z góry zaplanować, ani kontrolować<sup>7</sup>.

Fischer-Lichte, mówiąc o „przedstawieniu”, miała na myśli niemiecki termin „der Vorstellung” – wprowadzony do humanistyki przez ojca niemieckiej teatrologii niemieckiej Maxa Hermanna<sup>8</sup> – który w dosłownym tłumaczeniu oznacza „stawianie przed”. Próbowała bowiem znaleźć w swoim języku odpowiednik angielskiego *performance*, który zawierałby właśnie w swoim polu znaczeniowym ów element nie zawsze możliwego do zaplanowania i przewidzenia spotkania widzów i wykonawców. W dalszej części wywodu udowadniała też, że jej definicja sprawdza się nie tylko w odniesieniu do przedstawienia teatralnego, ale właśnie w każdym typie spotkania o performatywnym charakterze między twórcami a widzami, a zwłaszcza w performansie artystycznym. Dariusz Kosiński rozwinął z kolei rozumienie przedstawienia Erika Fischer-Lichte na takie specyficznie wydzielone w czasie i przestrzeni oraz dramaturgicznie i znaczeniowo spotkania i zdarzenia (jak np. manifestacje polityczne, ceremonie, wystąpienia publiczne czy nawet wspólne przebywanie w jednym przedziale w pociągu), w których uczestniczące podmioty wzajemnie się sobie przedstawiają i redefiniują dokładnie tak jak podmioty w *contact zones*<sup>9</sup>.

Z powyższych rozważań wynika więc, że chcąc traktować serio manifest mobilności kulturowej Greenblatta i stosować go do badań nad przedstawieniami, należy patrzeć na nie jako na przykład *stref kontaktu*, a więc szczegółowo opisanych okoliczności spotkania, w którym uczestniczące podmioty – wykonawcy i widzowie (w tym także badacze) wzajemnie na siebie wpływają i redefiniują zarówno towarzyszące im ramy poznawcze, jak i własne wyobrażenia o tożsamościach kulturowych. W badaniu tym chodzi więc nie tyle o pokazanie przedustawnych twardych tożsamości, modeli relacji i kontekstów kulturowych, ile właśnie o uchwycenie procesualności, sytuacyjności i nieprzewidywalności spotkania i wyłaniających się zeń sensów.

Korzystając z tak zarysowanej definicji stref kontaktu jako przestrzeni przedstawienia, chciałabym przez jej pryzmat przyrzeć się dwóm przykładom działań artystycznych, które zmuszają nas do refleksji nad uwikłaniem estetyki zachodnioeuropejskiej w konstruowaniu hierarchii i tożsamości kulturowych w bardzo specyficznej zaaranżowanej sytuacji, jaką jest przestrzeń muzealnej wystawy.

---

7. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 78–79.

8. Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, część II, Berlin 1914, s. 118, cyt za: Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, s. 43.

9. Dariusz Kosiński, *Przedstawienie*, w: *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bał, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 217–225.



W pierwszym rzędzie chciałabym odwołać się do performansu pochodzącego z RPA Brettia Baileya z 2013 roku zatytułowanego *Exhibit B*, którego inspiracją była refleksja autora nad skutkami francuskiej i belgijskiej kolonialnej ekspansji w Kongo. Instalacja ta pokazywana była w wielu miastach europejskich, gdzie wzbudzała skrajne, a czasem nawet gwałtowne reakcje, zwłaszcza we Francji, gdzie afrofrancuscy obywatele tego kraju byli oburzeni sposobem potraktowania przez autora ciał czarnoskórych aktorów<sup>10</sup>. W Polsce można było obejrzyć ją na międzynarodowym festiwalu teatralnym *Dialog* we Wrocławiu w dawnym browarze miejskim, gdzie, pomimo pewnego prasowego rozgłosu, nie skłoniła ona jednak widzów do otwartych protestów. Jak się bowiem okazuje, tak zróżnicowane reakcje odbiorców same w sobie świadczą już o potrzebie zawieszenia myślenia o przewidywalności scenariuszy spotkania rozgrywających się w strefach kontaktu.

Widz instalacji Brettia Baileya już od samego początku wprowadzany był zresztą w stan poznawczego zawieszenia, gdyż jej zwiedzanie możliwe było tylko w pojedynkę: widzowie wpuszczani byli do ciemnego labiryntu w pewnych odstępach czasu, aby każdy na własną rękę radzić sobie musiał z tym, co za chwilę zobaczy. W industrialnym budynku autor zaaranżował rodzaj „tunelu strachów”, w którym raz po raz widzowie napotykali na swojej drodze specyficznie obmyślane *tableaux vivants*. Biorący w nich udział żywi czarnoskórzy aktorzy odgrywali przed widzami sceny w stylu XIX-wiecznych gabinetów osobliwości, które jednocześnie na innym planie krytycznie powtarzały znaną z galerii i muzeów ramę poznawczą ekspozycji. Muzealne przedmioty zwykle opatrywane bywają tabliczką z numerem inwentarza, podstawowymi danymi dotyczącymi technik malarskich i rzeźbiarskich, materiałów, autorstwa itp. Tu jednak zamiast materialnych muzealiów widzowie oglądali aktorów, ustawionych w pozach nawiązujących zarówno do tradycyjnego malarstwa portretowanego, jak i scen rodzajowych, gdzie ludzkie ciało, oprócz towarzyszącego mu ironicznie muzealnego opisu, poddawane było zniewoleniu i upokorzeniu.

W wystawie chodziło bowiem przede wszystkim o to, by spojrzenia aktorów będących bohaterami żywych obrazów na moment spotkały się ze spojrzeniem oglądającego widza. Tylko w ten sposób bowiem, w żywym spojrzeniu, uczestnicy tego spotkania mogli zdać sobie sprawę z konsekwencji tak zaaranżowanej relacji z Innym. Wchodząc na wystawę, przyglądałam się na przykład aktorom wcielającym się w Pigmejów, których waga, wzrost oraz odcień skóry zostały pieczołowicie opisane na ustawionej tuż obok informacyjnej tabliczce. Sam fakt oglądania tak skatalogowanego ludzkiego ciała wywoływał u mnie instynktowny sprzeciw

---

10. Na temat protestów afrofrancuskiej społeczności próbującej uniemożliwić pokaz instalacji 27 listopada 2014 roku w Paryżu w teatrze Gérard-Philippe de Saint-Denis zob.: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ro7QT8t7iRM>> (10.07.2019).

natury etycznej, który jednak z trudnością mogłam wyrazić, gdyż powstrzymywała mnie świadomość uczestnictwa w zaplanowanym przez twórcę wydarzeniu artystycznym. Ten mechanizm doskonale zatem odsłaniał kruchość naszych przekonań o możliwości ascetycznej i wyłącznie estetycznej kontemplacji sztuki i o konieczności zajęcia przez oglądającego stanowiska natury etycznej – samo bowiem oglądanie tego przedstawienia stawało się odbiorcy wysoce niestosowne.

Tak niestosowne, że z trudem w pewnej w chwili mogliśmy spojrzeć w oczy aktorki siedzącej do nas tyłem na łóżku małżeńskim, której twarz odbijała się w zawieszonym na ścianie lustrze. Na szyi kobiety widniał pokaźnych rozmiarów łańcuch niewolniczy, jednoznacznie wskazujący na seksualne jej zniewolenie i uprzedmiotowienie. W tej samej jednak chwili, kiedy zażenowany i zawstydzony widz próbował uniknąć pełnego pretensji spojrzenia kobiety, uświadamiał sobie swoje własne tchórzostwo czy też zwyczajną bezradność w tej sytuacji.

W innym miejscu z ciemności wyłaniała się półnaga kobieta, Hotentocka Venus, bohaterka londyńskich gabinetów osobliwości z przełomu XVIII i XIX wieku (znana skądinąd postać z filmu *Czarna Venus* Abdellatifa Kechiche'a z 2010 roku). Ona też starała się uchwycić nasze spojrzenie po to między innymi, by wyrwać zwiedzających z komfortowej pozycji anonimowych i biernych obserwatorów i tym spojrzeniem niejako zadać widzom pytanie o dalekie etyczne i kulturowe konsekwencje naszej kontemplacji sztuki. I trzeba przyznać, że zabieg Bretta Baileya okazał się niezwykle skuteczny. Wielu widzów, komentujących później między sobą wrażenia z wystawy, zdawało sobie sprawę, że samo oglądanie ekspozycji staje się aktem wysoce niestosownym. Namacalnie niejako i na wyciągnięcie ręki doświadczali głęboko zakorzonego w europejskiej mentalności rasizmu i zaczęli odczuwać na własnej skórze winę za nadużycia dokonane ręką innego, być może białego człowieka, w innym miejscu i czasie. W tym więc sensie mieliśmy tu do czynienia z dosłownym przeniesieniem w czasie i przestrzeni pewnego modelu relacji, czyli dawnego ustawienia pana i niewolnika, które we współczesnym kontekście budziło zarówno w twórcach, jak i widzach natychmiastowy sprzeciw. I zaryzykuję tu stwierdzenie, że ten moment poznania własnych granic wytrzymałości i moralnego sprzeciwu wobec niewolnictwa nie byłby pewnie możliwy bez wejścia w strefę kontaktu, czyli bezpośredniego doświadczenia opartego na autopojetycznej wymianie energii i spojrzeń.

Ponadto instalacja ta, powtarzając w swojej strukturze gest muzealnej wystawy oraz rytuał jej zwiedzania, stawiała pod znakiem zapytania głęboko zakorzone w kulturze zachodniej pragnienie posiadania drugiego człowieka poprzez przyswojenie sobie jego atrybutów kulturowych. Gest autora instalacji *Exhibit B* w sposób celny i bezpośredni piętnował mechanizm kulturowych wpływów, który Greenblatt nazywał figurą i której najlepszym przykładem są chociażby w Europie

wszelakie muzea sztuki egipskiej czy afrykańskiej, z dumą prezentujące „zdobycze” podróżnicze pod pretekstem ich ochrony przed zniszczeniem.

Wystawa ta nie tylko stanowiła przeniesienie we współczesne czasy i kontekst kulturowo-społeczny historycznie ukształtowanych w dobie kolonializmu nierówności międzyludzkich. W niektórych bowiem obrazach próbowała też skonfrontować widza z całkiem współczesnymi obrazami nierówności społecznych, które są wynikiem dysproporcji ekonomicznych pierwszego i trzeciego świata, skrywających nowe oblicze rasizmu. Pod ścianami ciemnego korytarza stali mężczyźni ubrani zgodnie ze współczesną modą, jako uchodźcy z Mali, Ghany, proszący o azyl w Europie. Obok nich znajdowały się informacje dotyczące ich numeru paszportu, narodowości i wieku, zaś imię i nazwisko, jako najmniej ważne dla urzędników imigracyjnych, znajdowało się na końcu listy. Na fotelu lotniczym siedział inny uchodźca, ze skrępowanymi taśmą nogami i dłońmi, który za chwilę miał zostać deportowany do kraju swojego pochodzenia. Ten gest powtórzenia w ramach instalacji scen i obrazów znanych z mediów współczesnych, na które coraz bardziej uodparniamy się w dobie nasilających się ruchów migracyjnych, stawiał nas twarzą w twarz z rzekomo anonimowym obcym przybywającym z krajów objętych wojną i ubóstwem. Mogliśmy zatem na własne oczy dostrzec człowieczy i jednostkowy wymiar migracji, który najczęściej znika w medialnej relacji. Zupełnie zatem inaczej niż na ekranie telewizora postrzegaliśmy w ramach tej instalacji kwestię rasizmu i okrucieństwa realizowanych współcześnie polityk migracyjnych w chwili, kiedy ich ofiary patrzyły na nas uporczywie w milczeniu. Byliśmy niejako zmuszeni do przyjęcia na siebie odpowiedzialności za procesy zachodzące w świecie i uświadomienia sobie własnej często uprzywilejowanej społecznie pozycji.

Ta część instalacji zmuszała też widzów do bardziej analitycznego spojrzenia na pozaartystyczną funkcję sztuki performansu. Jak bowiem widać z dotychczasowego mojego namysłu, performans (jako strefa kontaktu) pełni tutaj poliwalentną kognitywną i epistemologiczną funkcję w procesie redefiniowania kulturowych i społecznych tożsamości oraz relacji społecznych. I jest to funkcja bodaj szersza niż ta, którą przypisywano performansowi artystycznemu jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku. Jak powszechnie wiadomo, sztuka performansu powstała w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku głównie po to, by podać w wątpliwość wystawiane w muzeach i galeriach statyczne formy sztuki. Skupiając uwagę na samym działaniu, twórcy performansu artystycznego przenosili istotę sztuki z dzieła na sam proces jego powstawania. Nie kwestionowali jednak instytucjonalnej ramy galerii lub muzeum jako przestrzeni funkcjonowania sztuki. Najczęściej bowiem akcje podejmowane przez artystów performansu rozgrywały się w miejscach, których instytucjonalne ramy sygnalizowały, że chodzi o działania w sferze estetyki, nawet jeśli ich przedmiotem była często indagacja skryptów

zachowań z tak zwanego codziennego życia. Tymczasem dzisiaj performans, który z trudem można określić jako zjawisko wyłącznie artystyczne, w swoich założeniach projektuje o wiele szersze spektrum działania. Wydaje się rodzajem kognitywnego laboratorium, konkretną, materialną i fizyczną przestrzenią, w której twórcy i widzowie na drodze empirycznego doświadczenia mogą dokonywać rozpoznania świata i swojej pozycji w tym świecie, poglądów politycznych, tożsamości a także relacji z innymi podmiotami. W tym tkwi, moim zdaniem, potencjał performansu jako przed-stawienia lub strefy kontaktu, gdyż pozwala nam on w konkurencyjny sposób wobec innych metod, na przykład lektury literatury fachowej, doświadczać problemów natury kulturowej i socjologicznej. A od samego badacza wymaga zajęcia otwartej postawy wobec przedmiotu badań, gdyż sensy i konsekwencje relacji podmiotu z przedmiotem rodzą się tu w sposób emergentny, sytuacyjny i chwilowy.

Z tego, co do tej pory powiedziałam, mogłoby się wydawać, że o strefie kontaktu możemy mówić tylko w odniesieniu do takich przedstawień, które dzieją się w czasie rzeczywistym, tu i teraz, w konkretnej przestrzeni fizycznej, której warunkiem niezbędnym jest współobecność wykonawców i widzów. Choć niektóre teorie performansu, między innymi Peggy Phelan czy Eriki Fischer-Lichte, rzeczywiście kładą nacisk na ten warunek<sup>11</sup>, inne prace na temat teatralnego charakteru fotografii Philipa Auslandera lub jego ustalenia dotyczące „nażywości” (ang. *liveness*) w kulturze medialnej nie stawiają już tej kwestii tak ostro<sup>12</sup>, a nawet wskazują na możliwość zwrotnego afektywnego sposobu budowania relacji nie tylko *face to face*, ale także w kontakcie widzów chociażby ze współczesnymi nowymi mediami (takimi jak Internet i media elektroniczne), a także starszymi (takimi jak telewizja czy fotografia). Chcę przez to powiedzieć, że choć przestrzeń muzeów i galerii jako miejsca wystawiania statycznych dzieł sztuki danych do biernego oglądania została w ramach sztuki performansu wyraźnie podważona już w latach sześćdziesiątych XX wieku, nie znaczy to, że same muzea i sposób organizacji wystaw się nie zmieniły. Galerie i muzea nie tylko chętnie w swoich ramach goszczą performanse (jak retrospektywna wystawa w MoMA Mariny Abramović *Artystka obecna* z 2010 roku), ale jeszcze określony typ wystaw służy głównie temu, by zwiedzający na własnej skórze doświadczyli dziejącej się na ich oczach historii (mam tu na myśli wystawy zwane narracyjnymi lub performatywnymi, takie jak ekspozycja w Muzeum Powstania Warszawskiego

---

11. Por. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge 2003 oraz Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

12. Por. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New-York, 2007 oraz Philip Auslander, *Na żywo czy...?*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 18–27.

w Warszawie lub wystawa *Kraków – czas okupacji 1939–1945* w Muzeum Krakowa) albo zostali skonfrontowani z szokującymi lub budzącymi gwałtowne emocjonalne reakcje eksponatami (jak rzeźba Mauriza Cattelana *La nona ora*, wystawiona na 110-lecie Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, ukazująca Jana Pawła II przygniecionego meteorytem, z którego nadgorliwy wierzący próbował zdjąć kłopotliwy kamień). Muzea i galerie, jako takie, ustanawiają zatem instytucjonalne ramy stref kontaktu lub po prostu są strefami kontaktu, w ramach których zwiedzający, obcujący zarówno z dziełami statycznymi, jak i działaniami performatywnymi, zmuszeni są do zajęcia, zredefiniowania albo uświadomienia sobie własnych określonych postaw i przekonań czy działania mechanizmów kulturowych<sup>13</sup>. A oglądane przez nich eksponaty, często przywiezione z dalekich krajów i wyjęte ze swoich oryginalnych kontekstów, oddziałują na zwiedzających w sposób nie do końca dający się przewidzieć lub zaplanować.

Dlatego chciałabym uzupełnić moje rozważania na temat możliwości badania przedstawień w ramach paradygmatu mobilności kulturowej o przykład takiej wystawy, która z jednej strony bardzo silnie emocjonalnie oddziałuje na zwiedzających, a z drugiej rozwija rozumienie stref kontaktu o możliwość negocjowania w nich relacji między kulturowo rozumianym światem natury i światem człowieka. Chodzi mi o retrospektywną wystawę fotografii Pietera Hugo, który – podobnie jak autor wcześniej wspomnianej instalacji – pochodzi z RPA i za pomocą aparatu fotograficznego próbuje odsłaniać nieznanne do tej pory oblicze Afryki w taki sposób, byśmy jednocześnie krytycznie odnieśli się do popularnych i zakorzenionych w kulturze zachodniej (dzięki chociażby filmom, reportażom i zdjęciom grupy medialnej National Geographic) sposobów „widzenia” tego kontynentu. Jego wystawę można było ostatnio oglądać w kilku znaczących muzeach w Europie, ja spotkałam się z nią w Museu Coleção Berardo w Lizbonie<sup>14</sup>.

Wystawa miała charakter retrospektywny i ukazywała cykle zdjęciowe Pietera Hugo wykonywane na przestrzeni około 15 ostatnich lat w różnych częściach Afryki. Był tam między innymi cykl przedstawiający osoby cierpiące na albinizm, pochodzące z Afryki oraz innych części świata, które – spoglądając na zwiedzających z portretów – zmuszały widzów do zweryfikowania powszechnych w kulturze zachodniej wyobrażeń na temat rasizmu jako segregacji pod względem koloru skóry. Duży cykl poświęcił Hugo przedstawianiu nieopogrzebanych resztek (ubrań i ciał) po ludobójczej wojnie domowej w Rwandzie z 1994, który miał

---

13. Szerzej o strefach kontaktu w instytucji muzealnej pisał James Clifford, *Museum as Contact Zones*, w: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997, s. 188–219.

14. Pieter Hugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, Museu Coleção Berardo, Lizbona, 05.07.2018–07.10.2018, data zwiedzania: sierpień 2018 roku.

być rodzajem epitafium pamięci ofiar. Wiele ze zdjęć przedstawiało stopy ubrań zmarłych i ich przedmiotów osobistych, które w oglądających Europejczykach budziły skojarzenia ze zgromadzonymi w Muzeum Zagłady w Oświęcimiu przedmiotami osobistymi ofiar nazizmu. Wyjaśniając w katalogu do wystawy intencje stojące za tą częścią ekspozycji, Hugo chciał przekornie odpowiedzieć na apele akademickiego zachodniego świata, by przestać pokazywać Afrykę wyłącznie jako kontynent targany wojnami, a zwrócić uwagę na przykład na jej „piękno natury”<sup>15</sup>. Jak wiadomo, pewien standard tych wyobrażeń szczególnie efektywnie realizują reporterzy National Geographic, którzy modelują i narzucają wzorce dramaturgiczne i ikoniczne przedstawiania krajów tzw. Trzeciego Świata. Hugo stara się tymczasem działać na przecięciu popularnych czy wręcz stereotypowych wyobrażeń kulturowych o Afryce i za pomocą swoich zdjęć ustanawiać nowe, często zaskakująco odwrócone modele spojrzenia.

Moją uwagę w tym kontekście zwrócił jego cykl zdjęć zatytułowany *The Hyena and Other Man* z lat 2005–2007. Inspiracją do jego powstania było zdjęcie wykonane przypadkiem telefonem komórkowym przez znajomego Hugo w Lagos w Nigerii, przedstawiające grupkę ludzi przechadzającą się po ulicy z hienami na łańcuchu<sup>16</sup>. Po kilku dniach Hugo zobaczył to zdjęcie w jednym z południowoafrykańskich tygodników, opatrzone tytułem „The Streets of Lagos” i wyjaśnieniem, że tak właśnie wyglądają w Nigerii „złodzieje, handlarze narkotyków, ochroniarze oraz gangsterzy”<sup>17</sup>. To wydarzenie zainspirowało Pietera Hugo do tego, by na własną rękę odnaleźć w Nigerii „ludzi z hienami”. Gdy przybył na miejsce, okazało się, że sfotografowana przypadkiem grupa w istocie była zespołem artystów ulicznych, wędrownych performerów, którzy ze swoim „bestiarium” (hienami, pytonami i małpami) podróżowali z miasta do miasta, urządzając w nich uliczne przedstawienia tresury z udziałem zwierząt i w ten sposób zarabiając na życie. Zdjęcia Hugo są więc zapisem różnych chwil ze wspólnie odbytego z tą grupą tournée.

Nie da się ukryć, że zdjęcie mężczyzny trzymającego na łańcuchu dorosłą hienę lub małpę na sznurku niemal od razu przywodzi na myśl dobrze rozpowszechniony w zachodniej kulturze dyskurs obrońców praw zwierząt, zgodnie z którym trzymanie dzikich stworzeń na uwięzi wydaje się obecnie niedopuszczalne. Jednak Nigeria jest krajem o jednej z największych dysproporcji socjalnych na świecie, gdzie skala ubóstwa jest niemal równie wielka jak niebotyczne zyski tego kraju z eksportu ropy. W rzeczywistości więc Hugo swoimi zdjęciami próbował wywrócić na nice przedustawne wyobrażenie o „dominacji” i „poddaniu” natury człowiekowi. W sfotografowanych przez niego parach człowieka i zwierzęcia,

---

15. Hugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea...*

16. Hugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea...*

17. Hugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea...*

złączonych łańcuchem, dostrzec można było rodzaj współzależności dwóch heterogenicznych podmiotów w sytuacji zagrożenia życia. To nie tylko zwierzę prowadzone było tutaj na łańcuchu przez człowieka, ale także człowiek trzymał się zwierzęcia za pomocą łańcucha, jako jedynej i ostatniej deski ratunku i gwarancji przerwania<sup>18</sup>. Oglądając zatem tę serię zdjęć w instytucjonalnych ramach lizbońskiego muzeum, jako widzowie zmuszeni byliśmy do zrewidowania naszych wyobrażeń na temat zależności między ludzkim i zwierzęcym światem, w ramach których zwierzęta postrzegane są wyłącznie jako ofiary ludzkiej dominacji. W obrazach uchwyconych przez Pietera Hugo okiem aparatu fotograficznego hiena i człowiek stanowią rodzaj hybrydowego połączenia tego, co ludzkie i zwierzęce, jak sugerowała Donna Haraway, w splocie zależności, której ostatecznym celem jest wspólne przetrwanie<sup>19</sup>. Zaś ciężar ewentualnego oskarżenia o niesprawiedliwość losu, który dotknął oba portretowane podmioty, został przeniesiony na system ekonomiczny i establishment kraju, który – jak Nigeria – najwyraźniej nie gwarantuje ludziom równomiernej dystrybucji bogactwa i przez to zmusza ich do korzystania z innych dostępnych zasobów – w tym także zwierzęcych.

Pojęcie stref kontaktu, tak jak rozumie je Donna Haraway, służy tu do tego, by opisać takie okoliczności, w których dochodzi do intensywnych i improwizowanych interakcji między reprezentantami różnych gatunków, określanych przez nią mianem „znaczących innych” (*significant others*)<sup>20</sup>. Z ich relacji wyłaniają się nowe modele współpracy, a także alternatywne modele światów czy ekosystemów, w którym każdy znajduje miejsce dla siebie. W takich strefach kontaktu doskonale uwidaczniają się procesy współstawiania się podmiotów<sup>21</sup>. Ich tożsamość nie istnieje bowiem jako uprzednia i odrębna całość (jako przeciwstawienie człowieka i zwierzęcia), ale rodzi się dopiero wtórnie, w wyniku kontaktu. Co dla mnie – próbującej uzasadnić nowatorskość metodologicznej propozycji badania mobilności kulturowej – najciekawsze w sposobie wykorzystania przez Haraway koncepcji stref kontaktu, to fakt zaangażowania badacza w relację, która jednocześnie staje się narzędziem i przedmiotem poznania. A jej efektem jest nie tyle określona wiedza, ile sam proces usytuowanego poznania rodzącego się z interakcji<sup>22</sup>.

Jak starałam się wykazać na omawianych przykładach, współczesne muzea i galerie stanowią dzisiaj bardzo produktywną strefę kontaktu, w której zarów-

---

18. Zdjęcia te można oglądać w sieci pod adresem: <<https://publicdelivery.org/pieter-hugo-the-hyena-and-other-men>> (10.07.2019).

19. Por. Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2008.

20. Haraway, *When Species Meet*.

21. Haraway, *When Species Meet*.

22. *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, red. Ewa Bał, Mateusz Chaberski, Routledge 2020 (w trakcie publikacji).

no zwiedzający, jak i przywiezione z odległych zakątków świata przedmioty oraz (przemieszczeni z jednego kontekstu kulturowego w drugi) ludzie nawzajem na siebie wpływają i determinują sposoby wzajemnego postrzegania i przedstawiania. Strefy te stanowią więc swoiste laboratorium, w których żadne postawy, tożsamości ani kulturowe przynależności nie wydają się dane od samego początku, tylko raczej – jak chciał Greenblatt – dopiero wyłaniają się i konstytuują w wyniku spotkania i spojrzenia. Można zatem powiedzieć, że zarówno instytucje muzealne czy wystawiennicze, jak i wypracowane w ich ramach scenariusze i sposoby doświadczania Innego w ramach ekspozycji, stanowią w moim mniemaniu produktywny model stref kontaktu, który w swojej określonej sytuacyjności ujawnia postulowaną przez Greenblatta płynność i mobilność naszych kulturowych tożsamości i wzajemnych spojrzeń.







## „Przepisywanie” dramatu jako przykład transferu literackich mitów

Gdy pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku Heiner Müller zaczął przekładać na język niemiecki dramaty Szekspira, krytycy od razu zwrócili uwagę na fakt, że wykraczają one poza ramy tradycyjnych tłumaczeń. Jego kolejne próby mierzenia się z twórczością słynnego stratfordczyka – powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych teksty, takie jak *Makbet* (1971), *Hamlet Maszyna* (1977) czy *Anatomia Tytusa Fall of Rome. Komentarz do Szekspira* (1984) – traktować należy już jako odrębne utwory sceniczne, dla których szekspirowskie historie stają się jedynie punktem wyjścia. Müller bowiem modyfikuje, rozbija, przetwarza, komentuje i współczesnia utwory Szekspira, sytuując je w nowym kontekście społecznym, kulturowym i politycznym. Wychodząc od konkretnego literackiego mitu, autor testuje jego semantyczny potencjał nie tylko w nowych warunkach historycznych, ale także w nowych kategoriach estetycznych. Jonathan Kalb, autor pierwszej anglojęzycznej monografii poświęconej twórczości Müllera, zauważa, że pisarstwo sceniczne niemieckiego dramaturga można sprowadzić do dwóch zasadniczych tendencji: pierwsza polega na całkowitym adoptowaniu stylu i poetyki tekstu źródłowego, druga zaś na wyborze pewnych idei, zaczerpniętych z jednego bądź kilku tekstów, układających się w szerszy paradygmat<sup>1</sup>. W obu przypadkach chodzi o „rozsadzenie od środka”<sup>2</sup> oryginalnego tekstu oraz jego pierwotnego kontekstu historycznego.

Praktykę dramaturgiczną polegającą z jednej strony na uruchamianiu pewnych nowych sensów istniejącego już dzieła literackiego, z drugiej zaś na aktualizowaniu tych znaczeń tekstu, które w określonych kręgach kulturowych uznane zostały za uniwersalne i niepodważalne, najczęściej określa się mianem „przepisywania” (z niem. *umschreiben*).

„Przepisywanie” klasycznych tekstów, czy też poddawanie ich swoistemu recyklingowi, stało się szczególnie popularne w drugiej połowie XX wieku.

1. Zob. Jonathan Kalb, *The Theatre of Heiner Müller*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

2. Kalb, *The Theatre of Heiner Müller...*, s. 15. Wszystkie tłumaczenia tekstów anglojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej – Magdalena Figzał-Janikowska.

Nie bez przyczyny przywołane zostało tu nazwisko niemieckiego dramaturga Heina Müllera – dość pokaźna część jego twórczości służyć może bowiem jako modelowy przykład tego rodzaju dramaturgii – pisarstwa, które czerpie obficie z historii i tradycji literatury, ale jednocześnie czyta ją „na nowo”, rozsadzając i dekonstruując jej najważniejsze mity. Istotą takiego podejścia do twórczości klasyków oraz wyrosłego na tym gruncie nowego dramaturgii doskonale określił sam Müller, tłumacząc, iż jego celem jest poszukiwanie różnicy pomiędzy historycznym czasem tłumaczonego/„przepisywanego” tekstu a rzeczywistością autora i jego doświadczeniem współczesności<sup>3</sup>. Müller postrzega teatralny mit jako agregat, „rodzaj maszyny, do której dołączać można wciąż inne i wciąż nowe maszyny. Mit dostarcza im niezbędnej energii, aż narastające przyspieszenie wysadzi w powietrze ten krąg kulturowy”<sup>4</sup>.

Wbrew zarzutom stawianym często „przepisującym” autorom, wysadzenie owego kręgu nie musi wiązać się z całkowitą destrukcją pierwotnego dzieła, a jedynie z jego rekontekstualizacją. Małgorzata Sugiera we wstępie do polskiego wydania trzech dramatów Heina Müllera określa postępowanie autora z dziełami klasyków mianem „ocalającej destrukcji”<sup>5</sup>, równocześnie przypominając w innej wypowiedzi, że „przepisywanie” jest zawsze powtórzeniem gestu autora<sup>6</sup>. Kiedy z tej perspektywy spojrzymy na osadzone w nowym kontekście historycznym dramaty Szekspira, uzupełnione i zmodyfikowane przez Müllera, okazuje się, iż mogą mieć one wartość ocalającą zarówno dla pierwotnego dzieła, jak i jego autora. Bynajmniej nie chodzi tu o zwykłe ocalenie od zapomnienia – raczej o ujawnienie tych znaczeń tekstu, których tradycyjne i uniwersalne odczytania nie były w stanie wydobyć; o te obrazy, sensory i motywy, które wyłaniają się jedynie drogą jednostkową, rzecz można, intencjonalnej i historycznie uwarunkowanej interpretacji.

Nowy, autonomiczny tekst dramatyczny powstaje wówczas w efekcie rekontekstualizacji „starego”, a zatem umieszczenia pierwotnego utworu literackiego w nowym kontekście bądź kilku różnych kontekstach. Jeśli za Richardem Rortym przyjmiemy, że nie istnieje żaden immanentnie uprzywilejowany kontekst

---

3. Zob. Heiner Müller, *Shakespeare eine Differenz*, w: *Material. Texte und Kommentare*, Reclam Verlag, Peipzig 1990.

4. Müller, *Shakespeare eine Differenz*, s. 106, cyt. za: Małgorzata Sugiera, *No More Heros / No More Shakespeares*, w: Heiner Müller, *Makbet. Hamlet Maszyna. Anatomia Tytusa*, przeł. Jacek St. Buras, Elżbieta Jeleń, Monika Muskała, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 8.

5. Sugiera, *No More Heros / No More Shakespeares*, s. 9.

6. *Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków albo: kto zastąpił dramaturga?* [zapis dyskusji panelowej, w której udział wzięli: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Beata Guzalska, Maja Kleczewska, Günter Henkel i Feridaimoglu], „Didaskalia”, 2008, nr 83, s. 46.

(tzw. kontekst przedmiotu)<sup>7</sup>, to „przepisywania” nie powinniśmy postrzegać jako działania wymierzonego przeciwko oryginalnemu autorowi i wewnętrznej prawdzie jego dzieła – ta bowiem okaże się relatywna, zmienna i zależna od wszelkich interpretacyjnych kontekstów, w których umieścimy dzieło. W tym właśnie sensie „przepisywanie” będzie zawsze wiązać się z pragmatycznym podejściem do literatury – odnajdywaniem i eksponowaniem takich znaczeń pierwotnego tekstu, które w jakiś sposób służyć mogą nowej rzeczywistości (rzeczywistości przepisywanego), jak również potrzebom i oczekiwaniom współczesnych mu odbiorców (czytelników bądź widzów). Istotne w tym przypadku staje się nie tyle to, do jakiej tradycji teatralnej bądź literackiej odwołuje się autor przepisanego tekstu, lecz to, co pragnie za jej pomocą wyrazić. „Przepisywanie” polega w istocie na rozciąganiu granic i wypróbowywaniu możliwości pierwotnego tekstu, na nieustannym testowaniu jego znaczeń w nowych sytuacjach, nowych „przestrzeniach” historycznych i literackich. Podstawą tego transferu staje się poszukiwanie punktów stykowych między tradycją a współczesnością, zaś jego efektem końcowym jest nowe, autonomiczne dzieło, uwikłane jednak w sieć intertekstualnych odniesień.

Zjawisko, czy też pewną tendencję twórczą, jaką jest „przepisywanie”, rozpatrywać należałoby na tle przemian zachodzących w literaturze drugiej połowy XX wieku, ale też w kontekście zwrotu paradygmatycznego, jaki w tym samym czasie można zaobserwować w teatrze. W 1967 roku John Barth ogłasza swój słynny esej na temat „literatury wyczerpania”, w którym stwierdza, że możliwości literatury wyczerpały się, zaś pewne jej formy uległy zużyciu: „Formy literackie mają swoją historię i są historycznie uwarunkowane; możliwe, że czasy powieści jako głównej formy sztuki skończyły się, podobnie jak skończyły się czasy klasycznej tragedii, wielkiej opery czy też cyklu sonetów”<sup>8</sup>. Według Bartha fakt ten należy zaakceptować i umiejętnie go wykorzystać, opierając się na tym, co już istnieje.

Zaledwie rok później Roland Barthes w jednym ze swoich esejów krytyczno-literackich postawi tezę o śmierci autora, negując tym samym takie odczytania tekstu, które bazować chcą na odkrywaniu intencji jego twórcy. „Wiemy już dziś – pisze Barthes – że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, »teologiczny« sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących

---

7. Richard Rorty, *Badanie jako rekontekstualizacja: antydualistyczne ujęcie interpretacji*, w: *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne. Tom I*, przeł. Janusz Margański, Aletheia, Warszawa 1999.

8. John Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. Janusz Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska*, red. Zbigniew Lewicki, Warszawa 1983, s. 48.

z nieskończenie wielu zakątków kultury”<sup>9</sup>. Tym samym – kontynuuje francuski krytyk – „[...] pisarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku”<sup>10</sup>.

Sytuacja kryzysu i wyczerpania literatury, na którą zwracają uwagę obaj teoretycy, oczywiście nie odnosi się jedynie do prozy czy poezji, ale w równym stopniu dotyczy także dramatu. Z jednej strony daje ona przyzwolenie na obfite czerpanie z klasyki, z drugiej zaś pozwala przetwarzać ją, uzupełniać i modyfikować zgodnie z przekonaniem, że obiektywna prawda, czy też „ostateczny sens” dzieła, nie istnieją. Z każdą lekturą utworu literackiego proces jego semantyzacji rozpoczyna się od nowa, zaś tym, kto decyduje o jego przebiegu, jest sam czytelnik.

Choć autorzy „przepisujący” klasyków bardzo często zdają się na kulturowe kompetencje oraz intuicję czytelnika, to jednak nie wymagają od niego rozpoznania wszystkich przejawów intertekstualności. Odbiorca dramatów Heinerja Müllera otrzymuje pewną pulę luźno powiązanych ze sobą obrazów, słów, metafor i cytatów, z których w procesie lektury sam konstruuje znaczenia. Tym samym, tak jak chciał Barthes, rola czytelnika/widza podniesiona zostaje do rangi współtwórcy tekstu.

Lata siedemdziesiąte XX wieku to także początek wielkich przemian w zakresie sztuk widowiskowych. Obowiązujący przez wieki ścisły związek między teatrem a dramatem ulega znacznemu rozluźnieniu. Teatr postdramatyczny znosi prymat słowa, zaś sam dramat przestaje jawić się jako nadrzędny i konstytutywny element przedstawienia. „Przymiotnik »postdramatyczny« – pisze Lehmann – odnosi się do teatru, który dąży do istnienia poza dramatem w czasie »po« obowiązywaniu w teatrze paradygmatu dramatycznego”<sup>11</sup>. Jak jednak zaznacza autor, dramat nie zostaje całkowicie wyeliminowany, a jedynie jego rola w prowadzeniu scenicznej narracji przestaje być dominująca. Choć termin zaproponowany przez Lehmana szybko włączony został do dyskusji teatrologicznej podjętej wokół nowych tendencji w sztuce widowiskowej drugiej połowy XX wieku, to jednak spotkał się także z głosami krytyki, sprzeciwiającymi się tezie o nowym paradygmacie. Krystyna Ruta-Rutkowska w opublikowanym na łamach „Teatru” tekście *Czym jest teatr postdramatyczny?* zauważa, że zamiast o odrzuceniu kategorii dramatu powinniśmy mówić raczej o negacji kategorii dramatyczności oraz regulowanej przez nią wizji świata scenicznego. Ów „demontaż tradycyjnego modelu dramatyczności”<sup>12</sup> jest bardzo często widoczny w „przepisywanych” tekstach, co uznać można za jedną z konsekwencji kulturowo-historycznego transferu, z którym

---

9. Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1–2, s. 250.

10. Barthes, *Śmierć autora*, s. 250.

11. Hans Thies-Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Kraków 2004, s. 26.

12. Krystyna Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr”, 2007, nr 1, s. 74.

nieodłącznie wiąże się praktyka ponownego zapisywania i reinterpretowania klasycznych dzieł literatury.

Transfer z macierzystego kontekstu – kulturowego, historycznego i literackiego – nie zawsze jednak musi oznaczać rozbitcie pierwotnej formy dzieła. Modyfikacja, którą niesie z sobą owo przeniesienie, zależna jest od obranej strategii „przepisywania” oraz celu, jaki służy jej autorowi. Przeprowadzenie systematyzacji twórczości dramatycznej ze względu na zastosowane w niej metody „przepisywania” nie jest zadaniem łatwym – najczęściej bowiem w obrębie pojedynczego utworu będącego efektem dramaturgicznego recyklingu można wskazać wiele przecinających się i nierzadko przeczących sobie zabiegów stylistycznych, kompozycyjnych oraz estetycznych. Pomimo tych trudności niniejszy tekst podejmuje próbę wyodrębnienia dwóch istotnych sposobów „przepisywania” klasycznych tekstów, które odróżniają stosowane przez autorów środki i techniki dramatopisarskie oraz wyrażany za ich pomocą stosunek do utworu macierzystego.

Tendencje te zostaną omówione na przykładzie wybranych tekstów dramatycznych dwóch europejskich twórców: wspomnianego już wcześniej Heinerja Müllera oraz włoskiego artysty Piera Paola Pasoliniego. Twórczość obu autorów nie będzie rozpatrywana na zasadzie kontrastu, lecz podobieństw – w ich utworach poszukiwać będą punktów stykowych, zarówno w sferze podejścia do oryginalnego tekstu, jak i w zakresie strategii artystycznych służących jego reinterpretacji i modyfikacji. Utwory stanowiące nową wersję tradycyjnych mitów literackich zajmują istotne miejsce w dorobku dramatopisarskim obu pisarzy. W przypadku Pasoliniego „przepisywanie” rozciąga się także na dzieła filmowe – jego adaptacje *Króla Edypa* czy *Medei* stanowią próbę zderzenia się z antycznym mitem w nowych warunkach społeczno-kulturowych<sup>13</sup>.

Wśród utworów scenicznych, w których Pasolini i Müller w wyraźny sposób odnoszą się do konkretnej tradycji literackiej, wpisując ją jednocześnie w kulturowe i historyczne doświadczenia własnej epoki, można wskazać dwa rodzaje tekstów. Pierwsze z nich – utwory takie jak *Pilades* Pasoliniego czy *Makbet* Müllera – pozostają dramatami nadzwyczaj spójnymi, zarówno pod względem formy (zachowują szkielet tradycyjnej konstrukcji dramatycznej), jak i treści (podporządkowane

---

13. Filmom tym poświęcono wiele szkiców interpretacyjnych. Por. kilka spośród nowszych prób odczytania zawartych w nich mitów: Susan O. Shapiro, *Pasolini's Medea: A Twentieth-Century Tragedy*, w: *Ancient Greek Women in Film*, red. Konstantinos P. Nikoloutsos, Oxford 2013; Janet L. Borgerson, *Managing Desire: Heretical Transformation in Pasolini's Medea*, „Consumption, Markets, & Culture”, 2002, t. 5, nr 1; Radosław Piętka, „Życie kończy się tam, gdzie się zaczyna”. „Król Edyp” Piera Paola Pasoliniego, w: *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, red. Alina Borkowska-Rychlewska, Elżbieta Nowicka, Poznań 2015; Francesca Schironi, *Tiresias, Oedipus, and Pasolini: The Figure of the Intellectual in the Edipo Re\**, „International Journal of the Classical Tradition”, 2009, nr 16, s. 484–500.

są zwykle jednej, dość wyraźnie zarysowanej interpretacji). W przypadku tych tekstów możliwości czytelnika jako interpretatora czy też współtwórcy tekstowego komunikatu są w pewnym sensie ograniczone – w większym stopniu narzuca mu się bowiem określona propozycja odczytania utworu. Drugą grupę tekstów stanowią te, w których klasyczna struktura dramatyczna zostaje rozbita, zaś sceny i dialogi zastępuje kontaminacja słów, obrazów i metafor. Do tego rodzaju „przepisanych” dramatów zaliczyć można między innymi *Hamlet Maszynę* Müllera i *Calderona* Pasoliniego. Oba utwory charakteryzują się otwartą, kolażową formą, która buduje również szerszy horyzont interpretacyjny i performatywny.

W *Piladesie*, opartym na motywach *Oresteji* Ajschylosa, Pasolini eksponuje charakterystyczny dla greckiej tragedii konflikt dwóch sprzecznych racji, pomiędzy który wpisuje dramat konkretnego, jednostkowego bohatera. Akcja *Piladesa* rozpoczyna się w momencie powrotu Orestesa do rodzinnego Argos i objęcia przez niego rządów – autor zatem nie tyle „przepisuje”, ile dopisuje dalszy ciąg tragedii Ajschylosa. Głównym bohaterem swego dramatu czyni Piladesa – a zatem postać, która w trylogii Ajschylosa odgrywa rolę drugoplanową, dając się poznać przede wszystkim jako wierny i oddany towarzysz Orestesa. Pilades Pasoliniego początkowo nie różni się niczym od swego pierwowzoru nakreślonego przez Ajschylosa. Jest „milczący, małomówny i posłuszny”, słowem – jak określa go Chór – „urodzony przyjaciel”<sup>14</sup>. Niepokój zaczyna budzić dopiero jego obojętność, kiedy podczas toczącego się sporu pomiędzy Orestesem (orędownikiem demokratycznej wizji państwa) a Elektrą (zwolenniczką dawnego porządku opartego na kulcie bogów i przeszłości) Pilades nie opowiada się po żadnej ze stron.

Interpretatorzy twórczości Pasoliniego dopatrują się w *Piladesie* przede wszystkim krytyki systemu ekonomicznego Włoch lat sześćdziesiątych XX wieku, prowadzącego w efekcie do państwowego kryzysu i chaosu<sup>15</sup>. Rozwijające się w błyskawicznym tempie Argos odpowiadać ma obrazowi przemian gospodarczych w ojczyźnie reżysera, która w tym okresie szybko przekształciła się z przywiązanego do tradycji państwa rolniczego w wysoko rozwinięty ośrodek przemysłowy. Poprzez postać protagonisty Pasolini poddaje rewizji nie tylko wiarę w sprawiedliwość zachodnio-europejskiej demokracji, ale też przekonanie o możliwości rozwoju państwa w duchu „postępującego usprawniania i integracji”<sup>16</sup>. W tym kontekście zastosowaną przez Pasoliniego strategię dramaturgiczną określić można jako rodzaj pisania krytycznego, które – sięgając po określony literacki mit – stara się

14. Pier Paolo Pasolini, *Pilades*, w: *Pilades. Calderon*, przeł. Ewa Bał, Kraków 2007, s. 57.

15. Zob. *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, red. Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati, Christoph Holzhey, Berlin–Vienna 2012.

16. *The Scandal of Self-Contradiction...*, s. 8.

zwrócić uwagę odbiorcy na analogię pomiędzy mechanizmami utrwalonymi w micie a tymi, które dostrzec można w czasie współczesnym czytelnikowi<sup>17</sup>.

Owe odniesienia do współczesności nie mają jawnego charakteru, zostają natomiast zrećtnie wpisane w fabularną tkankę tekstu. Na wzór *Oresteï* akcję swego dramatu osadził Pasolini w starożytnym Argos. Z trylogii Ajschylosa zaczerpnął autor również imiona i charakterystykę postaci – z Elektrą, Orestesem i Piladesem na czele. Relacje między trójką bohaterów ukazane zostały jednak w nowym kontekście, co sprawia, że nie są one tak przejrzyste, jak w dramacie Ajschylosa: w obliczu walki o władzę i przyszłość państwa nietrwala okazuje się zarówno męska przyjaźń, jak i rodzinne więzi. Ogniskując akcję swego dramatu wokół postaci Piladesa, Pasolini powraca do jednego z najchętniej eksponowanych przez siebie tematów – prezentowania odmienności jako źródła wykluczenia<sup>18</sup>. Pilades przyjmuje na siebie rolę kozła ofiarnego. Obwinia się go za panujący w Argos chaos, oskarża o rozmaite przewinienia – nawet te, których w rzeczywistości się nie dopuścił. Podejrzenie budzi jego małomówność, wyobcowanie i inercja, a także fakt sympatyzowania z ludźmi niższego stanu – prostytutkami, Cyganami i rolnikami.

Łatwo zauważyć, że o ile pierwszy z podjętych przez Pasoliniego wątków *Piladesa* odnosi się do realiów społecznych i historycznych konkretnego państwa (w tym wypadku Włoch), o tyle wątek drugi – dramat *Piladesa* – ma charakter bardziej uniwersalny. Co ciekawe, poetyka utworu Pasoliniego ściśle koresponduje z rygorami formalnymi właściwymi tragedii greckiej. Dramat składa się z prologu i ośmiu epizodów, odpowiadających antycznemu epejsodiom. Uzupełniają je pieśni chóru, który nie tylko komentuje rozwój zdarzeń scenicznych, ale także aktywnie w nich uczestniczy. Jak zauważa Ewa Bał, pieśni te traktować można również jako rodzaj odautorskiego komentarza – funkcjonując jako dodatkowa struktura narracyjna „przenoszą one sens dramatycznej akcji na poziom refleksji historiozoficznej lub socjologicznej”<sup>19</sup>.

Pasolini wyraźnie przyporządkowuje wypowiedzi konkretnym podmiotom mówiącym, charakteryzując swe postaci bardziej poprzez język niż działania. Tendencja ta koresponduje z założeniami *Manifesto per un Nuovo Teatro*, opu-

---

17. Na gruncie polskim szerszą charakterystykę dramaturgii Piera Paola Pasoliniego przedstawiła Ewa Bał w swej monografii z 2007 roku. Zob. Ewa Bał, *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, Kraków 2007.

18. Więcej na ten temat zob. Magdalena Figzał, „Nie rozpoznają siebie w nikim innym” – figura odmieńca w dramatach Piera Paola Pasoliniego, w: *Wynaturzenie. Literatura, kultura, język, translatoryka*, red. Paulina Biczowska, Karolina Cierzan et al., Gdańsk 2013; Magdalena Figzał, *Między odmiennością a skandalem. O postaciach dramatycznych w sztukach Piera Paola Pasoliniego*, „Tematy z Szewskiej”, 2011, nr 2 (6).

19. Ewa Bał, *Tableaux vivants. Sceny z życia obrazów*, w: Pasolini, *Pilades, Calderon...*, s. 12.



blikowanego przez artystę na łamach „Nuovi Argumenti” w 1968 roku<sup>20</sup>. Reżyser pracował wówczas nad inscenizacją *Orgii*, kameralnej sztuki o sadomasochistycznej relacji damsko-męskiej. W manifestcie Pasoliniego nowy teatr zdefiniowany zostaje jako „Teatr Słowa”:

Teatr Słowa nie poszukuje „teatralnej przestrzeni” w środowisku, ale na poziomie umysłu. Z technicznego punktu widzenia oznacza to frontalną, bezpośrednią konfrontację tekstu oraz aktorów z widownią. Tylko ta konfrontacja, opierająca się na bliskim kontakcie, staje się gwarantem prawdziwej, scenicznej demokracji. [...] Teatr Słowa nie jest zainteresowany produkowaniem spektakli czy wydarzeń społecznych; jego celem jest tworzenie „kulturowych rytuałów”, w których realizują się wspólne cele autora, aktorów i widzów<sup>21</sup>.

Zgodnie z proponowaną wizją teatru Pasolini konstruuje swe teksty sceniczne jako przestrzeń otwartą, ulegającą ostatecznej konkretyzacji dopiero podczas spotkania z czytelnikiem/widzem. Bez względu na to, jak wyraźne są tropy, aluzje i motywy podsuwane przez samego autora, odbiorca utworów Pasoliniego każdorazowo zapraszany jest do bezpośredniego „wejścia” w strukturę tekstu, przeprowadzenia swoistej gry z jego poetyckością i enigmatycznością.

*Pilades* jawi się jako typowy „dramat słowa”, choć autor nie rezygnuje tu z podstawowej zasady tradycyjnego modelu dramatyczności, którą jest reprezentacja świata poprzez sfabularyzowany, przyczynowo-skutkowy układ zdarzeń. Sam język utworu jest dość zróżnicowany. Z jednej strony autor nie stroni od metafor i poetyckich opisów, obecnych zarówno w partiach chóru, jak i monologach postaci. Z drugiej strony kompozycja oraz proponowany styl dialogów przypominają mowę potoczną. Pasolini unika patosu i nadmiernie uroczystego tonu, charakterystycznych dla tragedii greckiej. Ogranicza też rolę pierwiastka boskiego, zaś samo fatum nie jest tu siłą nadrzędną i kierującą ludzkimi działaniami. Rozgrywający się konflikt dotyczy człowieka oraz świata, którego reguły sam sobie wytworzył. Pojawiająca się w dramacie postać Ateny (symbolizująca siłę rozumu) przewiduje dalsze losy państwa Orestesa, jednakże do końca pozostaje jedynie baczny obserwatorem ludzkich działań. Historiozoficzna refleksja, jaką wpisuje w swój dramat Pasolini, bliska jest wykładni niemal wszystkich utworów scenicznych Heinera Müllera: tym, czego nie można w żaden sposób uniknąć, jest uwikłanie jednostki w dialektyczny proces rozwoju dziejów. To człowiek stwarza historię, zaś historia determinuje życie człowieka, nieustannie zataczając przy tym koło. I choć pojedyncza jednostka

---

20. Więcej na temat okoliczności powstania manifestu oraz jego istotności na tle dokonań włoskiego teatru drugiej połowy XX wieku zob. Valentina Valentini, *New Theatre in Italy: 1963–2013*, London–New York 2018.

21. Pier Paolo Pasolini, *Manifesto for a New Theatre*, przeł. Thomas Simpson, „PAJ: A Journal of Performance and Art”, 2007, t. 29, nr 1, s. 137.

nie ma wpływu na przebieg wielkich historycznych przemian, to jednak jej byt jest przez nie warunkowany. To właśnie próbuje uświadomić Orestesowi Pilades, wypowiadając następujące słowa: „[...] nawet jeśli Atena oświeciła cię jasnością czystego Rozumu, / pozostałeś nieczysty, bo nosisz w sobie historię”<sup>22</sup>.

Strategia dramaturgiczna, którą Pasolini posłużył się w *Piladesie* (dokonując rozbioru antycznego mitu), jest bardzo bliska metodzie „przepisywania”, którą Heiner Müller zastosował z swym *Makbecie*. Tutaj również nie rezygnuje się z tradycyjnego, arystotelesowskiego modelu dramaturgii, który pozostaje dość sztywną ramą dla rozmaitych zabiegów, jakim dramat Szekspira poddany zostaje na poziomie treści i generowanych znaczeń. Ów formalny rygor, charakterystyczny zarówno dla *Piladesa*, jak i *Makbeta*, niesie ze sobą swego rodzaju dysonans, gdyż – jak zauważa Ewa Bal – „graniczy on z pastiszem, ze świadomym podszywaniem się pod pewną stylistykę, która – chcąc nie chcąc, ze względu na swój anachronizm – nieuchronnie musi wywoływać u czytelnika czy widza rodzaj V-efektu”<sup>23</sup>.

W odróżnieniu od *HamletMaszyny czy Anatomii Tytusa*, Müllerowski *Makbet* pozostaje „przepisaniem” nadzwyczaj wiernie odzwierciedlającym zasadniczą konstrukcję dramatu Szekspira. Müller zachowuje oryginalny porządek scen i układ zdarzeń, przestrzegając logiki przyczynowo-skutkowej. Co prawda nie odnajdziemy tu klasycznego podziału na akty i sceny, jednakże za pomocą tradycyjnych dialogów, wzbogacanych krótkimi komentarzami zawartymi w didaskaliach, autor konsekwentnie przedstawia dzieje szekspirowskiego Makbeta. Zostają one ukazane w dwudziestu trzech obrazach – począwszy od powrotu bohatera ze zwycięskiej bitwy i przepowiedni wieźm, aż po utratę władzy i śmierć. Odstępstwa od oryginału, na jakie pozwolił sobie Müller, dotyczą przede wszystkim wykładni pewnych scen, które odarte zostają z renesansowej fasady, ujawniając kryjące się za nią okrucieństwo i krwawe dzieje ludzkości. Müller zdaje się podkreślać pewną uniwersalność reguł postępowania, jakimi kieruje się Makbet – stąd też przesadne nagromadzenie obrazów przemocy w jego tekście. Barbarzyństwo jest cechą wyróżniającą nie tylko samego Makbeta, ale także wszystkich pozostałych bohaterów dramatu. W obrazie trzecim widzimy Duncana siedzącego na „trupach spiętrzonych na kształt tronu”<sup>24</sup> oraz Malcolma skazującego schwytych chłopów na męczeńską śmierć. Wątpliwości szekspirowskiego Makbeta zastąpione zostają zaś fanatyczną próbą racjonalizacji zbrodni:

MAKBET: Rzeźnikiem byłem dla niego. Czemuż by  
Więc jego padlina nie miała zawisnąć

22. Pasolini, *Pilades*, s. 64.

23. Bal, *Tableaux vivants...*, s. 180.

24. Heiner Müller, *Makbet*, s. 30.

Na moim haku. Tron mu na stosie zwłok  
Wzniosłem. Gdyby nie moje krwawe dzieło  
Już dawno legł by w gruzach. Czyniąc to, swą  
Należność tylko odbiorę. [...]”<sup>25</sup>

O zasadniczej różnicy pomiędzy dramatem Szekspira a jego wersją zaproponowaną przez autora *Filokteta* Małgorzata Sugiera pisze następująco: „Szekspir pokazał gwałt i przemoc jako cechy jednego człowieka [...] Müller natomiast starał się pokazać te mechanizmy władzy i przemoc, które wciągają w swoje tryby każdego. Wskazał palcem na to barbarzyństwo, jakie od początku do końca otacza Makbeta i na pewno nie zniknie z jego przykładowym ścięciem”<sup>26</sup>.

Podobnie jak w *Piladesie* Pasoliniego, zabiegi formalne, jakim poddaje swój utwór Müller, mają służyć przede wszystkim wyostreniu pewnej propozycji interpretacyjnej utrwalonego kulturowo mitu – przeniesieniu go w nową rzeczywistość historyczną oraz nowy kontekst geopolityczny. Zachowanie tradycyjnej formy dramatycznej i jednocześnie wypełnienie jej materiałem będącym pochodną dwudziestowiecznego teatru brutalistów ma zmusić czytelnika/widza do dostrzeżenia swoistej powtarzalności pewnych procesów historycznych i społecznych. Choć w swym epatowaniu okrucieństwem taktyka Müllera bliska jest estetyce brutalizmu, to jednak niezwykle poetycki sposób posługiwania się obrazem i metaforą nie pozwala włączyć jego utworu w ten nurt współczesnej dramaturgii, operującej przede wszystkim dosłownością i skrótowością. Przekształcenia, jakim Müller poddaje tekst Szekspira – w tym wypadku przede wszystkim na poziomie treści i języka – dążą do rozsadzenia pewnego literackiego i kulturowego kręgu znaczeń związanych z historią *Makbeta*, pozwalając czytać ją w świetle wydarzeń najnowszej historii. Uniwersalizm i polityczność tekstów teatralnych Müllera są zresztą tymi zagadnieniami, na które najczęściej zwracają uwagę badacze twórczości pisarza<sup>27</sup>. W przypadku *Makbeta* interesujący wydaje się zarówno ów historyczny uniwersalizm (przemoc jako immanentny element rozwoju cywilizacji), jak również możliwość osadzenia dramatu w konkretnym czasie i rzeczywistości politycznej bliskiej autorowi. Mădălina Nicolaescu zwraca uwagę na zawarte w tekście odniesienia do politycznej opresji, dotyczącej w szczególności klasę robotniczą Niemieckiej Republiki Demokratycznej:

Najbardziej szokująca w adaptacji Müllera jest ekwiwalencja pomiędzy pracą i przemocą, określana tu jako „krwawa praca” (*blutige Arbeit*). [...] Müller nie tylko odnosi się do wcześniejszych okresów w historii europejskiego socjalizmu i NRD, ale także posta-

25. Müller, *Makbet*, s. 35.

26. Sugiera, *No More Heros / No More Shakespeares*, s. 12.

27. Zob. tom zbiorowy *The Cultural Politics of Heiner Müller*, red. Dan Friedman, Newcastle 2007.

nawia poszukać źródeł związku między pracą i przemocą w filozoficznych dyskursach przywłaszczonych przez socjalistyczną propagandę<sup>28</sup>.

Drugą grupę „przepisywanych” utworów dramatycznych stanowią te, których autorzy świadomie rozbijają strukturę oryginalnego tekstu – po to, by na podstawie zaczerpniętych z niego motywów, sytuacji i relacji między postaciami zbudować nie tyle nowy obraz świata opartego na logice przyczynowo-skutkowej, ile raczej eklektyczny kolaż, którego każdy fragment może funkcjonować jako oddzielna asocjacja. Utwory tego typu odsłaniają więcej możliwości interpretacyjnych – można je zatem określić jako „przepisania” otwarte, które w każdym, pojedynczym akcie lektury przybierają nowe, odmienne kształty. W przypadku dramatów Heinera Müllera owa otwartość przejawia się nie tylko w niedomkniętej lub jedynie lekko zarysowanej propozycji scenicznego kształtu poszczególnych obrazów, ale przede wszystkim w językowej warstwie tych utworów. Już sam sposób ich zapisu pozostawia wiele miejsca na interpretacyjne czy też konkretyzujące działanie czytelnika. Pomijanie znaków interpunkcyjnych lub stawianie ich w takich miejscach tekstu, w których powodują zakłócenie; posługiwanie się wersalikami, wyodrębniającymi pewne fragmenty tekstu; czy też rozpisywanie scen jako ciągu wypowiedzi nieprzyporządkowanych żadnej konkretnej postaci dramatycznej – wszystkie te zabiegi decydują o właściwościach performatywnych tych utworów, które dzięki temu traktować można już nie tylko w kategorii niezmiennego, gotowego artefaktu, ale także w kategorii wydarzenia i performansu.

Począwszy od *HamletMaszyny*, tekstu z 1977 roku, utwory sceniczne Heinera Müllera zmierzać będą w kierunku negacji kategorii dramatyczności, nieodłącznie związanej z akcją oraz dialogiem jako jej podstawowym nośnikiem. Według Ewy Walerich-Szymani sztuki te można określić jako dramatyczne już tylko w znaczeniu tekstów przeznaczonych do wystawienia na scenie<sup>29</sup>. Nie tylko bowiem nie odnajdziemy w nich elementów konstytuujących tradycyjny dramat, ale również charakterystycznej dla niego zasady mimetycznej reprezentacji rzeczywistości. Ich siłą jest poetycki, zagęszczony metaforami język, który „unicestwia dialog, konflikt, akcję, postacie”<sup>30</sup>. *HamletMaszyna* składa się z pięciu niezależnych od siebie części, które trudno określić nawet mianem scenicznych sytuacji. To raczej pozbawione realistycznego tła monologi, wygłaszane na przemian przez Hamleta i Ofelię. Część środkową stanowi scherzo – przerażająca pantomima, z wplecioną weń krótką próbą nawiązania pozornego dialogu między bohaterami.

---

28. Mădălina Nicolaescu, *Re-Working Shakespeare: Heiner Müller's Macbeth*, „American, British and Canadian Studies”, 2016, t. 25, nr 1, s. 125.

29. Zob. Ewa Walerich-Szymani, *Godzina aktora: poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinera Müllera*, Kraków 2004.

30. Walerich-Szymani, *Godzina aktora...*, s. 19.

Działanie jako konstytutywny element dramatu i teatru zostaje tutaj zastąpione słowem, a właściwie chaotycznym splotem słów, obfitującym w cytaty, aluzje i nawiązania do rozmaitych tradycji literackich i kulturowych. Tak w *Hamlet-Maszynie*, jaki i *Anatomii Tytusa* czy *Materiałach do Medei*, dokonuje Müller rozbioru pierwotnego tekstu, wycinając poszczególne jego elementy i zestawiając je w nowych konfiguracjach i kontekstach. Dekonstrukcja formy dramatycznej idzie w parze również z dezintegracją podmiotu mówiącego. Choć we wszystkich trzech przywołanych tekstach odnajdziemy fragmenty, w których wypowiedzi podporządkowane zostają konkretnym postaciom, to jednak bohater dramatyczny – postrzegany jako zindywidualizowana persona i główne ognisko konfliktu – zostaje tutaj uśmiercony. Zamiast niego z luźno powiązanych scenicznych obrazów wyłaniają się poszczególne głosy, których mowa nie szuka punktów zaczepienia w tym, co indywidualne i tożsamościowe, lecz w tym, co uniwersalne.

Uniwersalizm pobrzmiewa zarówno w monologach Medei i Jazona, wypełniających drugą i trzecią część tryptyku *Gnijący brzeg Materiały do Medei Krajobraz z Argonautami*, jak i w tragicznych wyznaniach Hamleta i Ofelii. „Nie jestem Hamletem. Nie będę grał odtąd żadnej roli”<sup>31</sup> – słowa te wypowie w czwartej części *HamletMaszyny* postać, którą nazywa autor Aktorem grającym Hamleta. Dążenie do wyzbycia się własnej tożsamości, a tym samym uwolnienia się od powinności względem historii zyskuje w tej scenie najmocniejszy wyraz. Głos, który w poprzednich obrazach jawił się jako cień szekspirowskiego Hamleta, odtąd nie chce już przemawiać ani w imieniu swego bohatera, ani żadnej innej jednostki zmuszonej do udziału w powtarzających się nieustannie tych samych procesach historycznych:

Nie chcę już jeść pić oddychać kochać kobiety mężczyzn dzieci zwierząt. Nie chcę już umierać. Nie chcę już zabijać. [...] Chcę być maszyną. Ramiona do chwytania nogi do chodzenia żadnego bólu żadnej myśli<sup>32</sup>.

O ile w *HamletMaszynie* autor przedstawia postępującą stopniowo dezintegrację podmiotu mówiącego, o tyle w *Krajobrazie z Argonautami* Jazon już w pierwszych słowach swego monologu podaje w wątpliwość istnienie spójnego, postrzegającego „ja”, zidentyfikowanego z konkretną postacią („Czy mam o sobie mówić Ja kto / O kim jest mowa kiedy / Mówię o sobie Ja Kto to jest”<sup>33</sup>).

Postacie Ofelii i Medei, choć zawierają w sobie rysy swych pierwotnych bohaterów, również nie są nimi do końca – ich monologi mieszczą w sobie skargi

---

31. Müller, *Hamlet*, s. 90.

32. Müller, *Hamlet*, s. 93.

33. Heiner Müller, *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*, przeł. Jacek St. Buras, „Literatura na Świecie”, 1985, nr 4, s. 189.

kobiet porzuconych, zdradzonych, kobiet pragnących wyzwolenia, miłości, ale także tych dążących do autodestrukcji. Zarówno Medea, jak i Ofelia<sup>34</sup> przyjmują rozmaite wcielenia, uciekając od jednoznacznego przypisania swego ciała konkretnej tożsamości (Medea: „Rozerwać pragnę ludzkość na dwie części/ I mieszkać w pustym środku Ni kobieta/ Ni to mężczyzna”<sup>35</sup>; Ofelia: „Tu mówi Elektra. W sercu ciemności. W słońcu tortur. Do metropolii świata. W imieniu ofiar”<sup>36</sup>).

Podobny zabieg, polegający na demontażu tradycyjnej struktury dramatycznej i uruchomieniu nowych asocjacji związanych z klasycznym tekstem, zastosuje Pier Paolo Pasolini w *Calderonie*. Forma, która przybiera przepisany przez niego dramat *Życie snem* Pedra Calderóna de la Barki, przypomina technikę, jaką w swych dramatach stacyjnych posługiwał się August Strindberg. *Calderona* dzieli Pasolini na kilka obrazów scenicznych – ich akcja rozgrywa się nie tylko w różnych miejscach, lecz także w kilku odmiennych czasach historycznych. Figurą spajającą wszystkie części jest postać Rosaury, która za każdym razem budzi się w nowej czasoprzestrzeni, nie rozpoznając świata, w którym się znajduje:

ROSAURA:

Boże mój, gdzie ja jestem?

CARMEN: W swoim łóżku.

ROSAURA: To jest moje łóżko?

CARMEN: Pewnie, że twoje. Nie poznajesz go?

ROSAURA: Nie, nigdy wcześniej go nie widziałam...<sup>37</sup>

W epizodzie pierwszym Rosaura jest córką hiszpańskich arystokratów, w następnych Pasolini przedstawia ją kolejno jako prostytutkę, matkę i żonę w mieszczańskim domu oraz więźniarkę obozu. Za każdym razem kobiecie towarzyszą te same postaci, choć ich imiona pojawiają się w różnych konfiguracjach. Zdaniem Ewy Bal, „Pasolini powtarza w tym sensie strukturę dramatu władzy Calderona, bo o losie Rosaury, jej snach i kolejnych przebudzeniach decyduje arbitralnie Basilio [...], który zależnie od okoliczności raz jest królem, raz jej ojcem, a raz mężem”<sup>38</sup>.

Zabiegi formalne i stylistyczne, za pomocą których Pasolini rozbija tradycyjną formułę dramatu (kwestionując zarazem zasadę mimetycznej relacji świata przedstawionego do rzeczywistości), nie są tak radykalne, jak w przypadku przy-

---

34. Por. interpretację Müllerowskiej Ofelii w interdyscyplinarnym szkicu Magdy Romanskiej *Gender, Ethics, and Representation in Heiner Müller's Hamletmaschine*, w: *The Cultural Politics of Heiner Müller...*, s. 61–86.

35. Müller, *Gnijący brzeg...*, s. 188.

36. Müller, *Hamlet*, s. 94.

37. Pier Paolo Pasolini, *Calderon*, w: *Pilades. Calderon...*, s. 187–188.

38. Bal, *Tableaux vivants...*, s. 19.

wołanych utworów Müllera, jednakże zastosowaną tu metodę „przepisywania” z pewnością odróżnić należy od tej, jaką autor posłużył się w *Piladesie*. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na większą liczbę tzw. efektów obcości, które zakłócają próbę linearnej lektury dramatu, chcącej opierać się na przyczynowo-skutkowej ciągłości. Jednym z przykładów takiego zabiegu jest wprowadzenie postaci Spikera – instancji zewnętrznej wobec akcji dramatu, przemawiającej w imieniu autora. Spiker trzykrotnie wkracza na scenę, objaśniając główne założenia poszczególnych części sztuki. Jego wejścia Pasolini określa mianem stasimonów, bowiem tak jak pieśni antycznego chóru mowa Spikera ma charakter komentarza. Spiker nie uczestniczy jednak w akcji, a przedmiotem jego zainteresowania nie jest sama treść dramatu, lecz jedynie sposób jej przedstawienia:

#### SPIKER

Po raz drugi (ale nie ostatni) pojawiaam się tu, by udzielić wyjaśnień w imieniu autora, a także prosić państwa o wybaczenie. Scena, którą za chwilę zobaczycie, została pomyślana zgodnie z regułami tradycyjnej scenografii teatralnej. Ale wcale nie z nostalgii za tymi dawnymi regułami autor skonstruował ją, posługując się mną w zastępstwie nie mniej zużytych i pociesznych didaskaliów. Wręcz przeciwnie, nadal całkiem świadomie nie-nawidzi tego typu scenografii [...]<sup>39</sup>

W *Calderonie* Pasolini pozostawia z pewnością mniej miejsc niedookreślonych niż Müller w swej interpretacji Szekspirowskiego *Hamleta*. Choć zaczerpnięte z *Życia snem* sytuacje, wątki i relacje między postaciami testuje reżyser w zupełnie nowych warunkach i odmiennej tradycji literackiej, to jednak próby te nabierają bardziej konkretnego kształtu, znajdującego swe odbicie w dialogach i określonych działaniach bohaterów. Wydaje się, że dzięki zachowaniu pewnych elementów tradycyjnej struktury dramatycznej intencje autora w zakresie transferu utworu z początków XVII wieku pozostają w większym stopniu czytelne dla odbiorcy. Mimo podobnego podejścia do pierwotnego materiału literackiego (przetworzenie sensów, które pociąga za sobą modyfikację formy dramatycznej) utwór Pasoliniego będzie pod tym względem różnił się od przywołanej wcześniej *HamletMaszyny*. Niemniej jednak głosy prowadzące narrację w dramatach obu twórców funkcjonują przede wszystkim jako klisze, które konkretnych barw nabierają dopiero w indywidualnym procesie lektury – zakładającym współudział czytelnika w rekonstruowaniu mitu, a tym samym jego bezpośredni udział w transferze, jakim jest samo „przepisywanie”.

---

39. Pasolini, *Calderon*, s. 166.



## Nadbudowa matrycy mitów i ich transformacje na przykładzie najnowszej twórczości chorwackich, czarnogórskich i kosowskich dramatopisarzy oraz realizatorów scenicznych<sup>1</sup>

Tradycja mityczna, w planie bliskim, jak również dalekim, promieniuje, przekracza granice oraz odgrywa rolę źródła inspiracji estetycznych. Jak zaznaczył Jacek Wachowski, procesy te nie są żadnym *novum*. Umożliwiają one od dawna tworzenie płaszczyzny porozumienia oraz łączności między kulturą nowożytną i jej antyczną przeszłością<sup>2</sup>. Dynamiczny system symboli, archetypów, obrazów oraz schematów transponowany z mitologii został trwale włączony w kulturę i intensywnie wpływa na rozwój sztuki, także w przypadku artystów aktywnych w krajach byłej Jugosławii. Mity pozostają w stadium nieustannych ewolucji, istnieją w wielu wariantach i generują nowe znaczenia<sup>3</sup>. Stanowią one intrygującą domenę kreacji dla współczesnych dramatopisarzy i realizatorów teatralnych w regionie postjugosłowiańskim<sup>4</sup>, zarówno w przypadku twórców o ugruntowanej pozycji, jak i reprezentantów młodszej generacji, którzy swoje propozycje artystyczne przedstawili w ciągu ostatnich kilkunastu lat.

1. Praca powstała w ramach projektu badawczego nr 2017/24/C/HS2/00436, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

2. Jacek Wachowski, *Słowo wstępne*, w: *Dramat-mit-tradycja: O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Acarus, Poznań 1993, s. IX.

3. Tomasz Mizerkiewicz, *Mitologizacje: o związkach intertekstualnych z mitologią w powieści polskiej po 1956 roku*, „Pamiętnik Literacki”, 2000, XCI, z. 4, s. 83.

4. Strefa kulturowa obejmująca obszar byłej Jugosławii, złożona obecnie z siedmiu państw: Bośni i Hercegowiny, Chorwacji, Czarnogóry, Kosowa (niepodległość uznana przez 110 państw świata), Macedonii, Słowenii i Serbii. Kategoria post-Jugosławii oznacza inicjatywę kształtowania się nowej sieci między postjugosłowiańskimi państwami. Zob. Nikola Dedić, *Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetničkim praksama*, „Sarajevske sveske”, 2017, nr 51 <<http://sveske.ba/en/content/jugoslavija-u-post-jugoslovenskim-umetničkim-praksama>> (30.03.2018).



Otwartość współczesnych autorów z tych obszarów wobec dziedzictwa starożytnej Grecji i Rzymu była częstym zjawiskiem u schyłku XX wieku (jeszcze w czasie trwania Jugosławii i tuż po jej rozpadzie). Czerpanie z antycznego uniwersum, oprócz wskrzeszania tradycji, miało na celu stworzenie kostiumu, który mógłby pomóc w krytycznym odniesieniu się do wydarzeń społecznych i politycznych, dokonaniu obrachunku oraz wyrażeniu w sposób zakamuflowany dezaprobaty lub sprzeciwu. Tworzenie swoistych pomostów między rytmem współczesności i pamięcią antyku było charakterystyczne np. dla twórczości tzw. młodego chorwackiego dramatu<sup>5</sup>. Inicjator ruchu, Miro Gavran, negował istnienie jakichkolwiek ogólnych, spajających te utwory wyznaczników, podkreślając ich programową różnorodność. Chorwacki krytyk literacki Velimir Visković doszukał się natomiast pewnych punktów wspólnych, takich jak: tworzenie relacji intertekstualnych, wykorzystywanie wzorców pozyskanych z tradycji literackiej, reinterpretacja tekstów kultury (w tym mitów), parodiowanie, farsa, trawestacja i inne<sup>6</sup>. Badaczka literatury Andrea Zlatar podkreśla, że transponowanie mitów w przypadku twórców z kręgu „młodego chorwackiego dramatu” sprowadzało się zazwyczaj do dyskredytowania działań postaci antycznych, ośmieszania wartości, które wyznają i parodiowania tragicznego efektu. W drodze transpozycji dochodziło do upodobnienia tego, co mityczne i niemityczne, historyczne i współczesne. W przeciwieństwie do przedstawicieli starszych generacji dramatopisarzy dominowały tu desemantyzacja i dewaloryzacja<sup>7</sup>.

Antycznym tworzywem literackim, z którego powstawały zazwyczaj nowe sploty dyskursywne i artystyczne, była dobrze znana fabuła, posiadająca ustaloną tradycję interpretacyjną oraz wywołująca w umyśle odbiorcy określone konotacje<sup>8</sup>. W opracowaniach artystycznych wśród twórców (post)jugosłowiańskich<sup>9</sup> dostrzec można pewne dysproporcje: wybrane postaci i związane z nimi motywy pojawiają się częściej niż inne, niektóre są niezmiernie popularne, niektóre występują sporadycznie. Szczególne zainteresowanie dramatopisarzy, ale też dramaturgów, reżyserów, producentów teatralnych oraz odbiorców (czytelników, publiczności i krytyków) wzbudziły dotąd losy bohaterów mitologicznych, takich jak Antygona,

---

5. Gabriela Abrasowicz, *Dramat ciała, ciało w dramacie. Twórczość serbskich i chorwackich dramatopisarek w latach 1990–2010*, Atut, Wrocław 2016, s. 81–88.

6. Velimir Visković, *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom*, w: *Krležini dani u Osijeku 1995. I. knjiga*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU: Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek–Zagreb, 1996, s. 124.

7. Andrea Zlatar, *Antičke teme u mladoj hrvatskoj dramati*, w: *Krležini dani...*, s. 128.

8. Marzena Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Gnome, Katowice 2003, s. 34.

9. Zapis „(post)jugosłowiański” jest użyty z rozmysłem, ponieważ oznacza podwójne odwołanie zarówno do twórczości z okresu jeszcze jugosłowiańskiego, jak i tej powstającej po rozpadzie federacyjnego państwa.

Medea, Edyp. Frekwencja najbardziej wyrazistych odwołań w dramatopisarstwie w tym makroregionie w drugiej połowie XX wieku i na początku nowego tysiąclecia prezentuje się w następujący sposób:

(1) Antygona: Drago Ivanišević (Chorwacja) – *Miłość w żalobie albo Anty-antygona (Ljubav u koroti ili Antiantigona, 1957)*, Dominik Smole (Słowenia) – *Antygona (Antigona, 1960)*, Tonči Petrasov Marović (Chorwacja) – *Antygono, królowo (Antigone, kraljice, 1981)*, Miro Gavran (Chorwacja) – *Antygona Kreona (Kreontova Antigona, 1983)*, Slavoj Žižek (Słowenia) – *Antygona (Antigona, 2016)*;

(2) Ifigenia: Matko Sršen – *Ifigenia (Ifigenija, 1989)*, Lana Šarić (Chorwacja) – *Ifigenia (Ifigenija, 2005)*;

(3) Medea: Josip Vela (Chorwacja) – *Medea 1995 (Medeja 1995, 1995)*, Ivana Sajko (Chorwacja) – *Archetyp: Medea – monolog dla kobiety, która czasami mówi (Arhetip: Medeja – monolog za ženu koja ponekad govori, 2000)*, Ljubomir Đurković (Czarnogóra) – *Medea (Medeja, 2015)*; Europa: Ivana Sajko (Chorwacja) – *Europa – monolog dla matki Courage i jej dzieci (Europa – monolog za majku Courage i njezinu djecu, 2004)*, Tanja Šljivar (Bośnia i Hercegowina) – *Ja, Europa (Ja, Evropa, 2017)*;

(4) Dedal i Ikar: Kristina Gavran (Chorwacja) – *Dedal i Ikar (2011)*, Ivana Sajko (Chorwacja) – *Pejzaż z upadkiem (Krajolik s padom, 2011)*;

(5) Orestes: Tena Štivičić (Chorwacja) – *Trzy zimy (Tri zime, 2014)*, Jeton Neziraj (Kosowo) – *o.REST.es IN PEACE/Bordel Ballkan, 2015*;

(6) Edyp: Milena Marković (Serbia) – *Nahod Simeon (2006)*, Ljubomir Đurković (Czarnogóra) – *Kasandra. Frazesy (Kasandra. Klišeji, 2009)* i *Kłamstwo Tejrezjasza (Tiresijina laž, 2010)*.

Na szczególną uwagę zasługują dokonania wybranych autorów i autorek, którzy posiłkując się znanymi mitami, stworzyli pokaźne cykle dramatyczne. Trylogia *I bogowie cierpią (I bogovi pate)* chorwackiego literata Marijana Matkovicia powstawała od okresu II wojny światowej (*Prometeusz – Prometej*) do końca lat pięćdziesiątych. (*Powrót Heraklesa – Heraklv povratak, Dziedzictwo Achillesa – Ahilova baština*) i uznana została za punkt wyjścia dla chorwackiego dramatu mitologicznego XX wieku. Linię tę kontynuowała z powodzeniem między innymi przedstawicielka średniego pokolenia dramatopisarzy chorwackich Lada Kaštelan (absolwentka Akademii Sztuki Dramatycznej i filologii klasycznej), która jeszcze w czasie studiów filologicznych opracowywała dramat antyczny – tłumaczyła teksty i tworzyła własne adaptacje, które ukazały się w publikacji *Przed wrotami Hadesu (Pred vratima Hada, 1993)*. To swoiste umiłowanie literatury greckiej zaowocowało także późniejszymi oryginalnymi sztukami autorstwa Kaštelan,

z których wyodrębnić należy *Fenicjanki (Feničanke)* oraz *Trylogię o Agamemnonie (Trilogija o Agamemnonu)*.

Determinanty, sposoby rewitalizacji mitów w ramach utworów dramatycznych i scenicznych oraz efekty takich zabiegów wciąż wzbudzają zainteresowanie badaczy. Nie ulega wątpliwości, że po jeszcze bardziej dogłębnej analizie możliwe byłoby sporządzenie pełnego katalogu tematów i postaci mitologicznych powoływanych na nowo do życia w opracowaniach postjugosłowiańskich artystów. Na potrzeby tego przeglądu obszar badawczy uległ zawężeniu – interesować mnie będą teksty, w których podobieństwo świata przedstawionego do świata mitycznego jest świadome i eksponowane, a eksploatacja fabuł oraz posłużenie się poetyką mitu wiąże się z procesem transferu kulturowego i ma jednocześnie charakter transpozycji. Przedstawione tu utwory, które „»chcą« być czytane w odniesieniu do mitu i konstruują wyraźne sygnały zmuszające do lektury w takim kontekście”<sup>10</sup> stanowią przejawy przekroczenia granic oraz są ewidentnymi przykładami praktyk transkulturowych.

Pojęcie transferu kulturowego zakłada, że proces przemiany kultury dokonuje się w sposób ukierunkowany jako przeniesienie określonego dobra kulturowego z kontekstu macierzystego do docelowego, który dzięki tej interwencji zmienia swój kształt i charakter<sup>11</sup>. Wizja takiego przepływu wiąże się między innymi z założeniami o istnieniu odrębnych kultur, których granice warunkują geopolityka i historia, a także możliwości wyizolowania oraz przemieszczenia zjawisk takich jak strategie literackie i teatralne<sup>12</sup>.

Badanie transferu kulturowego koncentruje się na udowodnianiu licznych nawiązań i fenomenów transgresji między obszarami kultury<sup>13</sup>. Transgresję utożsamiać można z działaniami, które polegają na celowym i nieodwracalnym przekraczaniu dotychczasowych granic materialnych, społecznych i symbolicznych<sup>14</sup>. Jest ona gestem ściśle związanym z kreatywnymi działaniami jednostki i przejawem myślenia, które nie przystaje do uprzednio ustanowionych wzorów.

Rozprzestrzenianie się kulturowych kodów, skorelowane z dość swobodną manipulacją poszczególnymi elementami, rekonfiguracją oraz generowaniem

---

10. Tomasz Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po roku 1968*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2001, s. 10.

11. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Transfer kulturowy czy kulturowa mobilność: rekonesans teoretyczny*, w: *TEATR – LITERATURA – MEDIA. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pełka, Primum Verbum, Łódź 2013, s. 44.

12. Borowski, Sugiera, *Transfer...*, s. 45.

13. Helga Mitterbauer, *Kulturtransfer – Cultural Transfer – Transferts Culturels*, za: Joanna Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*, w: *TEATR – LITERATURA – MEDIA...*, s. 32.

14. Józef Koziół, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2002, s. 43.

zupełnie nowej treści i przesłania, wpisuje się z kolei w ideę transkulturowości. Kategoria ta, popularyzowana przez niemieckiego teoretyka postmodernizmu Wolfganga Welscha, zawiera w sobie nowoczesną wizję kultury otwartej, zdolnej do anektowania i emitowania treści. Od przełomu tysiącleci w strefie postjugosłowiańskiej zarejestrować można nasilenie się praktyk, które polegają na interferencji, penetracji kultur oraz tworzeniu nowych hybrydycznych jakości. Funkcjonowanie w swojej sieci przenikania pozwala na kreację „trzeciej przestrzeni” – nowej strefy negocjacji znaczeń i reprezentacji<sup>15</sup>, dzięki czemu kultury nie ujednolicają się, ale stają się bogatsze i bardziej zróżnicowane.

### Wykorzystanie gramatyki mitu a transcendencja czasu i różnic kulturowych

Przepisywanie klasycznych mitów jest usprawiedliwione i pożądane, bo każda epoka potrzebuje ich aktualizacji w nowych cywilizacyjnych ramach. Współcześni twórcy demonstrują różne stosunki do tekstu podstawowego, a ich spektrum jest dość szerokie. Przystępując do gry z tekstami, odczuwają oni potrzebę naśladowania wzoru, który dzieło reprezentuje; starają się zachować partnerstwo wobec tekstu lub żywią przekonanie o konieczności jego przekształcenia<sup>16</sup>. Ponawianie wzorów, podejmowanie dawnych tematów bez wprowadzania zmian, nie stanowi strategii preferowanej, ponieważ oznacza kreacyjną bierność, epigoństwo i dość nikły wkład w refleksję nad antyczną spuścizną kulturową. (Dramato)pisarze, zamiast skłaniać się ku renarracji lub skupiać się na funkcji ornamentacyjnej mitu, powinni doprowadzić do odrodzenia jego matrycy poprzez transgresję, potwierdzić jego żywotność i plastyczność<sup>17</sup>. O wartości utworu nie decyduje wierność w odtworzeniu fabuły, a raczej polemiczne stanowisko autora lub autorki i pomysł na wykorzystanie dynamicznego potencjału wzorca.

Propozycje artystyczne autorów takich jak Ivana Sajko z Chorwacji, Ljubomir Đurković z Czarnogóry i Jeton Neziraj z Kosowa stanowią potwierdzenie, że przywiązanie do tradycji nie musi oznaczać odtwórczej rewokacji i osłabienia skłonności innowacyjnych. Decyzja o stworzeniu tekstu dramatycznego bazującego na klasycznej treści i wprowadzaniu do niego mitycznych bohaterów nie wiąże się w tych przypadkach z powierzchowną fascynacją antykiem. Artyści deklarują związek z kanonem, stawiając sobie jednocześnie za zadanie jego przemieszczenie i progresywne nadpisanie. Tworzą oni w odniesieniu do klasyki,

---

15. Homi K. Bhabha, *The Third Space*, za: Ewa Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji ponowoczesnej*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, 2003, nr 1 (6), s. 61.

16. Wachowski, *Dramat-mit-tradycja...*, s. 79.

17. Mizerkiewicz, *Mitologizacje...*, s. 88.

ale kontestują ją i przesuwają akcenty w przetwarzanych modelach. Jednocześnie zwracają uwagę na połączenie wielorakimi zależnościami dawnych przekazów i rzeczywistości zastanej.

W wybranych utworach autorstwa wyżej wymienionych artystów zauważalne jest dążenie do przekształcania dawnych i wciąż powtarzalnych ludzkich działań, co dokonuje się w zgodzie z atmosferą epoki i z intencją odczytywania nowych znaczeń. Dochodzi wtedy do przekroczenia linii podziału między epokami, obszarami geokulturowymi oraz gatunkami sztuki. W efekcie teksty dramatyczne wylewają się w sposób nieprzewidywalny z ustalonych wcześniej form i stają się amalgamatami wielu dyskursów (nie tylko literackich) oraz funkcjonują jako mobilne elementy kulturowej sieci<sup>18</sup>.

W twórczości ostatniego ćwierćwiecza stosowanie przez postjugosłowiańskich autorów takich strategii konstrukcyjnych, które polegają na artystycznym patchworku, recyklingu i intertekstualnych nawiązaniach, nie jest rzadkością. W kręgu niesza-blonowych opracowań mitu wyróżnić warto utwory wspomnianych już autorów: Ivany Sajko (Chorwacja; *Ulicznicy – City tour Orfeusza i Eurydyki, Medea – monolog dla kobiety, która czasami mówi, Europa – monolog dla matki Courage i jej dzieci*), Ljubomira Đurkovicia (Czarnogóra; *Medea, Kasandra. Frazesy, Kłamstwo Tejręzjasza*) i Jetona Neziraja (Kosowo; *Ranny Eneasza, o.REST.es IN PEACE/Bałkański burdel*). Ogromne znaczenie ma niewątpliwie przeniesienie tych tekstów na scenę w formie spektakli, realizowanych na szczeblu lokalnym i regionalnym – w krajach sąsiednich. Twórczość tę charakteryzuje utrwalanie mitów oraz jednocześnie zaburzanie porządku i odchylenie od konstrukcyjnego schematu. Ivana Sajko, Ljubomir Đurković i Jeton Neziraj przybliżają jakości mityczne na poziomie innej kulturowej reprezentacji. W analizie danego tematu czy też zbioru fabuł zaczerpniętych z mitologii za przydatne uznać można wyodrębnienie funkcji charakteryzujących stosunek współczesnego tekstu dramatycznego i spektaklu do materii mitologicznej. Dominującymi rodzajami wykorzystania schematu fabularnego znanych mitów okazują się prefiguracja, transpozycja i reinterpretacja.

Dzięki technice prefiguracyjnej powstaje opowieść o zdarzeniach rozgrywających się w innej niż starożytne Grecja lub Rzym czasoprzestrzeni społeczno-kulturowej, która jednocześnie ujawnia celowe podobieństwa do wybranej historii mitologicznej<sup>19</sup>. Zazwyczaj nawiązania do mitu oznaczają swoistą zonglerkę intelektualną i wymagają od odbiorcy uważnego odbioru oraz czytania utworu w bliskości

---

18. Tomasz Ewertowski, *Mitologiczny patchwork – strategie współczesne i romantyczne*, w: *Fantastyczność i cudowność: „homo mythicus” – mityczne wzorce tożsamości*, red. Halina Kubicka, Grzegorz Trębicki, Bogdan Trocha, Uniwersytet Zielonogórski, Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury, Fabryka Reklamy Ibi, Zielona Góra 2014, s. 167.

19. John J. White, *Mythology in the Modern Novel*, za: Mizerkiewicz, *Mitologizacje...*, s. 100.

wskazanego pierwowzoru. Autorzy stosują jednak także pewne zewnętrzne sygnały ujawniające, jaki mit będzie matrycą prefiguracyjnego użyczenia sensów. Jest to zazwyczaj tytuł/podtytuł, cała sfera paratekstualna (motta, przedmowy, apendyksy) lub mitologiczne imiona postaci. Zewnętrzne wskazania dotyczące odwołania się do konkretnego, przeważnie dobrze znanego mitu, sprawiają, że czytelnik nie jest zagubiony, ale nie powinien tracić czujności. Każdy utwór realizujący strategię prefiguracji jest „rozpięty na micie”<sup>20</sup> i pozostaje z nim w relacji, która „przejawia się w postaci pewnego systemu analogii widocznych w losach głównych bohaterów lub w strukturze świata przedstawionego”<sup>21</sup>. W efekcie niemal każdy element ma dwa znaczenia, a raczej buduje je z dwóch komponentów: z kontekstu, w jakim znalazł się w utworze oraz z sensów przydanych mu przez intertekstualnego partnera tekstu.

Transpozycja lub przemieszczenie jest jeszcze jednym sposobem odwołania się dramatopisarzy do fabuły mitologicznej. Wybrane jej części składowe zostają zaadaptowane i poddane aktualizacji dzięki zmianie perspektywy czasowej. Poprzez renarrację, rewokację, reinterpretację czy prefigurację dramatopisarze przywołują mit lub jego fragmenty (w których nie dokonano znaczących zmian) i wmontowują je w inną czasoprzestrzeń. Zapożyczona historia jest z jakiegoś powodu istotna dla postaci działających w świecie przedstawionym i zostaje potraktowana jako łącznik pomiędzy przestrzenią mitologiczną a realną<sup>22</sup>.

Choć stosunek twórców do tradycji antycznej cechuje respekt i szacunek dla starożytnych autorytetów, nie oznacza to, że obecnie nie decydują się oni na przekształcanie oraz przewartościowanie tej spuścizny. Nie brakuje opracowań reinterpretacyjnych, które – idąc „pod prąd” oryginału – zwiększają jego siłę i pole oddziaływania, a także umożliwiają nadawanie mitom odmiennych sensów lub budowanie nowych. Ich autorzy dokonują istotnych modyfikacji poszczególnych ogniw opowieści podlegających odpowiednio selekcji, rekompozycji, substytucji oraz amplifikacji. Reinterpretacje mają często charakter polemiki z mitem czy próby nowatorskiego odczytania jego przesłania. Oznaczają też zderzenie różnych rodzajów doświadczenia estetycznego: związanego ze zgłębianiem tradycji antycznej i wynikającego z orientacji kultury, w której tworzy autor lub autorka.

Wyróżnione sposoby i funkcje ewokowania motywów mitologicznych nie występują w czystej postaci, lecz są sprzężone. Potwierdzi to analityczne zestawienie najbardziej reprezentatywnych realizacji artystycznych Ivany Sajko, Ljubomira Đurkovicia i Jetona Neziraja.

---

20. Michał Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, labirynt*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 157

21. Stanisław Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976—1990*, cyt. za: Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 34.

22. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 68.

## Ivana Sajko: eksperyment, fuzja i wytrącanie z myślowych przyzwyczajień

Chorwacka autorka Ivana Sajko (ur. 1975, Zagrzeb) podejmowała wielokrotnie wyraźne próby artystycznej reanimacji mitologicznych bohaterek. Działania te potwierdzały asocjacyjność i komunikatywność zapożyczonych komponentów. W przypadku utworów, do których artystka wprowadziła Eurydykę, Medeę lub Europę, można mówić o rekonfiguracji treści zaczerpniętych z mitologii oraz zmianie tektoniki tego, co zwykle się nazywać dramatem. W strukturach jej tekstów odnaleźć można bowiem fragmenty antycznych tragedii, ale też współczesnych tekstów kultury, treści oniryczne i dydaktyczne, doniesienia medialne i biurokratyczne formuły<sup>23</sup>. Zarówno artystka, jak i kobiety, które dochodzą do głosu w jej utworach, wyrażają niezgodę na niewolnicze wpisywanie się w klasyczne ramy, a postdramatyczna aktywizacja znanych matryc unaocznia społeczne manipulacje.

Do dramatu poetyckiego *Ludzie ulicy (Uličari*<sup>24</sup>, 2003) wkracza znana para mitycznych bohaterów, na co wskazuje już sam podtytuł: *City tour Orfeusza i Eurydyki*. Dzięki osadzeniu ich w postapokaliptycznych, wojennych realiach, przekształceniu wzorca oraz zastosowaniu ciekawych zabiegów kompozycyjnych, utwór można odczytać na kilku równoległych poziomach (jako sztukę o miłości, o wojnie, o zagadnieniach tożsamościowych). Główne postaci są zasadniczo bezimienne i poszukują swej roli oraz tożsamości. Wyeksponowana zostaje ONA, która funkcjonuje wstępnie jako „Eurydyka lub ktokolwiek inny”<sup>25</sup>, podczas gdy ON jest „Orfeuszem i Jej didaskaliami”<sup>26</sup>. Kobieta błądzi daleko od domu i trafia do obcej strefy miasta. Jest narażona na niebezpieczeństwo, ale jej przewodnikiem staje się ON. Przez całą ich wspólną wędrówkę ONA ma zamknięte oczy i pozostaje całkowicie zależna od mężczyzny. Przedstawiony w tekście obraz labiryntu miasta, po którym poruszają się protagoniści, uzupełniany jest w dialogach aluzjami do możliwych wydarzeń wojennych. Jednym z segmentów tekstu jest przywołany mit o Orfeuszu i Eurydyce (w okrojonej formie), w którym to zostaje jednocześnie podjęta kwestia odrzucania systemowo narzuconych ról i przyjmowania nowych. Kobieta, która nie identyfikowała się z modelem jednostki słabej i pasywnej, decyduje się na inwersję: woli utożsamiać się z Syrenami,

---

23. Lada Čale Feldman, *Monolozii za žene koje ponekad govore*, w: Ivana Sajko, *Žena-bomba*, Meandar, Zagreb 2004, s. 127.

24. Ivana Sajko, *Uličari: City tour Orfeja i Euridike*, „Kolo: časopis Matice hrvatske”, 2003, nr 4, s. 95–113.

25. Sajko, *Uličari...*, s. 96.

26. Sajko, *Uličari...*, s. 96.

które są wprawdzie postaciami negatywnymi, ale mają moc sprawczą i okazują się zwycięzcami.

„Orfeusz” wywiązuje się z obietnicy i w tym momencie ich drogi muszą się rozjeść. Bohaterowie zastygają przed podjęciem decyzji. Poza tą linią akcji rozciąga się przestrzeń strategii autoreferencyjnej i aktywizuje się głos dramatopisarki, która wyjaśnia w komentarzu, że jej funkcja również nie jest jednoznaczna. Można pokusić się o stwierdzenie, że Ivana Sajko działa w duchu mobilności kulturowej rozumianej jako dosłowne przemieszczanie się, ale też ujmowanej jako transpozycje rozmaitych artystycznych surowców, kodów i idei estetycznych.

Intertekstualne manipulacje, których dokonuje autorka, polegają często na jednoczesnej dekonstrukcji i konstrukcji, w rezultacie czego trzon antycznej historii zostaje ponowocześnie obudowany. Tkanka utworów z trylogii *Kobieta-bomba* (*Žena-bomba*) poprzecinana jest pasażami wywodzącymi się z klasycznych i współczesnych mitów (np. mit cyborga). Innowacje na poziomie ideowo-formalnym prowadzą do minimalizowania tradycyjnie rozumianej akcji dramatycznej oraz przeniesienia akcentu na audio-wizualną stronę tekstu. Z uwagi na rozpatrywania odniesień do mitologii na uwagę zasługują pierwszy i ostatni solo-performans<sup>27</sup> z tego zbioru: *Archetyp: Medea – monolog dla kobiety, która czasami mówi* i *Europa – monolog dla matki Courage i jej dzieci*. Skłonna do eksperymentów artystka dokonuje odważnych translokacji w obrębie dostępnego scenariusza. Dramaty bazujące na rekontekstualizacji mitów opowiadają o bohaterkach, które artykułują potrzebę działania wbrew konwenansom, zwłaszcza tym podyktowanym przez porządek intelektualny cywilizowanego świata<sup>28</sup> oraz dyskurs patriarchalny.

Do utworu *Archetyp: Medea – monolog dla kobiety, która czasami mówi* (*Arhetip: Medeja – monolog za żenu koja ponekad govori*<sup>29</sup>, 2000) Ivana Sajko wprowadza uwspółcześioną figurę znanej z mitologii barbarzynki-czarodziejki i poddaje ją dezintegracji. Postać Medei na dobre zadomowiła się w literaturze oraz sztuce<sup>30</sup> i pewną potrzebą jest jej relatywizacja. Sajko w swej projekcji nie rekonstruuje mitu, lecz idzie jeszcze dalej – przekracza go. Szkielet antycznej tragedii Eurypidesa

---

27. Abrasowicz, *Dramat ciała, ciało w dramacie...*, s. 112–115.

28. Alicja Szastyńska-Siemion, *Obrazy męskości i kobiecości w Medei Eurypidesa*, w: *Studia interdyscyplinarne*, red. Alicja Kuczyńska, Elżbieta Katarzyna Dzikowska, Acta Universitatis Wratislaviensis, Wrocław 2004, s. 12.

29. Ivana Sajko, *Arhetip: Medeja – monolog za żenu koja ponekad govori*, w: *Žena-bomba...*, s. 5–17.

30. W samym tylko XX i na początku XXI wieku do swoich literackich światów Medeę zaprosili m.in. autorki: Gertrud Kolmar – *Żydowska matka* (1978), Ludmiła Ulicka – *Medea i jej dzieci* (1996), Christa Wolf – *Medea: Głosy* (1996) oraz twórcy dramatów: Árpád Göncz – *Węgierska Medea* (1976), Heiner Müller w tryptyku *Gnijący brzeg. Materiały do Medei* oraz *Krajobraz z Argonautami* (1982), Leo Katunarić – *Medea 1995* (1995), Dea Loher – *Medea na Manhattanie* (1999), Tom Lanoje – *Mamma Medea* (2001), Cherrie Moraga – *Głodna kobieta: meksykańska Medea* (2001), Nino Haratischwili – *Moje i twoje serce. Medea* (2007), Dijana Protić – *Tranzycyjne After party* (2010).



wypełniony jest nowym materiałem, a problematyka poruszona w pierwowzorze zostaje przywołana przez autorkę w kontekście aktualnych przemian społecznych. Chorwacka Medea jest ucieleśnieniem współczesnego kobiecego aktywizmu, walki o prawo do dokonywania wyborów i zmian, a zwłaszcza działań przeciwko esencjalistycznym ograniczeniom i repetycjom działań zgodnych z ciążącym na kobietach wzorem archetypowej roli płciowej. W tym monologu (lub raczej polilogu) splatają się, czasem trudne do ustalenia, głosy kilku kobiet: autorki, aktorki i suflerki oraz bohaterki-żony-matki, co poszerzyło skalę artystycznej prezentacji. Autorka sugeruje w podtytule tryb odbioru tekstu – Medea to nie propozycja do realizacji scenicznej, a proza poetycka, która funkcjonuje jako zbiór notatek z odegranego już spektaklu.

Geneza zbrodni w dramacie chorwackiej autorki nie jest tak oczywista, jak w oryginale. Czynniki usposabiającymi Medeę do dzieciobójstwa oraz uśmiercenia rywalki okazują się nie tylko zazdrość i chęć odwetu na kochankach, lecz także wrogość do infantylnej polityki i toksycznej męskiej witalności, które uosabia Jazon. Medeę można uznać za prekursorkę faktycznego zaprzeczania tradycyjnego podziału ról i dziedzictwa płci. Bohaterka współczesnego dramatu zna rytuały małżeńsko-rodowej tradycji i kulturowy paradygmat matki-dzieciobójczyni. Z jej wyznania wywnioskować można, że życiu kobiety stale towarzyszy problem z autoidentyfikacją: nie czuje się winna i nie chce być Medeą. Jest pełna obaw i nie rozpoznaje samej siebie<sup>31</sup>.

Dramatopisarka ukazuje arbitralność norm społeczno-kulturowych macierzyństwa, jednocześnie uzmysławiając odbiorcom, w jaki sposób ujarzmiane przez nie ciało Medei znacząco ogranicza rozwój jej podmiotowości. Piwnica, w której odbywa się przedstawienie (o) Medei, wywołuje skojarzenia z podpowierzchniowymi obszarami, mroczną strefą podświadomości, z której trudno jest przenieść treści na poziom widzialności i słyszalności.

Na podstawie mitycznego modelu powstała także wielopoziomowa konstrukcja dramatu autorstwa Sajko *Europa – monolog dla matki Courage i jej dzieci (Europa – monolog za majku Courage i njezinu djecu*<sup>32</sup>, 2004). W złożonej figurze głównej bohaterki – towarzyszkii życia zdobywcy-imperatora – zająbiają się odległe od siebie inspiracje. Tytułowa Europa pojawia się w dramacie zarówno jako postać mitologiczna (uwiedziona i zgwałcona kobieta), jak i kontynent (topos matki-ziemi) oraz formacja polityczna (Unia Europejska), a jednocześnie jest ponowoczesną reinkarnacją brechtowskiej Matki Courage, a także wcieleniem archetypu Wielkiej Matki jako odwiecznego uosobienia macierzyństwa, życia i natury. Europa wchłania w siebie wiele porządków, między którymi można płynnie się przemieszczać. We wstępie

---

31. Sajko, *Arhetip...*, s. 9.

32. Ivana Sajko, *Europa – monolog za majku Courage i njezinu djecu*, w: *Žena-bomba...*, s. 67–119.

do utworu bohaterka dokonuje autoprezentacji i określa się mianem „zabytku klasy zerowej, kolebki cywilizacji, matki samotnie wychowującej dzieci, miss świata”<sup>33</sup>.

Jałowe małżeństwo, opisane jako „smutna chronologia nieprzemyślanych politycznych i zbrojnych posunięć”<sup>34</sup> rozczarowało kobietę, ale ostatecznie obudziło w niej niezbywalną potrzebę przekazania życiowej energii i odrodzenia się w nowej odsłonie (aktywistki i wojowniczkii). Bohaterka, pozbawiona możliwości poznania pierwotnego, fizjologicznego aspektu macierzyństwa, wykazuje gotowość do urzeczywistnienia nowej, symbolicznej jego formy. Europa doświadcza procesu przejścia, jej ciało rozrasta się, tyje, puchnie i rośnie w siłę. Głód emocjonalny przekształca się w apetyt na władzę – kobieta wychodzi poza sferę domową i zaczyna pełnić służbę polityczną oraz sprawować opiekę nad swoimi dziećmi – kilkumilionową rozśpiewaną armią wojennych sierot, którą ofiarował jej Pułkownik. W utworze pojawia się szereg ewidentnych odwołań do konkretnej rzeczywistości politycznej i konstrukcji kulturowo-społecznej. Ivana Sajko daje bohaterce możliwość przekroczenia ograniczeń poprzez inwersję: kobieta znana z mitu założycielskiego Europy opartego na gwałcie<sup>35</sup> ujeżdża i ujarzmia byka, a równolegle bezdietna i bierna żona Pułkownika przeistacza się w wojowniczkę z armią dzieci.

Utwory zebrane w trylogii *Kobieta-bomba* stanowiły materiał wykorzystywany przez Ivanę Sajko podczas jej oryginalnych performansów z elementami melorecytacji, oprawą muzyczną i multimedialną, nazywanych odczytami autoreferencyjnymi. Ponadto, te trzy monologi zostały zespolone w projekcie teatralnym *Archetyp: Medea/Kobieta-bomba/Europa* (*Arhetip: Medeja/Żena-bomba/Europa*, ZKM, Zagrzeb, 2007), do którego zaproszono trzy reżyserki: Dorę Ruždjak-Podolski, Frankę Perković i samą Ivanę Sajko.

### Ljubomir Đurković: prześwietlanie klisz i druzgotanie znanych konstrukcji

W karierze artystycznej Ljubomira Đurkovicia (ur. 1952, Cetinje) wyodrębnić można fazę, w której zauważalne jest inspirowanie się mitologią i słynnymi dziełami, przede wszystkim z dawnej literatury greckiej. Ze względu na te intertekstualne tendencje do pełniejszej recepcji jego utworów potrzebna jest

---

33. Sajko, *Europa...*, s. 69–70.

34. Sajko, *Europa...*, s. 85.

35. Osnową mitu jest historia uwiedzionej fałszywą łagodnością białego byka-Zeusa, uprowadzonej i zgwałconej fenickiej piękności o imieniu Europa, która urodziła władcy Olimpu dwóch synów. Zob. Gabriela Abrasowicz, Magdalena Koch, *Re-wizje Europy we współczesnym dramacie chorwackim (Europa – monolog dla matki Courage i jej dzieci Ivany Sajko)*, w: „Miscellanea Post-totalitariana Wratislaviensia”, 2014, nr 2, red. Agnieszka Matusiak, s. 249–266.

znajomość fundamentów kultury zachodniej cywilizacji, a zwłaszcza antycznych dramatów. Badacz literatury czarnogórskiej Jakov Sabljic określa tę strategię mianem „artystycznego recyklingu”<sup>36</sup>. W ponownym wykorzystaniu użytego już niegdyś surowca tylko pozornie chodzi o minimalizację nakładów pracy. „Ponowne pisanie klasyków” nie oznacza bowiem zachowawczego przepisywania klasycznych tematów, lecz tworzenie nowych, wywrotowych wariantów mitu i zmiany jego zakresu. Autor modyfikuje wyznaczniki dotyczące konstrukcji fabuły, a jego intencją jest włączanie dodatkowych treści. Doskonałym przykładem takiej reorganizacji i rewitalizacji mitów są teksty zebrane w trylogii *Grcy* (*Grci*<sup>37</sup>). Twórcza ingerencja oraz umiejętne wykorzystanie dynamiki, otwartości, łączliwości i mobilności bazowych utworów pozwala Đurkovićowi nadać klasycznym podaniom zupełnie nowy wymiar.

Autor wykorzystuje motywy mitologiczne między innymi do wyrażenia opinii na temat zastanej rzeczywistości i jej przemian, czasem także do stworzenia satyrycznej krytyki mentalności, która w jego ocenie spowalnia rozwój społeczny. Przykładem tego jest pierwszy tekst tryptyku – *Medea* (*Medeja*<sup>38</sup>, 2015). Podtytuł utworu – komitragedia – to swoista zapowiedź serii zabiegów, które mają wywołać w odbiorcy zaskoczenie. Efekt ten osiąga dramaturg poprzez przesunięcie oraz odwrócenie spodziewanych sytuacji i typowych relacji znanych z kanonicznego dzieła Eurypidesa. Sam Đurković zaznacza, że jego utwór powstał w wyniku demontażu i kompilacji przekształconych fragmentów klasycznego mitu, ale został też poprutykany elementami tekstów francuskiego dramaturga Jeana Anouilha i niemieckiej autorki Christy Wolf.

*Medea* w artystycznym opracowaniu Đurkovićia nie jest zdrażoną, mściwą zbrodniarką. Czarnogórski autor pozbawia bohaterkę patologicznych, destrukcyjnych zapędów i przedstawia ją jako troskliwą, a jednocześnie pragmatyczną żonę oraz matkę. Kobieta pragnie zadbać o przyszłość swej rodziny, ale kierują nią też ambicje polityczne. W wielu scenach *Medea* ujawnia swoją frywolność – to partnerka, która wykonuje swoje obowiązki, ale szuka też przyjemności i bez skrępowania mówi o swoich potrzebach. W konserwatywnym środowisku jej barbarzyńskie pochodzenie, liberalna postawa i przekraczanie norm społecznych wyobcowują ją w sposób zwielokrotniony. W każdej rozmowie z *Medeą* ujawniają się jej intelektualna przewaga i spryt. Śmieszą ją misternie budowane fikcje, które powielają stereotypy i rozmiągają się z brutalną prawdą (np. niesłuszne opiewanie czynów Argonautów i Kreona).

---

36. Jakov Sabljic, *Ponovno napisani klasici*, w: Ljubomir Đurković, *Grci*, Žuta kornjača, Podgorica 2015, s. 195.

37. Đurković, *Grci*, Žuta kornjača, Podgorica 2015.

38. Đurković, *Medeja*, w: *Grci...*, s. 7–57.

Mit został zdegradowany i od podstaw przebudowany. W nowym wydaniu, a raczej w „prawdziwej” wersji historii, śmiertelnie chory Kreon, który stracił wiarę w bogów, ale nie w narodziny następcy tronu, szuka męża dla coraz starszej, a jednocześnie bardzo infantylnej, córki Glauki. Wybór władcy pada na Jazona, gdyż jest on doskonałym kandydatem, a jego małżeństwo z Medeą jest według lokalnego prawa nieuregulowane. Jazon kuszony perspektywą panowania nad Koryntem wykazuje lojalność wobec żony i dzieci. Medea, dostrzegając jednak przede wszystkim plusy nowego układu, akceptuje propozycję. Zaobserwować tu można odwrócenie ról – to kobieta jest zdecydowana i podejmuje inicjatywę. Jest ona jednak jednostką niewygodną i zgodnie z planem Kreona musi zostać zlikwidowana. Przebiegła i dobrze poinformowana kobieta postanawia ukarać mocarza. Historia nie kończy się jednak na śmierci Glauki i Kreona. Otruci przez niedopatrzenie synowie Jazona i Medeji umierają, za co bohaterka sama postanawia wymierzyć sobie karę. Tuż przed samobójczym aktem narzuca zasady, zgodnie z którymi wykreowany ma być jej wizerunek, obowiązujący odtąd w oficjalnym przekazie. Medea sama decyduje, aby jej losy zostały nakreślone w sposób odpowiadający powszechnym oczekiwaniom, tak, aby potwierdziły działanie pewnego mechanizmu (opierającego się na triadzie odtrącenie – żal – zemsta). Autor zwraca tym samym uwagę na płynność granic między punktami takimi jak: prawda i mit lub sfera prywatna i publiczna.

Opowieść została także nasycona politycznymi elementami, przez co staje się odzwierciedleniem aktualnych, nie tylko lokalnych, wydarzeń. Đurković porusza problem tworzenia schematów i dopuszczania istnienia alternatywnych wariantów (ukutych przez uczestników, świadków, badaczy reprezentujących odrębny punkt widzenia i inaczej przetwarzających dane zdarzenie). Jednocześnie dramatopisarz podkreśla, że sztuka poddawana jest różnym manipulacjom w służbie polityki, jednak należy mieć nadzieję, że moc kreacji weźmie ostatecznie górę nad grami politycznymi.

Dramat ten został przeniesiony na deski teatru dzięki wspólnemu przedsięwzięciu produkcyjnemu organizacji Eurokaz (Chorwacja) i teatru Kraljevsko pozorište Zetski dom (Czarnogóra). Premiera spektaklu *Medeja* w reżyserii Branka Brezovaca odbyła się w 2016 roku.

W kolejnym tekście z wyżej wymienionego zbioru – *Kłamstwo Tejrezjasza (Tiresijina laž*<sup>39</sup>, 2010) – dramacie intryg z elementami o charakterze parodystycznym, autor dokonuje intertekstualnej adaptacji mitów o Edypie i Antygonie. Đurković zdecydował się na niestandardową formę organizacji materiału, i rozbił go na tylko dwa akty. Taka kompozycyjna dwudzielność jest uzasadniona, ponieważ po wydarzeniach z okresu panowania i upadku Edypa następuje zmiana rządów.

---

39. Đurković, *Tiresijina laž*, w: *Grci...*, s. 59–155.

Dramat, który powstał w wyniku przeformułowania klasycznego wzorca, jest wyrazem współczesnego kryzysu zaufania do instytucji społecznych oraz stanowi odzwierciedlenie ideologicznych wojen. W celu bardziej dobitnego przedstawienia zaślepienia tłumów podążających za głosem niemoralnych przewodników, autor spiętrza fabułę, efektownie komplikuje akcję i przejaśkrawia postaci.

Pierwotnie Tejrezjasz – oślepiiony w młodości prorok – jest kimś egzystującym na granicy światów<sup>40</sup>, łączy w sobie prawa ludzkie i boskie. Jego fizyczna ślepotą została zrekomensowana wzrokiem wewnętrznym, czyli widzeniem rzeczy przyszłych<sup>41</sup>. Z tego też powodu obdarzony jest niezwykłym autorytetem. W podaniu to on dąży do ujawnienia prawdy i uświadamia Edypowi i Kreonowi ich błędy. W czarnogórskim dramacie Tejrezjasz jest natomiast antybohaterem kumulującym w sobie typowe ludzkie przywary, który nie stoi ponad zwykłymi śmiertelnikami. Starzec wprawdzie angażuje się bardzo w sprawy, które mogą mieć wpływ na przyszłość państwa oraz osób napiętnowanych przepowiednią, jednak wykorzystuje swoją pozycję w szerzeniu nieprawdy i oślepia elitę, a w konsekwencji lud. Wytrawny manipulator sam jest zdolny do zbrodni i popycha do niej innych. Ich słabość i ambicje przekuwa na swoją korzyść. Choć dowiaduje się od Frontisa, że mały Edyp został uśmiercony, zataja istotne fakty i poprzez kłamstwo steruje losami otaczających go ludzi, bawi się nimi. Wmawia rodzinie królewskiej, że Edyp jest synem Lajosa i Jokasty, dopuścił się więc ojcobójstwa i poślubił matkę. Zarówno antycznego, jak też na nowo powołanego do życia Edypa gubi *hybris*, różne są jednak ich zamiary oraz wyznawane wartości. Władca w tekście Đurkovicia jest skorumpowany, nieudolny i egocentryczny. Jego motywacją jest chęć jak najdłuższego panowania.

Autor zreinterpretował historię rodu Labdakidów, która w odświeżonym wydaniu jest pełna machinacji i nieoczekiwanych zwrotów akcji. Đurković demonstruje dość prowokacyjnie, że podstawy znanego mitu osadzone są na kłamstwach. Z tego powodu wiele wątków zostało w dramacie przekształconych i ukazanych jako następstwa szantażu, plotki, niewłaściwej interpretacji. Zamiast wykorzystywania pełnej konwencji klasycznego dzieła, czarnogórski dramaturg decyduje się na zakłócenie jego porządku, a proponując gruntownie przebudowaną opowieść mityczną, ujawnia swój sceptycyzm wobec wielkich historii.

Cechą charakterystyczną dramatów Ljubomira Đurkovicia jest obecny w nich topos poszukiwania lub rekonstrukcji tożsamości. Osobliwym tego dowodem

---

40. W młodości doświadczył m.in. zmiany płci.

41. Kamila Sołtyś-Matłosz, *Postać Tejrezjasza w tradycji i literaturze antycznej*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, 2012, XXII, nr 1, s. 29.

jest utwór *Kasandra. Frazesy* (*Kasandra. Klišeji*<sup>42</sup>, 2009). Już jego tytuł zapowiada tryb intensywnego i świadomego powielania treści, które zmieniają rejestr oraz tracą przez to swoje oryginalne znaczenie oraz efekt. Również ten tekst Đurkovicia oparty jest na wnikliwej lekturze znanych mitów, ale w prowokacyjny sposób unowocześnionych i jednocześnie przekolorowanych.

Tytułowa postać, która prowadzi popularny program rozrywkowy i dąży do poznania indywidualnych skandalicznych prawd swoich gości, sygnalizuje złowróźbny – kasandryczny wydźwięk dramatu. Autor narzuca w swej propozycji konwencję telewizyjnego *reality show*, ale określając je precyzyjnie jako *reality fiction* podkreśla hybrydyczny charakter utworu.

W tekście pada stwierdzenie, że główne postaci reprezentują ciała i imiona w procesie tranżycji<sup>43</sup>. Tożsamości każdej z bohaterek wydają się początkowo ustalone, jednak okazuje się, że kobiety przeszły rozmaite psychosomatyczne transformacje. Opowiadają one o wydarzeniach, które destabilizowały ich konstrukcje tożsamościowe, naruszyły granice pierwiastka „Ja” czy płci społeczno-kulturowej.

Główne postaci dramatu znane z antycznych tekstów: Hippolytos, Edyp, Fedra i Narcyz podlegają konwersji. Zmuszane są przez Đurkovicia do rozmaitych przemian, adaptacji, a nawet zmiany płci i wtłaczane są w nowe role. Hipolita zakochuje się w swoim pasierbie i wchodzi z nim w relacje seksualne. Młody mężczyzna opuszcza kochankę i przemienia się w Narcyza, który zakochuje się w swojej utraconej i odnalezionej siostrze bliźniacze. Oboje mają stać się osobami transseksualnymi, jednak operacja okazuje się dla dziewczyny śmiertelna w skutkach. Trzecia bohaterka – młoda kobieta o imieniu Edypa – nieświadomie postrzega jako obiekt pożądania własnego ojca. Zmultiplikowana Kasandra występuje w każdym wątku (jako wróżka, chiromantka, jasnowiedzka) i sprawia, że te trzy linie biograficzne splatają się. Stale wywłaszczane uczestniczki show opuszczają ramy mitologii, rodziny, relacji międzyludzkich, określonych ról płciowych. Skazane na dryfowanie w rzeczywistości kreowanej i sterowanej przez przepowiednie Kasandry czują się żywe tylko w opowiadanych przez siebie historiach.

Premiera spektaklu *Kasandra. Frazesy* (*Kasandra. Klišeji*) w reżyserii Slobodana Milatovicia odbyła się 2009 roku i była owocem współpracy różnych instytucji i niezależnych artystów z regionu: Ex Ponto Festival (Słowenia), Centar za kulturu Nikola Đurković iz Kotora i TEUTA festiwal (Czarnogóra), Srpsko narodno pozorište i festiwal INFANT (Serbia), Festival MOT, Skopje (Macedonia).

---

42. Đurković, *Kasandra. Klišeji*, w: *Grci...*, s. 157–192.

43. Đurković, *Kasandra...*, s. 200.

## Jeton Neziraj: interferencja, progres i wytyczanie nowych ścieżek rozumowania

Kosowski dramatopisarz i producent Jeton Neziraj swoimi ponowoczesnymi realizacjami rzuca wyzwanie opinii publicznej i łamie społeczne tabu. Artysta forsuje koncepcję kontaktu jako skutecznej metody niwelowania uprzedzeń. Projekty założyciela platformy kultury Qendra Multimedia oparte są na wymianie oraz współpracy i koncentrują się wokół takich motywów, jak wpływ polityki na sztukę, polityczne stosunki międzynarodowe, przemiany społeczne. Jego prowokacyjne, a często uznawane za obrazoburcze i antypatriotyczne propozycje potwierdzające zmianę paradygmatu tworzenia nie przyczyniły się może do istotnej zmiany układu sił władzy, ale zapamiętane zostaną jako odważne artystyczne interwencje we wspólne doświadczenia zmysłowe i zakres pamięci historycznej.

Neziraj korzysta ze współczesnych środków wyrazu, ale bazuje na dobrze znanych podaniach. W jego sztukach dwie jakości (mit i aktualne treści) nakładają się na siebie, zespalają się i ulegają wzmocnieniu. Jeden z wcześniejszych utworów kosowskiego artysty, *Ranny Eneas* (*Aeneas Wounded/Enea i plagosur*<sup>44</sup>, 2006), powstawał równolegle z tekstem *Aeneas Ghost*, który stworzył kanadyjski autor Michael Devine. Te dwie propozycje, skrajnie odmienne pod względem brzmienia, stylu i podejścia do tematu, stanowią segmenty produkcji zatytułowanej *Aeneas 06*. Mogą one funkcjonować niezależnie lub jako połączone realizacje przy użyciu tej samej scenografii i z tą samą grupą aktorów. Projekt ten polega na zestawieniu artystycznych opracowań dotyczących historii regionu i obecnych realiów. Założeniem twórców było doprowadzenie do konfrontacji tych dwóch wartości i jednocześnie zniwelowanie powstającej między nimi luki.

Dzieło życia Wergiliusza – *Eneida* – posłużyło w tym przypadku jako tekst bazowy, a jego wybór był przemyślany i świadomy. W lokalnej tradycji ustnej część opowieści o dziejach Trojańczyka rozgrywa się w Ilirii, starożytnej ojczyźnie Albańczyków. Ten epicki poemat wykorzystany zostaje jako szablon, według którego sytuują się rozważania o dekonstrukcji społeczeństwa i poszukiwaniu tożsamości. Podejmowane w nim kwestie narodowościowe i kulturowe okazały się szczególnie istotne w państwie, które wkrótce miało proklamować niepodległość<sup>45</sup>. Intencją autora było przede wszystkim skłonienie odbiorców do refleksji nad aktualnym zastosowaniem tych pojęć. W tym sensie dramat jest politycznie zaangażowany, nie demonizuje jednak „Inności”, a daje obraz kosztów, jakie muszą

---

44. Utwór został udostępniony w wersji elektronicznej przez autora, któremu za to w tym miejscu dziękuję.

45. Kosowo jednostronnie proklamowało niepodległość w 2008 roku, nie jest ona jednak powszechnie uznawana.

ponieść strony konfliktu. Znana historia o legendarnym protoplaście Rzymian została ukazana w krzywym zwierciadle współczesności i dotyka szerokiej gamy aktualnych problemów.

Utwór otwiera autoprezentacja Generała, który wyznaje, że regularnie zjada mapę historyczną Europy. Złożoność tego rytuału ukazana jest ze sporą dozą czarnego humoru. Zazwyczaj przy podziale na kęsy bohater respektuje dawne granice, co jest szczególnie utrudnione w przypadku małych bałkańskich krajów, jedynie pochłaniając strzępy Albanii jest mniej ostrożny. Na myśl o upadłych imperiach Generał odczuwa oprócz fizycznego dyskomfortu niezbywalny żal.

Neziraj w swym nieliniowym dramacie problematyzuje stratę i ból. W wypowiedziach bohaterów pojawia się wielokrotnie stwierdzenie, że tylko martwi są wolni od tych problemów. Szczególnie sugestywnie oddana zostaje rozpacz rozbitka Eneasza i jego przyjaciela Abdullaha B. Pozbawieni ojczyzny, zagubieni i unieruchomieni na obcej ziemi mężczyźni stracili orientację w terenie i nie są już pewni własnej tożsamości. Neziraj zderza w tekście różne porządki i zaburza związki przyczynowo-skutkowe. Eneasza trafia do nowoczesnego szpitala, gdzie okazuje się, że jego rany zadano antyczną włócznią. Pacjent twierdzi, że nie odczuwa bólu, przez co staje się jeszcze bardziej kuriozalnym przypadkiem.

Obrazy zniszczenia Troi przetkane zostały scenami, które wywołują skojarzenia z niedawnymi lub aktualnymi wydarzeniami zbrojnymi (np. dialog żołnierza z dziewczynką, porwania cywilów i wyłudzenia, wspomnienia rodziców o zaginionym synu, próby odszukania jego szczątków). Przedstawione w tej liryczno-impresjonistycznej sztuce relacje między przeszłością i teraźniejszością oraz powtarzalność destrukcyjnych działań zdecydowanie podważają oficjalne narracje dotyczące podkreślania oraz pielęgnowania odrębności narodowej i kulturowej Kosowa.

Również w utworze *o.REST.es IN PEACE* (2015<sup>46</sup>) Jeton Neziraj nie ukrywa, jaki mit jest fundamentem nowej artystycznej konstrukcji. Protagonści kosowskiej wersji *Oresteji* Ajschylosa są obdarzeni imionami swoich antycznych pierwowzorów oraz podobnymi cechami charakteru lub predylekcjami do określonego zachowania. Aktywizując i nadpisując popularny mit, autor buduje sugestywną paralelę między dwiema czasoprzestrzeniami: starożytną Grecją i rzeczywistością w Kosowie po roku 1999. Utwór o traumie wojennej uwalnia ładunek krytyczny i rewizjonistyczny, posiada ponadto charakter subwersywny. Neziraj przedstawia bohaterów, którzy ponoszą straty w wyniku walk i nie są świadomi, że w ich losy wpisany jest kod destrukcji. W akcję, która rozgrywa się w motelu „Balkan Express”, wprzęgnięte zostały ponadto rozważania o poszukiwaniu i konstytuowaniu tożsamości (nie tylko narodowej, ale też płciowej). Oprócz postaci zna-

---

46. Utwór został udostępniony w wersji elektronicznej przez autora, któremu za to w tym miejscu dziękuję.



nych z mitologii, ale zmodyfikowanych i przerysowanych, w utworze pojawiają się „zeswojszczone” figury kobiet i żołnierzy oraz posiadające lokalny koloryt elementy. Również wprowadzone songi zgodne z poetyką *turbo-folk* są częścią procesu familiaryzacji i synkretyzmu kulturowego, który polega na łączeniu różnych fragmentów kultur historycznie od siebie odległych<sup>47</sup>.

Balkański Agamemnon – zbrodniarz wojenny, powraca do domu po pokonaniu Trojan. Wpada jednak w pułapkę zastawioną przez swoją żonę Klitajmestrę (której nagie ciało zakrywa tylko burka) i jej kochanką Ajgistosa. Po tym wydarzeniu z zagranicy powraca Orestes, który chce rzekomo założyć ze swoim partnerem szkołę tańca, a szykuje się tak naprawdę do ukarania Klitajmestry. Młody mściciel podważa swoim trybem życia *heteronormatywność* i heroiczne ideały *męskości*, ale równocześnie uznaje wyższość ojcostwa nad macierzyństwem. Matkobójstwo, którego ostatecznie dopuszcza się Orestes, ściąga na niego mroczne siły. Erynie i duchy zamordowanych doprowadzają go do obłądu i popychają do kolejnego destrukcyjnego aktu.

Każdy popełniony wcześniej grzech prześladowuje bohaterów, wtłacza ich w ciąg repetycji zbrodni i kar. Wyjście z tego mrocznego mikroświata i nowy początek są możliwe tylko dzięki radykalnym, oczyszczającym działaniom.

Na podstawie tej *Sagi pewnej bałkańskiej rodziny* powstały dwie niezależne produkcje teatralne. Pierwotny projekt o *REST IN PEACE*, który został zrealizowany 2015 roku w Czarnogórskim Teatrze Narodowym w Podgoricy, okazał się wielkim sukcesem reżysera Stevana Bodroży. Szerokim echem odbiła się także kosowska premiera kolejnego wariantu spektaklu zatytułowanego tym razem *Balkański burdel* (*Bordel Ballkan*, 2017), która owiana była jednak atmosferą skandalu. Z realnym niebezpieczeństwem wiązały się wówczas protesty weteranów wojennych Armii Wyzwolenia Kosowa, którzy domagali się zdjęcia z afisza sztuki krytykującej i degradującej rzekomo ich działania podczas konfliktu zbrojnego oraz obrażającej uczucia patriotyczne. Pojawiły się groźby śmierci pod adresem autora, wezwania do bojkotu, obietnice zablokowania projektu, który współrealizował znany węgierski reżyser Andrés Urbán. W odpowiedzi wspierające Neziraja Stowarzyszenie Artystów Teatralnych Kosowa zmobilizowało policję, a sami jego przedstawiciele sprzeciwili się tym próbom kontroli wypowiedzi artystycznej nie tylko werbalnie, ale i fizycznie, po prostu poprzez swą obecność w Teatrze Narodowym w Prisztinie. Ostatecznie widzowie mogli zapoznać się z materiałem i nie towarzyszyły temu większe incydenty.

---

47. Dominika Kozera, *Mity odkryte na nowo – współczesny przekład mitów na przykładzie twórczości Olgi Tokarczuk i Margaret Atwood*, w: *Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze*, red. Marzena Karwowska, Mateusz Grabowski, Kamila Żukowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 165.

## Podsumowanie

Binarne opozycje, które wyznaczają podstawowe struktury myślenia ludzkiego, są charakterystyczne dla świata mitycznego, ale konstytuują też kulturę współczesną. Claude Lévi-Strauss postulował jednolitość kultury ludzkiej oraz podkreślał, że umysłowość społeczności tradycyjnych i współczesnych to jedynie warianty umysłu wspólnego dla całej ludzkości<sup>48</sup>. Mitologia z powodzeniem funkcjonuje jako tworzywo fabularne i przedmiot artystycznych transformacji. Treści z tego rezerwuaru podlegają wciąż transferowi zachodzącemu pomiędzy poszczególnymi aktorami pola kulturowego (poprzez transtekstualność, kontakty nawiązywane przez autorów, tłumaczy, przenikanie form, tendencji i stylów).

Mit to pojęcie stale zmieniające swoją konfigurację historyczno-kulturową, a sposoby jego manifestowania się w wyobraźni twórczej nie są tożsame. Można jednak wyodrębnić pewne cechy wspólne zaprezentowanej tu twórczości autorstwa Ivany Sajko, Ljubomira Đurkovicia i Jetona Neziraja. Artystów tych łączy zaangażowanie, eksperymentowanie oraz wyrażanie obaw na temat kondycji ludzkości. Przenoszą oni także do własnego kręgu kultury wyselekcjonowane elementy mitologicznego budulca i poddając je różnym zabiegom, doprowadzają do rodzenia się nowego sensu.

Gesty artystyczne autorów, polegające na spięciu treści dramatu kłamrą mitu, pozwalają ukazać newralgiczne punkty codzienności (takie jak konflikty zbrojne, tranzycja i transformacja, trauma powojenna), a jednocześnie współtworzą nowy dyskurs metadramatyczny i metateatralny. Selekcję dzieł antycznych i poddawanie ich szeregowi procesów „tekstualnej transcendencji”<sup>49</sup> można uznać za „wyraz postmodernistycznego podejścia do tekstów kultury pojmowanych każdorazowo jako moduł większej sieci asocjacji transtekstowych, penetrujący głównie zagadnienia estetyczne i psychologiczne”<sup>50</sup>.

Nie istnieje czyste niezapośredniczone dzieło, a każdy tekst jest mozaiką i ujawnia swoją dialogiczną strukturę. Również przedstawione tu dramaty powstały zgodnie z tą zasadą i wchłonęły w siebie inne treści. Są one wynikiem przeniesienia, zmiany oraz konfrontacji rozmaitych znaczeń, tradycji i poetyk. Proces ten nosi znamiona transgresji, która „pomaga nam dostrzec i zintegrować

---

48. Claude Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, za: Anna Szabelska, *Claude Lévi-Strauss i strukturalna analiza mitu a przyczynek do badań kognitywnych*, „Via Mentis”, 2012, nr 1, s. 99.

49. Określenie Gerarda Genette’a w *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

50. Małgorzata Budzowska, *Wprowadzenie*, w: Małgorzata Budzowska, *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 15.

inność, pomaga nadal silnie przeżywać sztukę oraz sprawia, że pozostaje ona aktualna i dotkliwa”<sup>51</sup>.

Ujęte w tym przeglądzie utwory stanowią nieszablonowe przykłady niezwykle udanego „wynegocjowania” warunków wykorzystania tradycyjnej wersji mitu w nowym przekazie. Sens takich prefiguracji, transpozycji i reinterpretacji leży w zmianie lokalizacji elementów, ich aktualizacji i przemodelowaniu, aby przekraczały stare i współtworzyły nowe jakości.

Twórczość dramaturgów zogniskowana wokół mitologii w znacznym stopniu urozmaica i wzbogaca także produkcję teatralną. W zestawieniu tym wspomniano o przykładach transformacji tekstów w spektakle, które powstają w wyniku transgranicznej kooperacji lub mają transkulturowy rys. Ujawniają one wszechstronność w podejściu współczesnych artystów teatru do tkanki mitycznej. Aspekt ten powinien jednak zostać opracowany osobno z uwzględnieniem bardziej rozbudowanego komentarza. Istnieją liczne przykłady zapowiadające wartościowe wyniki takiego badawczego przedsięwzięcia.

---

51. Agnieszka Wolny-Hamkało, *Transgresje, dygresje, wstęp*, w: *Transgresje. Antologia*, red. Agnieszka Wolny-Hamkało, Towarzystwo Aktywnej Komunikacji, Wrocław 2014, s. 5.



„Czy ktoś go widział, kiedy szedł  
poprzez angielskie piękne wzgórza?” —  
kulturowa nieprzekładalność w teatrze  
na przykładzie *Jerusalem* Jeza Butterwortha.

W niniejszym tekście chciałabym się przyjrzeć problemowi nieprzekładalności kulturowej w dramacie i jej wpływowi na zjawisko transferu kulturowego w polskim teatrze na przykładzie sztuki *Jerusalem* Jeza Butterwortha (2009), której tłumaczenie autorstwa Krzysztofa Puławskiego ukazało się w „Dialogu” w 2013 roku. Korzystając z rozróżnienia poziomów nieprzekładalności zdefiniowanych przez Edwarda Balcerzana, skupię się przede wszystkim na nieprzekładalności cytatu oraz konotacji zauważalnej w polskim tekście *Jerusalem*. Tekst ten wydaje mi się o tyle ciekawym przedmiotem analizy, iż można w jego wypadku mówić o diametralnej różnicy statusów w obrębie kultury źródłowej i docelowej: o ile w Wielkiej Brytanii sztuka zyskała status kanoniczny, zdobywając nagrody i doczekując się wznowień, a także zbierając entuzjastyczne opinie wśród krytyków, o tyle w Polsce można mówić jedynie o jej ograniczonej, niszowej recepcji. Ponieważ dramat Butterwortha dotyka problemów angielskości i uruchamia szeroką gamę narodowych symboli, można podejrzewać, że kulturowa nieprzekładalność miała wpływ na polską recepcję sztuki.

Część istotnych z punktu widzenia transferu kulturowego aspektów polskiego przekładu *Jerusalem* uwidacznia się już w prologu. Zapewne nie każdy odbiorca (zwłaszcza czytelnik) tekstu Puławskiego natychmiast zidentyfikuje „wyblakły krzyż świętego Jerzego” jako flagę Anglii, a już z pewnością nieliczni w „Angielskiej Kompanii Teatralnej” rozpoznają zaangażowaną The English Stage Company założoną przez George’a Devine’a w dzisiejszym Royal Court Theatre, gdzie miała miejsce premiera sztuki (zwłaszcza że słowo „kompania” w polszczyźnie brzmi nieco archaicznie). Kolejne wersy nieuchronnie skazują tłumacza na zmagania z tym, co Edward Balcerzan określił mianem „nieprzekładalności cytatu”: „zanikiem »obrazu źródła«, który dla odbiorcy oryginału był doskonale widoczny,

natomiast dla czytelnika przekładu – nie do odgadnięcia”<sup>1</sup>. Na scenie pojawia się Phaedra (Fedra), „dressed as a fairy”<sup>2</sup>. W angielskim tekście jest to wyraźna aluzja do Szekspirowskiego *Snu nocy letniej* – jednego z kluczowych kontekstów literackich sztuki Butterwortha. Polski tłumacz staje tu przed nie lada wyzwaniem: jak uczynić to nawiązanie dostatecznie klarownym, jeśli do wyboru ma się „wróżki” Ulricha, „duszki” Słomczyńskiego czy „elfy” Barańczaka, a przy tym wszystkim należy pamiętać, że prócz intertekstualnych gier dramatyczne didaskalia winny przekazywać konkretne wskazówki dotyczące kostiumu postaci? A to jeszcze nie wszystko: Fedra śpiewa bowiem hymn *Jerusalem* – do słów wiersza Williama Blake’a muzykę skomponował sir Hubert Parry. Pieśń ta nie tylko jest tradycyjnie wykonywana w dniu świętego Jerzego (kiedy rozgrywa się akcja sztuki), lecz także często śpiewa się ją w kościołach przy rozmaitych uroczystościach, zwłaszcza na ślubach. Hymn ten – często traktowany jako nieoficjalny hymn Anglii – otworzył również Igrzyska Olimpijskie w Londynie w 2012 jako pieśń o wyjątkowym znaczeniu dla angielskiej kultury. W polskim przekładzie Krzysztofa Puławskiego fragment ten wyjątkowo opatrzony jest przypisem<sup>3</sup> z uwagi na wykorzystanie istniejącego tłumaczenia Tomasza Basiuka, jednak adnotacja identyfikuje go jedynie jako utwór Williama Blake’a, bez żadnych odniesień do jego symboliki czy rangi dla kultury źródłowej<sup>4</sup>. Mamy tu zatem do czynienia z klasycznym przykładem „nieprzekładalności konotacji” według Balcerzana: skojarzenia oraz „barwy uczuciowe”<sup>5</sup> towarzyszące czytelnikom bądź widzom przekładu polskiego muszą różnić się zgoła od odbioru publiczności zgromadzonej w Royal Court czy Apollo Theatre ze względu na specyficzną symbolikę tego cytatu dla kultury narodowej. Mówiąc wprost: marne szanse, że – nieco sztywnie, przynajmniej – polskie słowa: „Czy ktoś go widział, kiedy szedł poprzez angielskie piękne wzgórza” (Jz 76) natychmiast uruchomią w polskim odbiorcy cały szereg kulturowych i patriotycznych skojarzeń.

---

1. Edward Balcerzan: *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?*, w: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*, red. Marian Jurkowski, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1998, s. 57–71. Tu: s. 64. Zob. także: Edward Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translologii i komparatystyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.

2. Jez Butterworth, *Jerusalem*, Nick Hern Books, London 2012, s. 5. Wszystkie kolejne cytaty z tego wydania oznaczone w nawiasie skrótem Js oraz numerem strony.

3. Jez Butterworth, *Jeruzalem*, przeł. Krzysztof Puławski, „Dialog”, 2013, nr 10, s. 76–136. Wszystkie kolejne cytaty z tego wydania oznaczone w nawiasie skrótem Jz oraz numerem strony.

4. Co w oczywisty sposób narzuca sama forma dramatu jako rodzaju literackiego, podporządkowana jego potencjałowi do wystawienia na scenie – umieszczanie objaśniających przypisów w tekście dramatycznym jest strategią wyjątkowo nieskuteczną.

5. Balcerzan, *Czym jest nieprzekładalność...*, s. 66.

*Jeruzalem* to tekst przesycony elementami nacechowanymi kulturowo. Jak pisze Aleks Sierz, sztuka dotyczy kryzysu narodowej tożsamości, a przez wielu określana jest wręcz jako hybryda sielanki oraz silnego nurtu brytyjskiej dramaturgii poświęconej problematyce narodowej (tzw. *state of the nation play*)<sup>6</sup>. W opublikowanym w „Dialogu” eseju poprzedzającym polskie tłumaczenie sztuki Michał Lachman podkreśla, iż *Jeruzalem* najpełniej ze wszystkich tekstów w dotychczasowym dorobku Jeza Butterwortha „realizuje program wsłuchiwania się w dotkniętą kryzysem kondycję angielskości w jej wymiarze historycznym i tradycyjnym”<sup>7</sup>. Co za tym idzie, „leśne ostoje Roostera [w przekładzie Puławskiego: Koguta – A.K.] wypełniają odniesienia do głębokich pokładów angielskiej tradycji literackiej i folkloru”<sup>8</sup>.

Akcja sztuki rozgrywa się 23 kwietnia – data znacząca, gdyż jest to dzień świętego Jerzego, patrona Anglii, a także teatralne święto: urodziny Szekspira. W fikcyjnym miasteczku Flintock odbywa się festyn, a rada gminna Kennet i Avon podejmuje ostateczne kroki, by z otaczającego miejscowość lasu usunąć niewygodny squat, utrudniający budowę nowego osiedla. Johnny „Kogut” Byron – właściciel przyczepy będącej solą w oku porządnym obywateli Kennet i Avon – to wymykający się poza nawias norm społecznych kpiarz, gawędziarz, pijak, diler narkotyków i lokalna legenda. Jego leśna siedziba jest siedliskiem anarchii: „Kogut” Byron nigdy nie zostaje w nim sam, stale towarzyszy mu bowiem grupa lokalnej młodzieży, którą przyciąga możliwość podeptania społecznych nakazów (oraz skorzystania z rozmaitych używek) – a być może także popycha tam brak sensownej alternatywy. W finale sztuki dochodzi nieomal do regularnego szturmowania – praworządni obywatele gotowi są usunąć element społeczny choćby i siłą, „Rooster” Byron zaś zamierza stawiać opór, wzywając na pomoc mityczne zastępy: „Powstańcie! Powstańcie, Cormoranie, Wodzenie, Zielony Jacku, Żelazny Jacku, Thunderellu, Búri, Blunderborze, Gogu i Magogu, Galligantusie, Vili i Vé, Yggdrasilu, Brutusie z Albionu. Chodźcie, pijane duchy. Chodźcie, zastępy. Bataliony zjaw z tych zielonych równin. Chodźcie, olbrzymy!” (Jz 136). Ostatecznie woli spalić swoją przyczepę w akcie protestu, niż poddać się siłom porządku reprezentowanym przez nowe osiedle i gminnych emisariuszy (już same ich nazwiska: Parsons, czyli „pastor”, i Fawcett, zapewne po osiemnastowiecznym teologu Johnie Fawcetcie, nasuwają jednoznacznie purytańskie skojarzenia).

Ogromny sukces *Jeruzalem* (zarówno wśród recenzentów, jak i komercyjny – spektakl z Royal Court dwukrotnie trafił na West End, a także doczekał się trans-

---

6. Aleks Sierz, *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, Methuen Drama, London 2011, s. 141–142.

7. Michał Lachman, *Zagubiona niewinność Albionu*, „Dialog”, 2013, nr 10, s. 63–76. Tu: s. 68.

8. Lachman, *Zagubiona niewinność Albionu*, s. 68.

feru na Broadway; tekst sztuki wydany przez Nick Hern Books w samym tylko 2011 roku doczekał się aż sześciu dodruków) pokazuje, iż zdaniem wielu sztuka znakomicie uchwyciła ducha swoich czasów, trafnie rozpoznając napięcia w angielskim społeczeństwie na początku XXI wieku – dowodem mogą być chociażby takie artykuły jak opublikowany przez BBC tekst Andrew Marra zatytułowany *Evictions, Protests, Unrest. How Jerusalem Saw Them Coming* [Eksmisje, protesty, niepokoje. Jak *Jeruzalem* przewidziało to wszystko]<sup>9</sup>, w którym autor przyrównuje profetyczne moce Butterwortha do tekstów H.G. Wellsa antycypujących wybuch I wojny światowej. Niewątpliwie do sukcesu sztuki przyczyniła się legendarna już dzisiaj kreacja aktorska Marka Rylance’a w roli „Koguta” Byrona. Warto jednak zauważyć, że ogromny ładunek charyzmy zawiera się już w samej postaci.

Jak komentuje David Ian Rabey, Johnny „Kogut” Byron wpisuje się w określoną teatralną tradycję<sup>10</sup>. Z jednej strony ma pewne cechy uniwersalne – można w nim dostrzec elementy Freudowskiego tabu czy cechy Girardowskiego kozła ofiarnego<sup>11</sup>, a historie o jego narodzinach z dziewicy czy zmartwychwstaniu po wypadku na motocyklu ewidentnie kreują go na figurę nieomal chrystusową – lecz także wyraźnie przynależy do angielskiego kanonu kulturowego. W opinii Julii Boll na przykład, w literackich żyłach „Koguta” Byrona płynie krew takich przodków jak: Robin Hood, Piotruś Pan, Puk, Oberon, Falstaff czy Prospero<sup>12</sup> – a liście tej z pewnością daleko do kompletności.

Widać stąd, że tekst Butterwortha jest niezwykle silnie osadzony w kontekście kulturowym. Z jednej strony odnosi się do konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej, ukazując spychany na margines świadomości społecznej wycinek angielskiego społeczeństwa, a także odchodzącą w niepamięć kulturę wiejskiej Anglii, wypieraną przez mechanizmy późnego kapitalizmu<sup>13</sup>: rysuje się wyraźna opozycja pomiędzy festynem we Flintock, sponsorowanym przez „fabrykę traktorów Deere i browar Arker Ales” (Jz 100) – gdzie pozostałości tradycyjnych zabaw w rodzaju „rzutu kaloszem” czy „zawodów w oraniu” przeplatają się z „pokazem jogi” (Jz 100) – a leśną siedzibą „Koguta” Byrona i jego społecznie

---

9. Andrew Marr, *Evictions, Protests, Unrest. How Jerusalem Saw Them Coming*, BBC, 24.10.2011, <<http://www.bbc.com/news/magazine-15427879>> (10.04.2017).

10. David Ian Rabey, *The Theatre and Films of Jez Butterworth*, Bloomsbury Publishing, London 2015, s. 135.

11. Zob. np. Sean Carney, *The Politics and Poetics of Contemporary English Tragedy*, University of Toronto Press, Toronto 2013, s. 292 i n., David Ian Rabey, *The Theatre and Films of Jez Butterworth*, Bloomsbury Publishing, London 2015, s. 135–136.

12. Julia Boll, *The Sacred Dragon in the Woods. On Jez Butterworth’s Jerusalem*, „Forum”, 2012, nr 14, s. 1–13. Tu: s. 4.

13. Zob. David Farrier, *Toxic Pastoral. Comic Failure and Ironic Nostalgia in Contemporary British Environmental Theatre*. „Journal of Ecocriticism”, 2014, 6/2014, nr 2, s. 1–15, <<https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/559>> (10.04.2017).

niedostosowanych towarzyszy<sup>14</sup>. Z drugiej strony zaś – zagajnik we Flintock jest przestrzenią symboliczną, ośrodkiem „dystopijnej rewizji narodowych mitów”<sup>15</sup>. Zapytany, jak osiadł w tym lesie, „Kogut” Byron odpowiada: „To było tak: jeździłem we wszystkie strony świata, od Clacton-on-Sea do Szanghaju i z powrotem do Timbaktu. Ale któregoś dnia przejeżdżałem tędy i pomyślałem sobie: »Znam to miejsce. Mam wrażenie, że byłem tu wcześniej«” (Jz 131). Nie on jeden.

Las Johnny’ego to jednocześnie las pefen duchów przeszłości, w którym „nie ma zegarów”, jak w Lesie Ardeńskim w *Jak wam się podoba*, a także przestrzeń magii i szaleństwa spowinowacona z lasem wokół Aten ze *Snu nocy letniej*. Szekspir nie na darmo jest – obok Blake’a – patronem tej sztuki. W lesie dzieją się rzeczy dziwne, dzikie, przewrotne. I tak powinno być, zdaje się mówić Butterworth, bo taka jest funkcja tego miejsca w wyobraźni kulturowej Anglików. „Do czego innego, kurwa, potrzebny jest las w Anglii?”, pyta gminnych emisariuszy poirytowany „Kogut” (Jz 129). Las w sztuce staje się tym samym przestrzenią pracowania narodowych mitów. Jak pisze Sean Carney, to właśnie próbuje się rozstrzygnąć w lesie Butterwortha: rozpaczliwy dylemat, co oznacza bycie Angielką lub Anglikiem<sup>16</sup>.

Nie dziwi więc, że Anglia i angielskość są jednym z refrenów *Jeruzalem*, powracającym w wielu różnych rejestrach. Zapowiada to już miejsce i czas akcji wskazane w didaskaliach: „England at midnight” (Js 6)/„Anglia o północy” (Jz 77). Angielskość towarzyszy „Kogutowi” od samych (mitycznych) narodzin. Gdy tylko przyszedł na świat – osesek z zębami i darem mowy, jak wielu legendarnych i literackich bohaterów przed nim – pytał matkę: „»Mother, what is this dark place?« And she replied, »’Tis England, my boy. England«” (Js49)/ „»Mamo, co to za ciemne miejsce?« A ona na to: »Anglia, synu«” (Jz 102). Angielskość jest także wielokrotnie przedmiotem kpin, jak choćby w pierwszej scenie, kiedy „Kogut” idzie się wysikać (a czynność ta nabiera szczególnego wymiaru, gdy dokonywana jest na solidnym angielskim gruncie): „Comes a time you’d swap it all for a solid golden piss on English soil” (Js 10)/„Przychodzi czas, że chce się to wszystko zamienić na to, by móc się porządnie odlać na angielskiej ziemi” (Jz 79).

Co z tego wynika dla polskiego przekładu *Jerusalem*? Jak łatwo można się domyślić, wszelkie elementy tak silnie przesycone „angielskością” (bądź to w wy-

---

14. Zdaniem Wolfganga Funka festyn we Flintock, „upozorowany na celebrację wiejskości i tożsamości narodowej, jest w gruncie rzeczy przejawem ustrukturyzowanych wysiłków dążących do zawłaszczenia wyznaczników wyżej wspomnianej tożsamości w imię merkantylizmu”. Zob. Wolfgang Funk, *Re-imagining England. Myths of Identity and Community in Jez Butterworth’s Jerusalem*, w: *Contemporary Drama in English*, t. 18, red. Merle Tönnies, Christina Flotmann, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2011, s. 147–168. Tu: s. 152.

15. Rabey, *The Theatre and Films...*, s. 7.

16. Carney, *The Politics and Poetics...*, s. 292.



miarze dziedzictwa kulturowego, bądź to odniesień do konkretnych wycinków rzeczywistości społeczno-politycznej) nie będą łatwo poddawały się ekwiwalencji. Józef Sypnicki i Magdalena Szeplińska-Karkowska wymieniają (za Eugene'em A. Nidą) pięć głównych obszarów trudności kulturowych w przekładzie: środowisko człowieka, kulturę materialną, ustrój społeczny, sferę religijną i sferę językową<sup>17</sup>. Poszerzając tę refleksję, Edward Balcerzan mówi o sześciu najważniejszych obszarach nieprzekładalności w tekstach literackich: nieprzekładalności konstrukcji utworu, chwytu językowego, chwytu graficznego, cytatu, denotacji i konotacji<sup>18</sup>. Wydaje się, że problematyzacja angielskości w tekście Butterwortha owocuje znacznym poziomem nieprzekładalności, szczególnie w zakresie cytatu i konotacji, lecz także chwytu językowego. W kolejnych akapitach postaram się przyrzeć tej zależności w odniesieniu do trzech wybranych aspektów polskiego przekładu sztuki (tj. aluzji szekspirowskich, charakteryzacji językowej postaci oraz symboli kulturowych), a także spróbuję określić ich wpływ na transfer kulturowy.

Po pierwsze zatem – Szekspir. Od pierwszego pojawienia się na scenie Fedry Cox, Majowej Królowej, w stroju wróżki (duszka? elfa?), las pod Flintock nabiera symbolicznie cech lasu w pobliżu Aten, w którym kochankowie, odurzeni sokiem magicznego zieleńca, popadają w miłosny obłąd. Pojawiając się na scenie po raz pierwszy, Profesor wznosi toast: „Za Tytanię. Za Dziki Łów Wodana. Za kwiecie, za początek maja, świętego Jerzego i dawnych bogów Anglii!” (Jz 84).

Sam Butterworth deklaruje, że nie umieszczał w sztuce świadomie żadnych Szekspirowskich aluzji, a wszystkie nawiązania to efekt przypadkowy, wynikający z przesiąknięcia tekstami i frazą autora *Snu nocy letniej*<sup>19</sup>, trudno jednak wzięc te zapewnienia za dobrą monetę, zważywszy nie tylko na ich mnogość, lecz także wyraźnie żartobliwy niekiedy charakter. W polskim tekście aluzje te są jednak mniej czytelne, a także i mniej liczne, ponieważ część z nich została usunięta. O ile symbolika lasu, wprost przywołane imię Tytanii, a może i echa *Burzy* porzmiewające w przedstawieniu Wielkiej Brytanii jako „zaczarowanej wyspy” (Jz 104) dają się swobodnie odczytać, o tyle polski odbiorca zapewne nie dopatry się mrugnięcia okiem w imionach Pea i Tanyi, nawiązujących do imion elfów ze *Snu nocy letniej*: Peaseblossom (w polskich przekładach występujący/a jako Groszkowy

---

17. Józef Sypnicki, Magdalena Szeplińska-Karkowska, *Czynniki kulturowe amplifikacji tekstu w procesie tłumaczenia*, w: *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z I międzynarodowej konferencji translatorskiej, Gdańsk-Elbląg*, red. Wojciech Kubiński, Ola Kubińska, Tadeusz Z. Wolański, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 201–209. Tu: s. 203.

18. Edward Balcerzan, *Czym jest nieprzekładalność... oraz Tłumaczenie jako „wojna światów”*.

19. Jez Butterworth, Susan Haskings, Michael Riedel, Mark Rylance, *Theater Talk: Jerusalem Playwright Jez Butterworth and Tony-winning Best Actor, Mark Rylance*, CUNY TV 18.05.2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=ENEoRHLuZ1I>> (10.04.2017).

kwiat, Kwiat groszku lub Groszek) i Titania (Tytania)<sup>20</sup>. Z pewnością nie ma szansy wyłapać (nieprzypadkowego zapewne, skoro powtórnego) żartu wynikającego ze zbitki tych imion, które razem brzmią już ludzaco podobnie do imienia królowej elfów, gdyż tłumacz ten efekt usunął: „Morning, Pea. Tanya” (Js 26) zamienia się w „Cześć, dziewczyny” (Jz 89). Równie nieczytelne będą zapewne echa mów Marka Antoniusza czy Henryka V, pobrzmiewające w powstańczych przemowach „Koguta” – na przykład tej zaczynającej się od słów „Friends! Outcasts. Leeches. Undesirables.” (Js 50)/ „Przyjaciele! Wyrzutki. Pijawki. Wy, których nikt nie chce” (Jz 102), co wynika chociażby z samego faktu istnienia wielu przekładów sztuk Szekspira na język polski. Co dodatkowo istotne, u Butterwortha szekspirowska fraza nie pobrzmiewa w języku „Koguta” Byrona przez cały czas, a jedynie w specyficznych okolicznościach – to zaś łączy się bezpośrednio z kwestią językowego aspektu postaci.

W tekście Butterwortha Johnny „Kogut” Byron płynnie przemierza się pomiędzy dwoma dyskursami. Przewodząc pijackim ekscesom w zagajniku, używa języka niedbałego, często niepoprawnego, jego zdania są bełkotliwe i krótkie (np.: „Them house is lovely [Js 34], „So I pushes it through the night all the way from Wilcot to Potterne” [Js 57]). W momentach natchnienia zaś – szczególnie, jak się zdaje, istotnych dla wymowy sztuki – nagle posługuje się diametralnie innym rejestrem, co sprawia wrażenie, jakby przemawiał w imieniu czegoś większego niż on sam, zabierając głos z pozycji syna Szekspira, wnuka świętego Jerzego czy „dawnych bogów Anglii” („For tonight, like a flaming flock of snakes, we will storm Flintock Village and burn every shop, house and farm [...] until the whole plain of Wiltshire dances to the tune of our misrule” [Js 52], „In a thousand years, Englanders will awake this day and bow their heads and Wander at the genius, guts and guile of the Flintock Rebellion” [Js 53]).

Dwoistość dyskursu „Koguta” łączy w sobie elementy nieprzekładalności chwytu językowego, cytatu oraz nieprzekładalności konotacji zgodnie z różnicowaniem Balcerzana, ponieważ można zaobserwować, że efekt ten niemalże całkowicie zaciera się w przekładzie, gdzie wszelkie niepoprawności zostają zniesione – na przykład: „Them house is lovely” (Js34) / „Teraz są śliczne i czyste” (Jz 93), „You was twelve” (Js 42) / „Dwanaście” (Jz 98), „So I pushes it through the night all the way from Wilcot to Potterne” (Js57) / „Musiałem więc pchać motor po ciemku z Wilcot do Potterne” (Jz 106), „He didn't make no song and dance about it” (Js58) / „Nie tańczył ani nie śpiewał o tym” (Jz 107). Polski tekst nie tyle dąży do poprawnej, standardowej polszczyzny nienacechowanej żadnymi konotacjami w zakresie kategoryzacji społecznej postaci, ile zdradza wręcz tendencję do zawyżania rejestru: „Are we torturers?” (Js 54) staje się „Mamyż być katami?”

---

20. Wspominał o tym Rabey, *The Theatre and Films...*, s. 115.

(Jz 105), zaś „You miss her, boy? She in your dreams?” (Js 81) – „Nawiedza twoje sny. Tylko o niej marzysz” (Jz 120). W rezultacie opisany powyżej efekt zderzenia rejestrów i dyskursów zostaje zniesiony, a sam „Kogut” Byron traci nieomal mistyczną zdolność do przyjmowania roli przekąźnika, jednostki, *przez którą* przemawia określona literacka i społeczna tradycja, możliwość zabierania głosu jako kulturowy symbol.

Kolejna cecha tekstu, którą warto wyróżnić, wiąże się nieprzekładalnością konotacji. Tekst Butterwortha jest tak najeżony odniesieniami do określonych elementów angielskiej rzeczywistości kulturowej, że materiału do analizy wystarczyłoby na osobny leksykon. Z braku miejsca przyjrzyć się jedynie króciutkiemu, lecz istotnemu wycinkowi: scenie, w której Johnny „Kogut” Byron nawołuje do rebelii i opisuje nowy porządek, który ma zostać ustanowiony:

We will **behead the Mayor**. Imprison **the Rotary Club**. Pillage **the pubs!** Rob **the tombola!** [...] Davey Dean will be on a **ten-pence coin**. Lee Piper will be on a **plinth in Trafalgar Square**. Tanya Crawley and Pea Gibbons will have **West End musicals written for them by Andrew Lloyd Webber and Sir Elton John**. The Professor will be hailed in the same breath as **sir Isaac Newton and Charles Darwin**” (Js 52–53).

Zetniemy głowę burmistrzowi. Zamkniemy członków **Klubu Rotariańskiego** w więzieniu. Najedziemy **puby**. Ograbimy **loterię**. [...] Profil Daveya Deana będzie tłoczony na **dziesięciocentówkach**. Lee Piper stanie **na postumencie przy Trafalgar Square**. **Andrew Lloyd Webber i sir Elton John** będą pisać musicale o Pea i Tanyi. Nazwisko profesora będą wymieniać jednym tchem wraz z nazwiskami **Newtona i Darwina** (Jz 104)<sup>21</sup>.

Johnny wyraźnie zderza ze sobą dwa porządki – dwie Anglie: tę uosobioną przez niego samego i jego bandę „wyrzutków, pijawek, tych, których nikt nie chce” i tę symbolizowaną przez burmistrzów, Klub Rotariański, lokalne puby i loterie, twarz monarchini na monetach, lwy i Lorda Nelsona na Trafalgar Square, musicale Andrew Lloyda Webbera etc. Warunkiem odbioru całego dramatyizmu i wszystkich implikacji tego zderzenia – tak społecznych, jak i kulturowych – jest odczytanie konotacji uruchomionych przez wszystkie te elementy. Tu tekst polski stawia wysokie wymagania swojemu odbiorcy, żądając od niego dogłębnej znajomości brytyjskiej kultury (jeżeli nie przynajmniej częściowej z nią identyfikacji). W ten sposób zaś, jak często w dyskusjach nad przekładem, wkraczamy zaś na teren utopii. Warunek ten w praktyce ma niewielkie szanse na spełnienie – zwłaszcza że nawet sam tłumacz parokrotnie wydaje się gubić przy rozmaitych aluzjach, i to nie tylko zamieniając pensy na centy. Dla przykładu: przytoczona powyżej we fragmencie zagrzewająca do bitwy mowa jest w polskim przekładzie niezro-

---

21. Podkreślenia moje – A.K.

zumiała ze względu na (przypadkowe chyba) odwrócenie znaczenia: projekt Byrona, by poderwać do boju armię wyrzutków społecznych („we will storm Flintock Village [...] and chip into a whirlwind a routhead army of unwashed, unstable, unhinged, friendless, penniless, baffled berserkers [...] and together, snarl by jowl, we will rise up” [Js 52]) zamienia się w deklarację, że właśnie tych ludzi należy wcisnąć pod but: „dzisiejszej nocy spadniemy na Flitnock [...] Batami pogonimy całą armię niedomytych, niepewnych, rozchwianych, wrogich, biednych wariatów” (Jz 104). O przystawalności konotacji czy identyfikacji cytatu nie ma więc co myśleć. Pomiedzy angielskim i polskim tekstem *Jeruzalem* nieuchronnie rozciąga się szeroki pas kulturowej nieprzekładalności.

Jest to zapewne jeden z powodów, dla których sztuka Butterwortha – mimo uznania jej w Wielkiej Brytanii za jeden z kluczowych tekstów dramatycznych powstałych w nowym tysiącleciu – w Polsce znalazła odbiorców jedynie wśród wąskiej grupy osób specyficznie zainteresowanych dramatem brytyjskim czy europejskim. Podzieliła w tym sensie los wielu innych tekstów należących do silnego w obrębie sztuki brytyjskiej nurtu „state of the nation play”, opisywanego między innymi przez Michaela Billingtona czy Aleksa Sierza<sup>22</sup>, potwierdzając opinię tego ostatniego, iż „teatr należy do miejsca, miejsca, miejsca. Bardziej niż inne formy sztuki związany jest z konkretnym miejscem i czasem”<sup>23</sup>.

Czy to jednak oznacza, że bariery związane z transferem kulturowym sprawiają, iż sztuki w rodzaju *Jeruzalem* nie mają szansy trafić do polskiego odbiorcy? Sprowadzanie tekstu jedynie do ładunku kulturowego byłoby krzywdzące. Jak argumentuje Matt Trueman, wchodząc w polemikę z Sierzem, „to, czy postrzega się daną postać jako jednostkę czy jako reprezentację pewnej całości, jako Anglika czy po prostu człowieka, zależy jedynie od podejścia”<sup>24</sup>. Również sam Butterworth w wywiadzie udzielonym dla „The Guardian” zauważa, iż przecież widzowie nie spali przed teatrem, żeby dostać bilety na *Jerusalem*, ponieważ aż tak bardzo troszczą się o swój kraj – przeciwnie, mieli wrażenie, że sztuka na bardzo głębokim poziomie apeluje do ludzkiej wrażliwości, mówi im coś istotnego o ich samych, pozwala przepracować osobiste bolączki<sup>25</sup>.

---

22. Zob. Michael Billington, *State of the Nation. British Theatre since 1945*, Faber & Faber, London 2009; Sierz, *Rewriting the Nation...*

23. Aleks, *Rewriting the Nation...*, s. 11.

24. Matt Trueman, *There's No Such Thing as a State of the Nation Play*, „The Guardian”, 22.03.2011 <<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/mar/22/state-nation-play-aleks-sierz>> (10.04.2017).

25. Jez Butterworth, Sarfraz Manzoor, *Playwright Jez Butterworth on Jerusalem, England and Englishness*, *The Guardian Videos*, 4.11.2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=efbHIyK4Nx0>> (10.04.2017).

Jak wskazuje Sean Carney, las „Koguta” Byrona jest miejscem „obszerniejszej przesady, bez której żadna społeczność nie może funkcjonować”<sup>26</sup>, przypomina o karnawałowej zasadzie odwrócenia porządków i tkwiącego weń potencjału podstawiania lustra, w którym wiele zjawisk społecznych czy politycznych rysuje się o wiele wyraźniej. Wydaje się, że ta cecha może w polskim teatrze trafić na podatny grunt.

W tekście *Komunikacja międzykulturowa jako teatr i jako performans* Anna Krajewska odwołuje się do koncepcji antropologii performatywnej, „prezentującej komunikację międzykulturową jako akt poznania, jako grę w wytwarzanie obrazu budującego zwrotnie efekt doświadczenia”<sup>27</sup>, w której świetle transfer kulturowy – także w teatrze – jest nam niezmiennie potrzebny, ponieważ nieustannie podsuwa nam lustro i pozwala się konfrontować z własnym systemem wartości. Być może warto zatem szukać sposobów na eksplorowanie i rewidowanie tego pasa ziemi niczyjej, jakim jest przestrzeń kulturowej nieprzekładalności w dramacie. Nie jest to bowiem bynajmniej ziemia jałowa, lecz żyzny grunt, na którym wiele nowych, wartościowych sensów może wyrosnąć.

---

26. Carney, *The Politics and Poetics...*, s. 294.

27. Anna Krajewska: *Komunikacja międzykulturowa jako teatr i jako performans*, w: *Komunikacja międzykulturowa. Przekład, komparatystyka, teoria i historia literatury*, red. Monika Gawlak, Alina Świeściak, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych „Śląsk”, Katowice 2016, s. 201–211. Tu: s. 202.



## Transfer kulturowy w przekładzie dramatów na scenę: tradaptacje Jatindera Vermy

Francuscy i niemieccy literaturoznawcy Michel Espagne i Michael Werner wprowadzili pojęcie „transferu kulturowego” (*transferts culturels*, *Kulturtransfer*, *cultural transfer*) do nauk humanistycznych w latach osiemdziesiątych XX wieku<sup>1</sup>. Badacze zakwestionowali dominujące w ich dziedzinie tradycyjne studia porównawcze i zaproponowali namysł nad kulturowym przemieszaniem (hybrydyzacją) i przenikaniem (interpenetracją)<sup>2</sup>. Espagne zasugerował przemysłenie na nowo związku między centrum i peryferium, między wpływem i dominacją, ponieważ uważał, że jest to kluczowe dla zrozumienia historii procesu kolonizacji jako procesu obustronnego wpływu aniżeli jednostronnej dominacji i stłumienia<sup>3</sup>. Proces oddziaływania zachodzi zawsze w obie strony i jest kreatywny. Espagne argumentował: „Kolonie wpływały na metropolię, która eksportowała żywność i materiały. A materialna i duchowa kultura kolonizatorów zmieniała się nieuchronnie pod wpływem kultury lokalnej”<sup>4</sup>. Jednakże, co istotne, celem badań nad transferem kulturowym nie jest porównywanie podobnych zagadnień czy poszukiwanie różnic, ale badanie procesów przemiany kultury pod wpływem recepcji nowych treści<sup>5</sup>. W przypadku transferu kulturowego każda rzecz, ujmując to zagadnienie najogólniej (idzie tu o przemieszczanie się ludzi, koncepcji, systemów prawnych, idei, przedmiotów materialnych, terminów itp.), nie tylko zostaje przeniesiona do nowego kontekstu, ale przede wszystkim nabiera nowe-

1. Michel Espagne, Michael Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.*, „Francia”, 1985, nr 13, s. 502–510. Zob. Dominik Pick, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza*, w: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybura, Centrum Willy’ego Brandta, Wrocław 2013, s. 253–255.

2. Michel Espagne, *What Is Cultural Transfer?* <<https://eu.spb.ru/en/news/14094-what-is-cultural-transfer>> (06.06.2017).

3. Espagne, *What Is Cultural Transfer?*...

4. Espagne, *What Is Cultural Transfer?*...

5. Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 258.

go znaczenia. Kulturowa wymiana to *nie cyrkulacja wiedzy, idei takimi, jakie są w środowisku oryginalnym, ale ich niekończąca się reinterpretacja na nowo i nadawanie im nowych znaczeń w odmiennym kontekście kulturowym*<sup>6</sup>. Zatem należy podkreślić, jak słusznie zauważa Dominik Pick, że transfer kulturowy „nie jest pojęciem tożsamym z wymianą kulturową. Oznacza on bowiem przyjęcie odmiennej perspektywy, zgodnie z którą czynnikiem umożliwiającym transfer jest nie siła oddziaływania kultury obcej, z której czerpane są nowe treści kulturowe, ale *gotowość do recepcji tych treści w kulturze przyjmującej*”<sup>7</sup>. Dla dalszych rozważań niezwykle istotna i trafna jest końcowa obserwacja Picka, która w kontekście szczegółowych analiz transferu kulturowego w teatrze jest potwierdzana przez wielu badaczy (na przykład Erikę Fischer-Lichte, Sirkku Aaltonen, a także w moich badaniach przedstawień Jatindera Vermy), a mianowicie obserwacja, iż dla udanego transferu kulturowego kluczowa jest gotowość kultury docelowej do przyjęcia nowych wartości.

Również Hans-Jürgen Lüsebrink podejmuje kwestię transferu kulturowego, wyróżniając w tym procesie trzy etapy: (1) „procesy selekcji” (wybór koncepcji, idei etc., które mogą zostać przeniesione do innej kultury); (2) „procesy transmisji” (osoby lub instytucje pośredniczące w przekazie danych wartości; w ujęciu Espagne’a i Wernera byli to tzw. *Vermittler* – pośrednicy, na przykład tłumacze, artyści, podróżnicy); (3) „procesy recepcji” (docelowa akulturacja, naśladowanie lub transformacja przekazanych wartości)<sup>8</sup>. Według Joanny Jabłkowskiej najważniejszy jest ten trzeci etap przyswajania nowych idei czy koncepcji. Badaczka uważa, że transfer kulturowy najczęściej dotyczy obszarów punktowych (na przykład teatru), a nie całej kultury danego obszaru językowego<sup>9</sup>.

Obecnie idea transferu kulturowego przeniknęła do innych nauk i – zgodnie z założeniami Espagne’a i Wernera – jej pierwotne znaczenie uległo modyfikacji w nowych kontekstach kulturowych<sup>10</sup>, na przykład koncepcja ta została twórczo rozbudowana w manifeście mobilności kulturowej przez Stephena Greenblatta

---

6. Espagne, *What Is Cultural Transfer?...* (podkreślenie – A.A.P.).

7. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 254 (podkreślenie – A.A.P.).

8. Hans-Jürgen Lüsebrink, *Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften*, s. 28–29, cyt. za: Joanna Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*, w: *TEATR – LITERATURA – MEDIA. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pełka, Primum Verbum, Łódź 2013, s. 35–36.

9. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?...*, s. 38.

10. Zasadniczym założeniem Espagne’a i Wernera było to, że nowe treści nie są przyswajane automatycznie w niezmienionej formie, ale zostają dopasowane do kultury, która je przyjmuje. Taki właśnie proces miał miejsce w przypadku wprowadzonego przez nich terminu *Kulturtransfer* (Espagne, Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert...*, s. 505, cyt. za: Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 257).

jako *globalna mobilność* ludzi, słów, pojęć, obrazów, zwierząt, dóbr materialnych, pieniędzy, broni etc.<sup>11</sup>. Greenblatt, podobnie do Espagne'a, zaznacza, że mobilność kulturowa związana jest z reinterpretacją przenoszonych idei (historycznych postaci, narracji, symboli, ceremonii etc.)<sup>12</sup>. Jednak badacze zauważają, że transfer kulturowy nie jest nowym zjawiskiem (choć samo pojęcie i studia na mobilnością już tak). Na przykład Erika Fischer-Lichte (w studiach nad teatrem interkulturowym)<sup>13</sup>, jak i Greenblatt (w badaniach na mobilnością narracji)<sup>14</sup> nawiązują do idei *Weltliteratur* J.W. Goethego, literatury światowej, którą poeta definiował jako nieustanny proces wymiany zachodzący przez granice narodów i kultur. I choć, jak zaznacza Greenblatt, ta koncepcja może się dziś wydawać wyświechtana a nawet absurdalna (po dwustu latach ciągłych wojen, przelewu krwi i nienawiści), to jednak trzeba zauważyć, że była ona oparta na „niezwykłym wglądzie w napięty proces, w którym teksty, obrazy, artefakty i idee są przemieszczane, kamuflowane, tłumaczone, transformowane, adaptowane i wyobrażane na nowo przez nieprzerwaną i kreatywną pracę kultury”<sup>15</sup>. Wiedeński socjolog Lutz Musner rozumie studia nad transferem kulturowym jako badania nad procesami wymiany i hybrydyzacji<sup>16</sup>. I takie szerokie rozumienie tego zagadnienia przyjmuję w niniejszej analizie przekładu dramatu na scenę w teatrze interkulturowym na przykładzie tradaptacji Jatindera Vermy.

## Przekład dramatu

Tłumaczenie jest jedną z form wspomagającą transfer kulturowy, a przekład dla sceny sprzyjał propagowaniu nowych idei<sup>17</sup>. Dominik Pick słusznie zauważa,

---

11. Stephen Greenblatt, *Cultural Mobility: An Introduction*, w: *Cultural Mobility: A Manifesto*, red. Stephen Greenblatt, Cambridge UP, Cambridge 2010, s. 1.

12. Greenblatt, *Cultural Mobility...*, s. 13.

13. Erika Fischer-Lichte, *Interculturalism in Contemporary Theatre*, w: *Intercultural Performance Reader*, red. Patrice Pavis, Routledge, London–New York 1996, s. 28.

14. Greenblatt, *Theatrical Mobility*, w: *Cultural Mobility: A Manifesto...*, s. 75–95.

15. Greenblatt, *Cultural Mobility...*, s. 4.

16. Lutz Musner, *Kultur als Transfer: Ein regulationstheoretischer Zugang am Beispiel der Architektur*, w: *Ent-grenzte Räume: Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, red. Helga Mitterbauer et al., Passagen Verlag, Vienna 2005, s. 173–193 („procesy wymiany i przyswajania między kulturami, które rozwijają się w sposób arbitralny, subwersywny i niejednoznaczny, i które są opisywane przy użyciu terminów »kreolizacja«, »hybrydyzacja«, »przepływy kulturowe«. [...] Terminy te wskazują na zmianę z lokalnego na mobilny paradygmat pojęcia kultury, jako metafory »świata w ruchu« [...], aby opisać globalną wymianę idei i ideologii, ludzi i dóbr materialnych, obrazów i informacji medialnych, software i hardware”, s. 173).

17. Zob. Ewa Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017; Sirkku Aaltonen, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon 2000.



że translacja jest istotnym ogniwem transferu kultury, „bowiem tłumaczenie z jednego języka na drugi prowadzi niekiedy do zmiany znaczenia danego terminu. Ma to znaczenie szczególnie w przypadku transferu idei oraz wiedzy”<sup>18</sup>. Trudności przekładu dramatu wynikają z jego amfibiczności, czyli podwójnego statusu ontologicznego: jako tekstu w książce i sztuki na scenie<sup>19</sup>. Teoretycy przekładu są zgodni, że tłumaczenie dramatu (chodzi tu o dramat przeznaczony do realizacji scenicznej) różni się od przekładu poezji czy prozy. Jest wiele aspektów tej odmienności, którą charakteryzują między innymi kategorie inscenizacyjności (*performability*)<sup>20</sup>, wypowiedzialności (*speakability*) i grywalności (*playability*).

Jako pierwsza na specyfikę przekładu dramatu zwróciła uwagę Susan Bassnett, skupiając się przede wszystkim na jednym aspekcie – „inscenizacyjności” (*performability*) w znaczeniu potencjału teatralnego tekstu<sup>21</sup>. Tekst dramatyczny jest rozumiany jako zbiór znaków wśród których, w odróżnieniu od tekstu teatralnego, dominują znaki werbalne, a którego struktury implikują znaki niewerbalne<sup>22</sup>. A zatem w każdy tekst dramatyczny wpisana jest nieskończona liczba realizacji teatralnych i zachowanie tej otwartej potencjalności to wyzwanie dla tłumacza.

---

18. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 258. Na istotną rolę tłumaczy w procesie transferu kulturowego wskazuje również Joanna Jabłkowska, zob. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?...*, s. 34–35.

19. Zob. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 33–34; Ewa Bał, „Jak działać przekładami?” *O tłumaczeniu tekstów dla teatru*, „Przekładaniec”, 2016, nr 31/2015, s. 36–38.

20. Termin „performability” w kontekście przekładu dramatu nie ma ustalonej wersji tłumaczenia na język polski. Na przykład tłumaczono go jako „performatywność” w: Bał, „Jak działać przekładami?”..., s. 31–54; lub jako „teatralność” w: Monica Randaccio, *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca jako istotne zagadnienia w przekładzie dramatu*, przeł. Aleksandra Kamińska, „Przekładaniec”, 2016, nr 31/2015, s. 9–30. Jednak obie formy są już terminami stosowanymi w humanistyce (zob. Doris Bachmann-Medick, *Performative Turn*, w: *Cultural Turns*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2012, s. 119–166 oraz Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław et al. 2002, hasło *teatralność*, s. 547). Dlatego też w tekście proponuję nową formę dla tego terminu – *inscenizacyjność*.

21. Susan Bassnett-McGuire, *Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance*, w: *Literature and Translation*, red. J. S. Holmes et al., Acco, Leuven 1980, s. 161–176. Bassnett podejmowała problem inscenizacyjności dramatów (*performability*) wielokrotnie, przy czym zmieniała swoje stanowisko wobec istoty tej kategorii w opisie przekładów na scenę (zob. m.in. Susan Bassnett, *Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, w: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, red. Theo Hermans, New York 1985; Susan Bassnett, *Translation for the Theatre. The Case against Performability*, „TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Studies in the Text and Its Transformations”, 1991, t. 4, nr 1; Susan Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth*, w: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, red. Susan Bassnett, André Lefevere, 1998.

22. Sophia Totzeva, *Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance and Translation*, w: *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*, red. Jean Boase-Beier, Michael Holman, St. Jerome Publishing, Manchester 1999, s. 81.

## Przekład w teatrze interkulturowym

W przypadku przekładów dla teatru interkulturowego akcentuje się w pierwszym rzędzie transfer kulturowy, a dopiero potem inscenizacyjność przełożonych tekstów. Jednak rozpocznijmy od zdefiniowania teatru interkulturowego. Patrice Pavis określa ten typ teatru na zasadzie odróżnienia go od teatru transkulturowego, ultrakulturowego czy metakulturowego. Dla francuskiego badacza teatr interkulturowy zasadza się na wymianie czy obopólnym wpływie praktyk teatralnych (sposobów gry aktorskiej, *mise en scène*, scenicznych adaptacjach „obcego” materiału)<sup>23</sup>. Taka wymiana określana przez Pavis’a „wymianą nowego typu” rozbija „koncepcję scenicznej transpozycji wcześniej istniejącego tekstu literackiego i jest oparta na heterogeniczności materiałów i niemożliwości zachowania podziału między tekstem, muzyką, pieśniami, gestykulacją i tańcem”<sup>24</sup>. Zatem teatr interkulturowy sensu stricto tworzy przedstawienia o hybrydowej formie opartej na mniej lub bardziej świadomym i chętnym mieszaniu tradycji scenicznych wywodzących się z odmiennych stref kulturowych<sup>25</sup>. Taki teatr tworzą na przykład Julie Taymor, Maurice Pinder, Peter Brook, Eugenio Barba i Rober Lepage<sup>26</sup>.

Jak zauważył Pavis, w teatrze interkulturowym nie transponuje się wcześniej napisanych tekstów i dlatego możemy zaobserwować ewolucję podejścia do przekładu dramatu. Podobnie sądzi Erika Fischer-Lichte, dla której przekład pełni odmienną funkcję niż w teatrze tradycyjnym, określaną przez badaczkę mianem „produktywnej recepcji” (*produktive reception*). Nie chodzi tutaj o transfer elementów obcych, ale o dostosowanie ich do kultury przyjmującej:

Punktem wyjścia dla przedstawień interkulturowych nie jest zainteresowanie obcym – obcy teatr czy obca kultura, z której pochodzi – ale raczej specyficzna sytuacja w kulturze przyjmującej lub specyficzny problem wywodzący się z teatru rodzimego<sup>27</sup>.

Innymi słowy przedstawienie interkulturowe „produktywnie przyjmuje” elementy obcych tradycji teatralnych i kultur według problemu, który leży w punkcie wyj-

---

23. Patrice Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?*, w: *Intercultural Performance Reader...*, s. 2.

24. Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?*..., s. 2.

25. Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?*..., s. 8.

26. Pavis wyróżnia jeszcze pięć innych typów teatru, które realizują projekt interkulturalizmu w szerszym pojęciu: teatr multikulturowy, kulturowy kolaż, teatr synkretyczny, teatr postkolonialny i teatr „czwartego świata” (Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?*..., s. 9–10).

27. Erika Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation*, w: *The Dramatic Touch of Difference*, red. Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley, Michael Gissenwehner, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1990, s. 283.

ściowym danej grupy teatralnej. A zatem celem nie jest przybliżenie czy zaznajomienie widowni z obcą tradycją, ale transformacja w mniejszym lub większym stopniu, obcej tradycji według nowych warunków specyficznych dla danej strefy recepcji<sup>28</sup>. Stąd interkulturowe przedstawienia oparte na „produktywnej recepcji” wywołują jakościową zmianę w teatrze, odbudowując (*renovate*) go na wielu poziomach<sup>29</sup>. Obcy tekst inicjuje zmiany w tradycji rodzimej, przemieniając ją z wyłącznie reproduktywnej na produktywną, a przez to ją rewitalizuje i dopasowuje do zmienionego kontekstu społecznego<sup>30</sup>. Takie procesy obserwujemy w przypadku produkcji azjatyckiego teatru (Tara Arts) Jatindera Vermy, co zostanie pokazane w dalszej części tekstu.

Nawiązując do ustaleń Fischer-Lichte, Sirkku Aaltonen zauważa, że każde tłumaczenie inherentnie zawiera w sobie „produktywną recepcję”, ponieważ jest „fundamentalnie etnocentryczne”<sup>31</sup>. W przypadku przekładu dramatu, obcy element nie jest podstawową inspiracją zwrotu ku obcym kulturom. Raczej zainteresowanie jest motywowane korzyściami, jakie płyną dla rodzimego teatru z takiej wymiany<sup>32</sup>. Jak udowadnia Aaltonen, selekcja tekstów nie jest przypadkowa i nie zachodzi w izolacji. Wybierane bowiem są tylko te teksty, które mogą wpisać się w aktualny dyskurs społeczny wspólnoty przyjmującej. Obcy tekst jest postrzegany jako wymagający korekty, nawet do tego stopnia, że staje się nową kreacją prze-pisaną (*re-written*) z perspektywy systemu docelowego. Analizy Fischer-Lichte i Aaltonen potwierdzają twierdzenie Picka, wspomniane na początku niniejszego szkicu, o warunku koniecznym umożliwiającym transfer kulturowy – o gotowości kultury docelowej do przyjęcia nowych treści.

Sposób, w jaki teksty teatralne są tłumaczone i wykorzystywane do produkcji przedstawień, obrazuje stosunek do inności. Może to być bunt przeciwko hierarchicznemu postrzeganiu kultur, ale również przeciwko hierarchicznie uporządkowanym systemom<sup>33</sup>. Adaptacja może także ukazywać zróżnicowane stopnie lekceważenia wobec obcego pochodzenia tekstu jako protest przeciwko uznanym modelom narzucanym poza kontrolą jednostki. Ponadto, jak pisze Aaltonen, adaptacja dostarcza systemowi teatralnemu sposobu na uniknięcie usankcjonowanych teatralnych praktyk, ale nie w formie otwartego buntu, lecz niepostrzeżenie i w obrębie przyjętych ram społecznych dla takich zjawisk<sup>34</sup>. Taką właśnie formę kontestacji zastanych praktyk teatralnych przeprowadził

---

28. Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation...*, s. 283.

29. Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation...*, s. 285, 287.

30. Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation...*, s. 283.

31. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 49.

32. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 49.

33. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 95.

34. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 95.

Jatinder Verma, wprowadzając nową formułę teatralną, tak zwany *Binglish* oraz przekształconą adaptację czyli tradaptację.

### Koncepcje Vermy: *Binglish* i tradaptacja

Podobnie do Pavis, Jatinder Verma wskazuje na wielość terminów dla określenia współczesnego teatru (multikulturowy, międzykulturowy (*cross-cultural*), intrakulturowy), jednak żaden z nich nie opisywał w pełni działań grupy teatralnej Tara Arts, którą obydwaj kierowali. Dlatego też Verma zaproponował inną nazwę, która wyrażała nową formułę estetyczną, tzw. *Binglish*, na oznaczenie przedstawień z udziałem azjatyckich lub czarnoskórych aktorów i wyprodukowanych przez niezależne zespoły teatralne działające w tych społecznościach<sup>35</sup>. Celem takiej praktyki teatralnej jest prowokacja lub wyzwanie rzucone zastanym dominującym konwencjom na brytyjskiej scenie (tak jak przedstawiała to Aaltonen<sup>36</sup>). Samo słowo *Binglish* ma opisywać formę mówionego angielskiego używanego przez Azjatów w Wielkiej Brytanii, ale także pewien proces: życie społeczności azjatyckich i czarnoskórych na Wyspach jest z oczywistych względów „nie całkiem angielskie” („not-quite English”)<sup>37</sup>, ale w równej mierze charakteryzuje się dążeniem, aby „być angielskie” („to be English”)<sup>38</sup>. I to właśnie ta ambiwalencja, zdaniem Vermy, stanowi wyróżniającą cechę wspomnianych mniejszości i dlatego została przyjęta jako wyróżnik nowej praktyki teatralnej<sup>39</sup>. Produkcje *Binglish* posiadają cztery charakterystyczne cechy: po pierwsze, perspektywa „outsidera”, ponieważ społeczności marginalne partycypują w brytyjskiej kulturze w odmienny i ambiwalentny sposób. Po drugie, sposób wykorzystania „innych tekstów”. Przez „inne teksty” Verma rozumie szeroką gamę tekstów europejskich i ich adaptacje, nowe teksty tworzone przez azjatyckich i czarnych pisarzy oraz teksty z Azji i Afryki. Ich „inność” zasada się na prowokacji. Słowa „prowokacja” / „prowokować (*provoke*)” Verma używa w wielu znaczeniach: stymulować, irytować, ekscytować i rozwścieczać. W takim wielopoziomowym rozumieniu

---

35. Jatinder Verma, *The Challenge of Binglish: Analysing Multi-Cultural Performance*, w: *Analysing Performance: A Critical Reader*, red. Patrick Campbell, Manchester UP, Manchester 1996, s. 194.

36. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 47–90.

37. Zob. Jatinder Verma, *Binglish: A Jungli Approach to Multi-Cultural Theatre*, address before the Standing Conference of University Drama Departments (SCUDD), Scarborough, 19–21 April 1996 <<https://www.tara-arts.com/articles/binglish-a-jungli-approach-to-multi-cultural-theatre>> (17.06 2017).

38. Verma, *The Challenge of Binglish...*, s. 194.

39. Praktyka ta stosowana najpierw przez Vermę w teatrze Tara Arts została przejęta przez inne grupy teatralne, m.in. Tamashę, Black Theatre Company, Talawę.

provokacja ma prowadzić do innych sposobów percepcji i re-interpretacji klasyków<sup>40</sup> (co pokażę w dalszej części eseju na przykładzie sztuki *Tartuffe* Moliera). Kolejnym aspektem produkcji Bilingual jest „flirtowanie z językiem angielskim”<sup>41</sup> i wprowadzenie językowej heteroglosji. Verma uważa ten aspekt wielojęzyczności dramatu za konstytutywny dla przedstawień typu *Bilingual*:

*Langue* [...] oznacza język, akcent i sposób mówienia. I to właśnie te odmiany *langue* angielska publiczność musi negocjować w produkcjach Bilingual. Te negocjacje *langue* są, w moim przekonaniu, cechą definiującą Bilingual – w podwójnym znaczeniu tego terminu: jako formy języka i specyficznej praktyki teatralnej. [...] Publiczność jest konfrontowana z poszerzonym doświadczeniem dźwiękowym (*auditory experience*), a przez implikację stawia się im wyzwanie [...] do przywyknięcia do szerszego zakresu dźwięków (*auditory range*). Te odmiany *languages* – karaibski, hindi, pendźabski, gudżarati, urdu, bengalski, tamilski, ghański, nigeryjski, somalijski – są częścią lingwistycznej mapy współczesnej Brytanii: nie można przypuszczać, że zabraknie ich na brytyjskiej scenie<sup>42</sup>.

Ostatni komponent to sposób prezentacji: produkcje należące do nurtu *Bilingual* wykorzystują obrazowanie i inne formy ekspresji scenicznej z kręgu pozaeuropejskiego, stawiając tym samym wyzwanie dominującym konwencjom brytyjskiej sceny: realistycznej i naturalistycznej. Tara Arts czerpie przede wszystkim z klasycznej indyjskiej estetyki (traktat na temat teatru, tańca i muzyki *Bharata Natjaśastra* spisany w 400 roku n.e.)<sup>43</sup>. *Bharata* wyróżnia cztery konstytutywne elementy teatru: Abhinaya – gest (który zawiera także ruch), Vacikam – mowę (która zawiera także muzykę), Aharayam – kostium (który zawiera makijaż) i Sattvikam – umysł (który zawiera emocje)<sup>44</sup>. Zastosowanie tych komponentów prowadzi do podważenia dominacji wszechobecnego w europejskiej tradycji słowa mówionego, a zamiast niego wprowadza gest i muzykę. Verma podkreśla, że w proponowanej przez niego estetyce teatralnej „gest jest mową, tak samo jak fraza muzyczna – zdaniem lub upływem czasu”<sup>45</sup>.

Produkcje nurtu *Bilingual* są szczególną odmianą teatru interkulturowego<sup>46</sup>, który „flirtuje z »angielskością«”, co prowadzi twórców, jak i publiczność ku

40. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 195–196.

41. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 197.

42. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 198.

43. Inne zespoły teatralne nurtu Bilingual czerpią z innych tradycji (np. Tamasha, White Talawa, Black Theatre Cooperative wykorzystują afrykańską i karaibską muzykę, formy ruchu i rytuału), ale świadczy to o wspólnej tendencji łączącej te grupy.

44. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 199.

45. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 199.

46. Zob. Jatinder Verma, *Bilingual: A Jungli Approach to Multi-Cultural Theatre*, „Studies in Theatre Production”, 1996, t. 13, nr 1, s. 92.

udziałowi w ciągłych negocjacjach między znanym i obcym, między rodzimym i obcym. I ten „flirt”, według Vermy, jest odbiciem współczesnej ambiwalentnej pozycji nowych Brytyjczyków (Azjatów i czarnoskórych) na Wyspach, jak i postaw Anglików wobec nich<sup>47</sup>.

## Asian Tara Arts Theatre Company

Dla zilustrowania transferu kulturowego i funkcji przekładu w teatrze interkulturowym wybrałam tradaptację zrealizowaną przez mniejszościowy teatr – Asian Tara Arts Theatre Company, pracujący pod kierunkiem Jatindera Vermy. Powracając do koncepcji Espagne’a i Wenera, aby transfer kulturowy zaistniał potrzebni są pośrednicy (*Vermittler*)<sup>48</sup>; badacze wyróżnili w tym kontekście migrantów, jako szczególnie efektywnych. Takim niezwykle skutecznym pośrednikiem okazał się Jatinder Verma, mówiący sam o sobie, że jest człowiekiem „przetłumaczonym” (a „translated man”) (urodził się w Tanzanii, jego rodzice wyemigrowali z Indii do Kenii, potem do Anglii<sup>49</sup>). Verma rozumie słowo „trans-lation” dosłownie jako „prze-niesienie” (w jego przypadku z Afryki do Anglii; a w przypadku jego aktorów – z innych kultur i języków do kultury i języka angielskiego<sup>50</sup>), stąd też postrzega on siebie właśnie w kategorii łącznika, który przenosi swoje pomysły i wrażliwość teatralną na grunt innej dominującej wrażliwości na Wyspach<sup>51</sup>. Grupa teatralna Asian Tara Arts Theatre Company rozpoczęła swoją działalność w 1976 roku jako forma reakcji na zabójstwo na tle rasowym pakistańskiego nastolatka, Gurdip Singh Chaggara<sup>52</sup>. Spotkania zainicjował Jatinder Verma. Początkowo Tara Arts eksplorowała trzy przestrzenie, które nawzajem się przenikały i kształtowały; wschodnio-afrykańską, indyjską i angielską (m.in. w produkcjach *Yes*,

---

47. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 201.

48. Espagne, Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert...*, s. 506 i nn. Na szczególną rolę pośredników (w znaczeniu zarówno osób, jak i instytucji) w udanym procesie transferu kulturowego wskazują Mirosława Zielińska i Marek Zybura we *Wstępie do: Mirosława Zielińska, Marek Zybura, red., Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, Centrum Willy’ego Brandta, Wrocław 2013, s. 10–11, 14.

49. Dominic Hingorani, *British Asian Theatre: Dramaturgy, Process, and Performance*, Palgrave Macmillan, London 2010, s. 18.

50. Jatinder Verma, *Sorry, No Saris!*, w: *Theatre in a Cool Climate*, red. Vera Gotlieb, Colin Chambers, Amber Lane Press, Oxford 1999, s. 193.

51. Jatinder Verma, *Cultural Transformation*, w: *Contemporary British Theatre*, red. Theodore Shank, Macmillan, London 1994, s. 57.

52. Jatinder Verma, J. Verma at the Manchester University Drama Department, w: *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, red. Maria M. Delgado, Paul Heritage, Manchester UP, Manchester 1996, s. 284. Graham Ley, *Theatre of Migration and the Search for a Multicultural Aesthetic: Twenty Years of Tara Arts*, „New Theatre Quarterly”, 1997 (Nov.), t. 52, s. 349.

*Memsahib* (1980) i *Scenes in the Life of...* (1982). Kolejnym etapem było podjęcie bezpośredniego dialogu ze znanymi tekstami europejskiego kanonu teatralnego (Gogol, Büchner, Molière, Szekspir, Sofokles, Czechow, Brecht) przez pryzmat indyjskiej tradycji i estetyki teatralnej<sup>53</sup>. Dla tych właśnie przedstawień Verma zaproponował formułę „Binglishing the stage”<sup>54</sup>, a następnie formę tradaptacji. Tym samym „dokonał »uinnienia« (*othering*) tekstów klasyków”<sup>55</sup>.

Tradaptacja *Tartuffe* (1990) jest reprezentatywna dla całego nurtu *Binglish* z kilku względów. Po pierwsze, została zrealizowana przez pierwszy i obecnie najstarszy azjatycki zespół teatralny. Po drugie, dyrektor artystyczny Tara Arts, Jatinder Verma, jako pierwszy wykorzystał i zmodyfikował formę tradaptacji, zaproponował nazwę *Binglish* i napisał szereg tekstów krytyczno-teoretycznych wyjaśniających nową praktykę estetyczną na scenie brytyjskiej. Po trzecie, wreszcie, estetyka zaproponowana przez Verma wyznaczyła nowy kierunek, którym podążyły inne kompanie azjatyckie i czarnoskóre (na przykład Talawa, Tamasha, Mehtaab)<sup>56</sup>.

## Tradaptacja

Verma zaczerpnął termin *tradaptacja* (złożenie słów: translacja + adaptacja) od francusko-kanadyjskiego reżysera Roberta Lepage<sup>57</sup>, który także zapożyczył go od swego tłumacza Michela Garneau dla określenia „aneksji starych tekstów do nowych kontekstów kulturowych”<sup>58</sup>. Termin ten ma uwypuklać procesy tłumaczenia i transformacji, które zachodzą w czasie przetwarzania i negocjowania tradycji i języków kultury źródłowej dla kultury przyjmującej. Podczas gdy Lepage

---

53. Graham Ley, *British Asian Theatre*, w: *Encyclopedia of Contemporary British Culture*, red. Peter Childs, Michael Storry, Routledge, London–New York 2013, s. 36.

54. „»Binglishing the stage« oznacza tworzenie tradycji teatru, który jest czarny i angielski; eksplorowanie odmiennej praktyki teatralnej, która łączy fragmenty różnych kultur, stawia kulturową hybrydyczność w centrum sceny; wskazuje jednocześnie dwie perspektywy azjatyckiego teatru: perspektywę pamięci ziem przodków w Indiach i Pakistanie oraz perspektywę refleksji i przetworzenia (*refraction*) współczesnej Anglii” (Jatinder Verma, „*Binglishing*” *the Stage: A Generation of Asian Theatre*, w: *Theatre Matters: Performance and Culture on the World Stage*, red. Richard Boon, Jane Plastow, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 133).

55. Verma, „*Binglishing*” *the Stage...*, s. 129.

56. Hingorani, *British Asian Theatre...*, s. 100.

57. Zob. Louise Ladoucer, *Dramatic Licence. Translating Theatre from One Official Language to the Other in Canada*, przeł. Richard Lebaau, University of Alberta Press, Edmonton 2012, s. 18, 63–133.

58. Verma, *The Challenge of Binglish...*, s. 198. Praktykę artystyczną Lepage’a i współpracę z Garneau gruntownie opisuje Anne Brisset, *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Quebec, 1968–1988*, przeł. Rosalind Gill, Roger Gannon, University of Toronto Press, Toronto 1996, s. 193–257.

i Garneau pracowali na materiale europejskim i kanadyjskim, Verma wykorzystuje formę tradaptacji dla wyrażenia heterogenicznej tożsamości brytyjskich Azjatów i „binglishuje” angielską scenę („Binglishing the stage”)<sup>59</sup>. Twórca użył terminu tradaptacja po raz pierwszy dla przedstawienia *Tartuffe* zrealizowanego w 1990 roku na zamówienie Royal National Theatre jako pierwszy niebiały reżyser pracujący dla tej narodowej sceny<sup>60</sup>. Sztuka jest relokowana do XVII-wiecznych Indii. Można zarzucić, że takie realizacje nie są niczym nowym w teatrze: relokowanie i uwspółcześnianie jest od dawna stosowaną praktyką w europejskim i brytyjskim teatrze<sup>61</sup>, ale proces tradaptacji idzie dalej, jest czymś więcej niż reinterpretacją sztuki dla odnalezienia trafnych paralel (jak w najnowszych adaptacjach Szekspira). Tradaptacja, w rozumieniu Vermy, jest dogłębnym przetworzeniem i przemyśleniem na nowo oryginalnego tekstu, a następnie jego tłumaczeniem i translokacją do nowego, nieeuropejskiego kontekstu estetycznego<sup>62</sup>. Ma na celu zmuszenie widza do konfrontacji z własnym ja poprzez ekspozycję na prze-pisany (*re-written*)<sup>63</sup> na nowo (najczęściej kanoniczny) tekst źródłowy.

Wybory tekstów przez Vermę nie są przypadkowe, ponieważ zawsze opierają się na dogłębnym badaniu i poszukiwaniu związków z teraźniejszością. W przypadku Moliera nie było inaczej. Verma wskazuje takie analogie jak: trupa Moliera, tak jak Tara Arts, była wędrownym zespołem przez kilkanaście lat; ostatecznie Molier zakończył swoje peregrynacje występami na dworze królewskim Ludwika XIV w Paryżu, a Verma miał wystawić *Tartuffe*’a dla Royal National Theatre w Londynie<sup>64</sup>. Twórczość Moliera rozwijała się pod wpływem włoskiej komedii dell’arte, która była formą ludową, a charakteryzowało ją nie słowo, lecz gest, ruch, ekspresja całego ciała, maski i akrobatyka i muzyka<sup>65</sup>, podobnie teatr ludowy w Indiach opierał się na akrobatyce, muzyce i maskach<sup>66</sup>.

---

59. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 198. Szerzej o tej praktyce teatralnej w odniesieniu do kilku zespołów teatralnych piszą Giovanna Buonanno, Victoria Sams, Christiane Schlote, *Glocal Routes in British Asian Drama: Between Adaptation and Tradaptation*, „Postcolonial Text”, 2011, t. 6, nr 2, s. 1–18.

60. Tę samą metodę zastosował w adaptacji *Mieszczanina szlachcicem* (1994, Tara Arts) czy *Cyrano de Bergerac* (1995). Należy podkreślić, że forma tradaptacji została wykorzystana w wielu innych przedstawieniach Vermy, a także przejęta przez inne teatry azjatyckie (nie jest zatem wyłącznie charakterystyczna dla Vermy, jak pisze Monica Randaccio, *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca...*, s. 24).

61. Zob. Małgorzata Sugiera, *Wariacje Szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Universitas, Kraków 1997.

62. Derrick Cameron, *Tradaptation. Cultural Exchange and Black British Theatre*, w: *Moving Target...*, s. 17.

63. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 75.

64. „jeśli [National Theatre] to nie jest dwór królewski, to co jest lepszego?”, s. 285.

65. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 193. Na temat mobilności kulturowej teatralnej tradycji komedii dell’arte zob. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru...*

66. Verma, *J. Verma at the Manchester University Drama Department...*, s. 285.



Istotny był również czas, kiedy Verma otrzymał zlecenie realizacji wybranej przez siebie sztuki, a mianowicie krótko po tym, jak Salman Rushdie został obłożony fatwą przez ajatollaha Chomeiniego za *Szatańskie wersety*. Spowodowało to, że wybór religijnej satyry stał się oczywisty dla Vermy<sup>67</sup>: „*Tartuffe* wydał mi się zbawiennym przypomnieniem, że absurdalne działania, czasami, przybierają pozór religijnej gorliwości”<sup>68</sup>. Warto tutaj przypomnieć niezwykle trafne ustalenia Aaltonen, która zauważa, że teatr jest zawsze formą odpowiedzi na bieżące problemy zaistniałe w danej społeczności: „Funkcja obcej sztuki jest ważna w takim zakresie, że pomaga wyrazić rozmaite kwestie, które są aktualnie na wokandzie całej społeczności lub pewnej jej grupy. Istnieje wiele przykładów, kiedy to zagraniczni klasycy zostali wprzęgnięci w służbę sprawom patriotycznym czy subwersywnie wykorzystani dla lokalnych potrzeb”<sup>69</sup>.

Verma dostrzegł podobne tradycje komizmu u Moliera i Bhavai<sup>70</sup>, gudżaratyjską formą teatru, dlatego też jego realizacja połączyła te dwie konwencje w zastosowanym chwycie konstrukcyjnym teatru w teatrze (*play within a play*) odgrywanym przez dwójkę wędrujących artystów z prowincji Dekan. Wszystko to zostało ujęte w ramę narracyjną odwiedzin Francuza Berniera na dworze XVII-wiecznego władcy Aurangzeba (imperium Mogołów). Współczesna mobilność ludzi (podróże Berniera) i tekstów w globalnym świecie znajduje odbicie w ramowej opowieści sztuki w historii analogicznych form transferu kulturowego i translacji w okresie XVII wieku, w momencie gdy jedna z artystek proponuje, że zabawi władcę tłumaczeniem sztuki z „farangis” (języka francuskiego) napisaną przez niejakiego „Mooliey”<sup>71</sup> i przetłumaczoną przez poetę-aktora Pandita Ravi Varmę<sup>72</sup>. Władca zgadza się na zaproponowaną formę rozrywki, wskazując gościowi z Francji, że taka tłumaczona „opowieść będzie odpowiednim wspomnieniem, które będzie mógł przekazać swojemu królowi po powrocie, iż na dworze Aurangzeba w tak odległym Hindustanie przypomniano ci o domu” (*Tartuffe* 2).

Zdaniem badaczek Buonananno, Sams i Schlote zgoda cesarza na wystawienie tej francuskiej sztuki przez aktorów z rejonu Dekan (historycznie w opozycji do władzy Mogołów) przedstawia fanatycznego tyrana Aurangzeba, jako bardziej

---

67. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 193; Ley, *Theatre of Migration...*, s. 355.

68. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 193.

69. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 90.

70. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 193; por. Ley, *Theatre of Migration...*, s. 354.

71. Jatinder Verma, *Tartuffe: A „Translation” from the Play by Moliere*, s. 2 (niepublikowany maszynopis). Odtąd stosuję skrót *Tartuffe* w tekście po cytacie.

72. Nazwisko poety-aktora-tłumacza, który występuje przed władcą, jest aluzją do reżysera Jatindera Vermy, który przetłumaczył sztukę Moliera. W ten sposób Verma rozpoczyna konsekwentne przełamywanie *teatralności* sztuki i dialog z widownią. (Teatralność rozumiem jako „wszystko to, co w przedstawieniu [...] traktowane jest jako charakterystyczne dla teatru lub sceny”. Pavis, *Słownik terminów teatralnych...*, s. 545).

tolerancyjnego wobec obcych niż współczesne nam rządy irańskich ajatollahów. „W świetle dekretu Chomeiniego i brutalnego stłumienia jakiegokolwiek sprzeciwu oraz globalnych konsekwencji wobec Rushdiego i innych muzułmanów na całym świecie, satyra sztuki obnażająca sztuczną pobożność i patriarchalną tyranie w hinduskim domostwie (inscenizowana dla dworu Aurangzeba i jego francuskiego gościa) pokazuje, że przeplatanie się elementów rodzinnych, lokalnych i globalnych nie jest wyłącznie muzułmańskim lub jedynie współczesnym zjawiskiem”<sup>73</sup>.

### Ewolucja: przekład-adaptacja-tradaptacja

Tłumaczenie *Tartuffe’a* Vermy jest modelowym przykładem tradaptacji, czyli, powtórzmy raz jeszcze, relokowania klasyków do nowych kontekstów kulturowych. Jak zaznaczyłam wcześniej, w przypadku tego typu przekładów dramatu akcent pada nie na inscenizacyjność (*performability*), ale na transfer kulturowy wybranych idei. Analiza przekładu przebiegnie dwukierunkowo: najpierw przestawię wybrane modyfikacje tekstu (poziom tekstowy), a następnie przejdę do zarysowania ogólnego transferu idei, konwencji (poziom systemu teatralnego, dyskursu społecznego). Modyfikacje tekstu oryginału przebiegają na dwóch poziomach: makro- i mikrotekstualnym. Na poziomie makrotekstualnym Verma zmienił kompozycję sztuki, ograniczył liczbę *dramatis personae*, dokonał wielu skrótów i wprowadził nowe wątki. Verma, jak wspominałam, wykorzystał chwyt konstrukcyjny teatru w teatrze i wprowadził sztukę ramową. Rama sztuki umiejscowiona jest na dworze sułtana Aurangzeba goszczącego przybysza z Francji, Berniera. Na dwór przybywa także trupa wędrownych aktorów. To oni proponują wystawienie przedstawienia pod tytułem „A Tale of Tartuffe-eji in the House of Orgon” (*Tartuffe* 20). Sztuka ma trzy części, tak jak pierwotnie komedia Moliera, i kończy się wygnaniem Orgona i jego rodziny z domu. Jednak takie zakończenie nie podoba się Ministrowi (grozi śmiercią Poecie i jego towarzysze), więc Poeta komponuje szczęśliwe zakończenie. Jest to nawiązanie do skomplikowanej historii kompozycji komedii Moliera – dezaprobaty i niechęci wobec tej sztuki na dworze i sugestii króla Ludwika XIV, aby Molier zmienił fragmenty i dopisał kilka aktów<sup>74</sup>. Verma oddaje intrygi na dworze sułtana, nawiązując do knoń przeciwno Molierowi i pokazuje, że krytyka i ograniczanie wolności wypowiedzi artystów w XVII-wiecznej Francji, w Indiach czy obecnie wobec Rushdiego, choć

73. Buonanno, Sams, Schlote, *Glocal Routes in British Asian Drama...*, s. 6.

74. Noël Peacock, *Molière Nationalised: Tartuffe on the British Stage*, w: *The Cambridge Companion to Molière*, red. David Bradby, Andrew Calder, Cambridge UP, Cambridge 2006, s. 185; Molier, *Świętoszek*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Ossolineum, Wrocław et al. 1976, s. viii–xi.

przybiera różne formy, jest niezmiennie taka sama w swej istocie. Zostało to celnie ukazane w knowaniach Ministra, który przebiegle i skutecznie podburza sułtana przeciwko artytom:

*Minister:* Obawiam się, że ci aktorzy mogli nas przechytrzyć, Jaśnie Wielmożny Panie.

*Władca:* Co masz na myśli?

*Minister:* Ów poeta – nawet jeśli tylko powtarzał słowa tego obcokrajowca Muliey – przeczy Sprawiedliwości. Proszę rozważyć, Wasza Wysokość, że sugerowanie, że nie ma sprawiedliwości na tym świecie, że na tym świecie hipokryta i oszust może, w imię Boga, zamienić zło w dobro – to zaprzeczać, że istnieje sprawiedliwy Władca; Władca, który ma władzę, aby czynić dobro. To nie jest właściwa wiadomość dla naszego obcego gościa, którą mógłby zanieść z powrotem do swego Króla w dalekiej Francji!

*Władca:* Jam jest Sprawiedliwość!

*Minister:* Tak właśnie, Wasza Wysokość. Ten fakt poeta i jego kobieta raczyli zignorować.

*Władca:* Ściąć ich! (*Tartuffe* 31)

Dodatkowo fakt, że ten sam aktor gra sułtana, a następnie Orgona w masce, obnaża nierozzerwalny związek między władzą absolutną i bigoterią. Noël Peacock zauważa, że tradaptacja Vermy ukazuje ścisły związek między polityką i religią, odzwierciedlając szczególnie te kraje, gdzie władza absolutna jest podtrzymywana przez fundamentalistyczne religijne wierzenia i praktyki<sup>75</sup>.

Rama sztuki bazuje na konwencji ludowego teatru indyjskiego. Poeta ubiera maskę Ganeśy i rozpoczyna pisanie sztuki jego trąbą<sup>76</sup>. Kobieta recytuje modlitwę rytualną w języku hindi i wprowadza w treść sztuki (ekspozycja, [*Tartuffe* 2–3]). Całość ekspozycji napisano wierszem, co ponownie nawiązuje do oryginalnej wersyfikacji Moliera. Ponadto na poziomie makrotekstualnym, Verma wykreślił postaci Walerego (ukochanego córki Orgona), Kleanta (szwagra Orgona) i niektórych służących i wprowadził nowych aktorów: Poetę, który pisze i tłumaczy przedstawianą sztukę, rozmawia z innymi postaciami (przejmuje częściowo rolę Kleanta, ale jest także emanacją roli samego Vermy w tworzeniu nowej formy teatralnej) i z widownią, Kobietę (towarzyszkę Poety), która również prowadzi dialog z innymi postaciami sztuki, jak i samym Poetą, napominając go, ponagla-

75. Peacock, *Molière Nationalised...*, s. 186.

76. Ganeśa – bóstwo hinduistyczne z głową słonia i ciałem człowieka; patron uczonych i nauki, opiekun ksiąg, liter, skrybów i szkół. Ganeśa usuwa wszelkie przeszkody i zapewnia powodzenie w najróżniejszych przedsięwzięciach, dlatego ceremonie religijne zaczyna inwokacją skierowaną do niego, a dzieła literackie otwiera zwykle poświęconą mu dedykacją. Pod dyktando legendarnego Wjasy Ganeśa miał spisać własnym kłem *Mahabharatę* lub też (według innych wersji mitu) pod dyktando Walmikiego spisać *Ramajanę* (Louis Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, przeł. zespół pod kier. Przemysława Piekarskiego, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 1998, s. 287–288).

jąc, aby pisał i tłumaczył dalej, oraz role Ministra, władcy Algamira Aurangzeba i gościa z Francji Berniera. Jeżeli chodzi o skróty, to reżyser skreślił większość dłuższych przemów postaci Moliera (na przykład scena krytyki Pani Pernelle wszystkich domowników (I,1)<sup>77</sup>, spotkanie Elmiry z Tartuffe'em (IV, 5)<sup>78</sup>, a skupił się wyłącznie na wypowiedziach prowadzących akcję sztuki do przodu. Wprowadził kilka nowych kwestii, na przykład syn Orgona jest zakochany w siostrze narzeczonego córki Orgona (jeśli ona nie wyjdzie za mąż za Valli Khana, to i on nie otrzyma ręki jego siostry (*Tartuffe* 7), Munmauji i Valli przekazują sobie wiadomości przez gołębie pocztowe (*Tartuffe* 8), Tartuffe wchodzi do domu Orgona na plecach służącego, aby nie deptać robaków (*Tartuffe* 13).

Na poziomie mikrotekstualnym Verma zastąpił realia kultury europejskiej elementami kultury indyjskiej oraz wplótł nawiązania intertekstualne. Ponieważ tłumacz-reżyser zmienił miejsce akcji z Francji na Indie, wprowadził tym samym realia kultury indyjskiej w zakresie wierzeń („Ganesha”, „Ravana”, „Parvati”, „Sita”, „Shaitan”, „Hanuman”, wiara w reinkarnację *Tartuffe* 1, 21, 10, 12, 12, 17, 20, 16), zwyczajów („caste of brahmin priests” – kasta mnichów, „caste of Untouchables” – kasta niedotykalnych, „Tamasha” – okazałe widowisko, „circle the fire seven times as man and wife” – okrążyć ognisko siedem razy jako mąż i żona, spędzić resztę życia na modliwie nad brzegiem Gangesu, fahir, *Tartuffe* 2, 2, 4, 8, 22, 15), form adresatywnych („Bernier-sahib”, „Ji sahib?”, *Tartuffe* 2, 4), imion własnych (Almirah<sup>79</sup> (żona Orgona), Bibi (matka Orgona), Munmauji (córka Orgona), Tameez (syn Orgona), Zhorbai (służąca), sufiks -ji dodawany do imienia dla wyrażenia szacunku: Tartuffe-ji, Almirah-ji, Orgon-ji, *Tartuffe* 24, 22), sposobów powitań i pożegnań („Namaskar”, „Salaam”, *Tartuffe* 6, 20), nazw ubrań („kameez” – długa tunika, „dhoti” – tradycyjny strój męski, „salwar” – szerokie spodnie, *Tartuffe* 4, 4, 12, 14, 17), żywności („brain massaal” – mózdzek przyprawiony masalą, „quails in tandoor” (przepiórki z pieca), „saffron” – szafran, „sherbet” – sorbet, *Tartuffe* 4, 4, 12, 20), chorób („kala-azhira” – leiszmanioza, „Dum-dum fever” – gorączka dum-dum, „Delhi boil” – biegunka, *Tartuffe* 4) oraz innych leksemów niezwiązanych z wymienionymi kategoriami (na przykład „Durbar” – dwór indyjskiego władcy, „kismet” – los, „Koh-i-noor” – diament, „chup” – cicho, *Tartuffe* 1, 3, 15, 18). Przytoczę jeden fragment dla zilustrowania transferu kultury indyjskiej do sztuki Moliera; będzie to scena pierwszego spotkania Orgona ze Tartuffem:

77. Molier, *Świętoszek*, s. 21–31.

78. Molier, *Świętoszek*, s. 116–124.

79. Imię żony Orgona *Almirah* jest tzw. imieniem znaczącym i wytwarza humor słowny i sytuacyjny: *almihra* – oznacza w języku angielskim szafę, a Verma zmienił scenę podsłuchiwania spotkania żony Almiry z Tartuffe'em, kiedy to Orgon zamiast pod stół (jak w oryginale), chowa się do szafy właśnie.

*Orgon*: Oh, if only you had seen him that first morning I met him [...]. He came into the temple [...] wearing a face like that of the great Buddha. Gently sat cross-legged next to me – a simple coat on his body, a yellow sash round his waist, dirt on the soles of his feet, the very picture of a man who has found God’s ear by devotion alone! He mumbled mantras, kissed the dung-caked floor time and again and when I got ready to leave, he ran on ahead to offer me, at the temple gate, holy water from the Ganges itself [...]. And since that day it [my house] has flourished as if graced by Goddess Lakshmi herself! (*Tartuffe* 5)

Dla porównania oryginalna scena z komedii Moliera:

*Orgon*: Ach gdybyś wiedział, jak go poznałem niechący,  
[...] Każdego dnia biedaczek ten o słodkiej twarzy  
Opodał mnie pokornie klękał u ołtarzy,  
A zapał, z jakim wznosił do nieba swe modły,  
Oczy wszystkich obecnych wciąż ku niemu wiodły:  
To wdychał, to się krzyżem rozkładał na ziemi,  
[...]. A gdym wychodził, za mną pospieszał w zawody,  
Aby w drzwiach jeszcze podać mi święconej wody.  
[...] Słowem, niebo go wwiodło w domu mego progi,  
A z nim weszła pomyślność wszelka, spokój błogi<sup>80</sup>.

Na przykładzie tej jednej sceny widzimy jak dogłębnie tłumacz zmienił tekst, aby odzwierciedlał kulturę indyjską: Tartuffe jest fakirem, a więc zamieniono kościół na świątynię, Boga na Buddę, klęczenie na pozycję w siadzie skrzyżnym, wodę święconą na wodę z Gangesu. Większość z powyżej wspomnianych realiów jest zrozumiała lub przynajmniej rozpoznawalna dla angielskiej widowni, ale jest także wiele fragmentów niezrozumiałych i nietłumaczonych, dla przykładu leksemy, takie jak: „Durbar”, „tamasha”, „Raam, Raam!”, „Namaskar”, „Shabaash”, „Shantih”, „Tujhko paana zindagi hai...”, „Jai Shiv Shankar”, „bhaia”, „haraam zada”, *Tartuffe* 1, 2, 5, 7, 8, 9, 13, 14, 29<sup>81</sup>. W całej sztuce jest ponad sześćdziesiąt wtrąceń w językach hindi, pundżabi i bengali, co przyczynia się do forenizacji sztuki i nie pozwala widzom zapomnieć, że oglądają Moliera z perspektywy kultury indyjskiej<sup>82</sup>. Z drugiej strony, część słów stanowi, rzadko obecnie używane, zapożyczenia z wymienionych powyżej języków z okresu kolonizacji brytyjskiej.

Taka wielogłosowość jest świadomą artystycznym decyzją, wyróżniającą cechą nowej praktyki teatralnej (*Binglish*), ponieważ Verma wielokrotnie krytykował rzekomo multikulturowe przedstawienia, gdzie wszyscy aktorzy (biali

---

80. Molier, *Świętoszek*, s. 40.

81. Za wyjaśnienie niektórych słów i zwrotów dziękuję Pani Doktor Sabinie Swecie Sen-Podstawskiej.

82. Innym powodem, dla którego Verma celowo pozostawił pewne słowa i frazy nietłumaczone, jest zamiysł wywołania interakcji w obrębie wielonarodowościowej widowni.

i czarnoskórzy) posługiwali się, mniej lub bardziej udanie, standardową brytyjską wymową. W przeciwieństwie do tego podejścia, obsada w sztuce *Tartuffe* używa różnych języków, dialektów i akcentów: „niektórzy z naszych aktorów są rodzimymi użytkownikami angielskiego; inni wnoszą rytm własnych rodzimych języków, używając angielskiego. Mamy jednego aktora z Bombaju, który mówi taką odmianą, którą wprowadził Salman [Rushdie] w powieści *Dzieci północy*”<sup>83</sup>.

Wszystkie wprowadzone zmiany służą transferowi kulturowemu na wielu poziomach. Jak rozumiał go Verma (podobnie do Musnera i Greenblatt) transfer to przepływ idei, nie dominacja jednej nad drugą; transfer zawsze zachodzi w obie strony<sup>84</sup>. Transfer elementów kultury indyjskiej, który został zarysowany powyżej, można określić mianem transferu na mikroskalę w obrębie danego utworu literackiego, jednak trzeba pamiętać, że Verma zrealizował tę sztukę na deskach najbardziej prestiżowego teatru brytyjskiego *Royal National Theatre*, teatru-instytucji (a więc siła oddziaływania była znacząca) oraz, że Tara Arts jest zespołem podróżującym po Wielkiej Brytanii i wystawiała *Tartuffe*’a wielokrotnie poza Londynem<sup>85</sup>. Przede wszystkim, jednak, właściwy i najistotniejszy transfer kulturowy przebiegał na makroskalę. Po pierwsze, Verma przeniósł formułę tradaptacji praktykowaną przez Lepage’a w Kanadzie do tradycyjnego teatru angielskiego. Jednak zgodnie z teoretycznymi ustaleniami Espagne’a forma ta uległa modyfikacji na potrzeby nowego kontekstu kulturowego i nowych treści. Następnie konwencja tradaptacji zaczęła migrować wewnątrz Wielkiej Brytanii, gdy inne mniejszościowe grupy teatralne zaczęły z niej korzystać w swoich produkcjach (np. Talawa Theatre Company czy Tamasha Theatre Company)<sup>86</sup>. Po drugie, poprzez swoją koncepcję *Binglish* Verma wprowadził na scenę nie tylko różne akcenty języka angielskiego, rozbijając dominację wzorcowej wymowy brytyjskiej, tzw. *Received Pronunciation*, ale także inne języki indyjskie (pundżabi, bengali, tamilski). Również ta idea została przejęta przez nowo powstające azjatyckie i czarnoskóre zespoły teatralne (np. produkcja *Króla Lira* przygotowana przez Talawę wykorzystała dialekty karaibski i zachodnioafrykański czy produkcja *Women of Dust* Tamashy – Hindi i Radżastanu)<sup>87</sup>.

---

83. Jatinder Verma, cyt. za: Cameron, *Tradaptation...*, s. 21.

84. Verma, *The Challenge of Binglish...*, s. 196.

85. Jatinder Verma, *British South Asian Theatre Memories* <<https://www.youtube.com/watch?v=4WcJux902S8>> (07.06.2017). Na wpływ teatru Vermy na rozwój innych teatrów mniejszościowych wskazują Graham Ley, *Theatre of Migration...* oraz Dominic Hingorani, *British Asian Theatre...*

86. Godiwala Dimple, *Alternatives within the Mainstream: British Black and Asian Theatres*, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2006.

87. Dimple, *Alternatives within the Mainstream...*, s. 132–139, 187–195.

Tradaptacja, relokacja kulturowa klasyków, negocjacje językowe, heteroglosja, inicjacja ruchu nowych teatrów mniejszościowych, czyli wprowadzenie mobilności kulturowej na hermetyczną oficjalną scenę kulturową zostały dostrzeżone już na początkowym etapie przez jednego z recenzentów i zaklasyfikowane jako zagrożenie dla tradycyjnego teatru brytyjskiego: „w przypadku przedstawienia *Troilus and Cressida* Jatindera Vermy czuję nadchodzący atak skostniałego nacjonalizmu: cholerny outsider wprasza się do klubu bez zaproszenia, nie zna zasad [...]. W końcu, jeśli nie wkrótce, klub będzie musiał znaleźć na to miejsce”<sup>88</sup>. Obecnie teatr Jatindera Vermy (jak i inne teatry mniejszościowe) stanowi niezbywalny element brytyjskiej sceny teatralnej, możemy zatem mówić o *udanym* transferze kulturowym, kiedy to transferowane treści i idee (rozumiane jako *spiritus movens*) zainicjowały proces zmian w kulturze przyjmującej<sup>89</sup>.

Autorka pragnie podziękować Dyrektorowi Artystycznemu Tara Arts Jatinderowi Vermie za wyrażenie zgody na wykorzystanie tłumaczenia i scenariusza sztuki *Tartuffe* oraz Pani Jyoti Upadhyay (Menadżerowi ds. Marketingu i Komunikacji, Tara Arts) za udostępnienie materiałów archiwalnych teatru Tara Arts w Londynie.

---

88. Irving Wardle, *Independent on Sunday*, 03.10.1993, cyt. za Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 194–195.

89. Pick, *Czym jest transfer kultury?*, s. 257. Pick podaje także przykłady nieudanego transferu kulturowego, s. 263.



## Transgresje i transpozycje myśli Brechta w sztukach Rolanda Schimmelpfenniga

Od premiery pierwszej sztuki Rolanda Schimmelpfenniga *Die ewige Maria* w Theater Oberhausen minęły ponad 22 lata. W tym czasie dramatisarstwu autora poświęcono liczne artykuły naukowe, a każda premiera, ale też edycje sztuk zebrane w dwóch tomach: *Die Frau von früher* (2004) i *Der Goldene Drache* (2013) oraz kilku antologiach dramatów różnych autorów, powodowały wysyp tekstów krytycznych. Większość prac usiłujących w sposób metodologiczny wpisać dramaturgię Schimmelpfenniga w określone ramy interpretacyjne pozostawia margines wątpliwości, otwiera szczelinę zapraszającą do tego, by Schimmelpfenniga pomyśleć inaczej<sup>1</sup>. Niewiele wyjaśnia w tej kwestii fakt, że, jak twierdzi Andrzej Skrendo, „swoistość literatury [...] od czasu przełomu romantycznego żywi się przekraczaniem granic”<sup>2</sup>. Pojawia się bowiem pytanie, jakimi kanałami Schimmelpfennig przeprawia swoje teksty przez granice tradycji literackiej, która sama przecież karmiła się podobnym paradygmatem. Większość jego dramatów zanurza odbiorcę w sytuacji wyjściowej, którą dałoby się utożsamić ze sferą jego codziennych doświadczeń, by za chwilę przenieść go w rejony, w których wszelkie związki przyczynowo-skutkowe zostają zawieszane, a wręcz pogwałcone. Rację ma Peter Michalzik, pisząc, że Schimmelpfennig „wzbrania się [...] przed uznaniem jednoznaczności jako wartości, [...] przed rozumieniem kausalności jako impera-

1. Takie próby podejmowały m.in. Danijela Kapusta i Henrike Thomsen. Por. Danijela Kapusta, *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, Herbert Utz, München 2011. Por. Henrike Thomsen, *Das romantische Kaninchen. Was den Dramatiker Roland Schimmelpfennig mit dem Mythos und Botho Strauß*, w: *Autoren am Deutschen Theater. Texte über und von Jon Fosse, Elfriede Jelinek, die Brüder Presnjakow, Olover Reese, Yasmina Reza, Roland Schimmelpfennig, Ingo Schulze und Moritz von Uslar*, red. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Berlin 2006, s. 33–43. Polskie prace teatrologiczne kontekstualizują twórczość Schimmelpfenniga najczęściej w odniesieniu do form dramatycznych zapoczątkowanych na przełomie XX i XXI wieku. Por. Małgorzata Sugiera, *Relane światy/możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995–2004)*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

2. Andrzej Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 15.



tywu artystycznego”<sup>3</sup>. Nie chodzi tu o tajemnicę, lecz o swoistą zagadkowość. O ile bowiem tajemnica posiada w sobie coś nierozstrzygalnego, to Schimmelpfennig daje nadzieję na odgadnięcie zagadki, przeniknięcie do *clou* problemu, rozsypłanie węzła znaczeń. Z tym, że każdorazowo po takiej próbie zdaje się pozostawać kilka części nieprzystawalnych. Autor prowadzi grę dwuznaczności, skłania do tego, by poruszać się między czuciem i rozumem, snuje logiczną opowieść, by za chwilę przenieść ją w rejony przeczące zdroworozsądkowemu myśleniu. Nawet mocno zanurzone we współczesnej rzeczywistości sztuki, jak *Push up 1–3* (2001) czy *Angebot und Nachfrage* (2005), podejmujące odpowiednio temat pracy w korporacji i bezrobocia, nie wyczerpują swojego znaczenia ani w opisie problemu, ani w jego poetyckim uogólnieniu.

Wobec powyższych, wstępnie naszkicowanych uwag, wydaje się, że skutecznym narzędziem do analizy dramatów Schimmelpfenniga może być transgresja. Grzegorz Petrek proponuje jej rozumienie jako „(w)znoszenia granicy, posiadające tę zaletę, iż – nie uciekając się do oksymoronicznej formuły – uwalnia i zarazem maskuje grę dwuznaczności”<sup>4</sup>. Polega ona, mówiąc najogólniej, na nieustannej oscylacji pomiędzy akceptacją przypisaną jej immanentnie granicy przy jednoczesnym dążeniu do jej podważenia. Poprzez to, jak mówi Petrek, pole sensu transgresji podlega ciągłej modyfikacji<sup>5</sup>. Co więcej, w opinii J. Durançon, „transgresja wydaje się nawet *par excellence* czymś, co nie istnieje „w sobie”, co nie ma imienia własnego. Jest ona w każdym razie czymś, co wymaga nowego sposobu myślenia, nowej logiki”<sup>6</sup>. Wydaje się, że ów nowy sposób myślenia polegać powinien przede wszystkim na nieustannym wytrącaniu odbiorcy z automatyzmu spojrzenia i jako taki wymaga od niego pochylenia się w równym stopniu nad sztuką, co nad samym sobą. Jest to postawa antropocentryczna stanowiąca warunek konieczny każdej komunikacji<sup>7</sup>. Spośród trzech zaproponowanych przez Petrkę zastosowań pojęcia transgresji w procesie odczytywania dzieła (transgresję tematyzowaną, transgresję implikowaną, perspektywę transgresyjno-transgresywną)<sup>8</sup> dla przybliżenia specyfiki dramaturgii Schimmelpfenniga interesować mnie będzie drugi z wymienionych wariantów. Z punktu widzenia kontekstu kulturowego koniecznym wydaje się dokonanie reinterpretacji kontekstów, w których literatura

---

3. Peter Michalzik, *Vorwort*, w: Roland Schimmelpfennig, *Die Frau von früher. Stücke 1994–2004. Mit einem Vorwort von Peter Michalzik*, Fischer, Frankfurt a.M. 2014, s. 9.

4. Petrek, *Transgresja...*, s. 25.

5. Zob. Petrek, *Transgresja...*, s. 25.

6. J. Durançon, *Transgresja u Bataille’a*, cyt. za: Petrek, *Transgresja...*, s. 19.

7. Zob. Bożena Tokarz, *Od dialogu do transgresji*, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2010, s. 278–279.

8. Petrek, *Transgresja...*, s. 14.

ta powstawała. Przyjmując za Maurice'em Blanchotem, że „literatura powstaje na swoich ruinach”<sup>9</sup>, chciałbym dokonać próby rozstrzygnięcia udziału „ruin” niemieckojęzycznej tradycji dramatu i teatru w kreowaniu treści i formy sztuk Schimmelpfenniga. Ruiny te mogą przecież stanowić muzealną atrakcję, ale mogą być przecież „zamieszkane” przez współczesnych, mogą wytyczać kształt fundamentów, na których powstaje nowe, ale też mogą stwarzać przeszkodę, ciasny horyzont ograniczający możliwości zabudowy.

Współczesna dramaturgia niemiecka nosi znamię Brechta<sup>10</sup>. Głównie jemu teatr i dramat niemiecki zawdzięczają to, co w opinii Hansa-Thiesa Lehmana jaskrawo odróżnia je od innych teatrów i dramatów europejskich: „wyrzista skłonność do refleksji, rezerwy, dystansu i krytyki oraz do olbrzymiego sceptycyzmu wobec oddania się uczuciowemu upojeniu, która z czasem zmienić się może w fobię emocjonalną”<sup>11</sup>. Brechtowska teoria teatru przeszła długą drogę, stając się polem doświadczalnym dla wielu jego naśladowców i przeciwników; wciąż stanowi punkt odniesienia całej rzeszy dramaturgów. Z niemalże stuletniej perspektywy widać, że dziś z teorii Brechta najbardziej liczy się to, że „w równym stopniu wymaga ona od grających co od widzów, by uczestniczyli oni w teatrze jako sytuacji komunikacyjnej”<sup>12</sup>. Włączenie publiczności w wymianę myśli o samym sposobie wystawiania miało (i ma) stanowić konieczny etap w procesie formułowania zasadniczych pytań skupionych wokół spraw społecznych i samej istoty społeczeństwa. Teatr dla Brechta nigdy nie był wyłącznie praktyką estetyczną<sup>13</sup>, lecz przede wszystkim „sztuką patrzenia”<sup>14</sup>, obejmującą w równym stopniu to, co dzieje się na scenie, jak i samego oglądającego. Ta dwoistość perspektywy, równoczesność, ale też podwójność w mniejszym stopniu określa dramaturgię Brechta, ile bardziej uwidocznia się w jego teatralnej *praxis*, której fundamentalnym predykatem wydaje się, jak on sam utrzymuje w eseju *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, podstęp wymierzony w widza

---

9. Maurice Blanchot, *Literatura i prawo do śmierci*, w: Maurice Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 8.

10. Rację ma Małgorzata Sugiera, która swojej monografii poświęconej niemieckiemu dramatu nadała tytuł *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*. Do dziś bez wątplenia można odnaleźć w całkiem współczesnych sztukach niemieckich nie tylko ślady i odwołania do klasyka dramatu, ale wręcz nawiązania, polemiki i dyskusje z jego teorii i praktyki teatralnej. Zob. Małgorzata Sugiera, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Universitas, Kraków 1999.

11. Hans-Thies Lehmann, *Brecht lesen, Theater der Zeit, Recherchen 123*, Berlin 2016, s. 25. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

12. Lehmann, *Brecht lesen...*, s. 26.

13. Zob. Lehmann, *Brecht lesen...*, s. 26.

14. Lehmann, *Brecht lesen...*, s. 26.

i w sam teatr<sup>15</sup>. W istocie rzeczy mamy do czynienia z, jak to określił Lehmann, niemalże metodycznym sprzeciwem wobec „wcielania życia w logikę”<sup>16</sup>. Z godną podziwu determinacją Brecht kontestuje logikę używaną jako narzędzie do opisu świata, jak i samą logikę życia, logikę procesów historycznych i społecznych. „Niech diabeł weźmie rozsądek!”<sup>17</sup>, pisał już w 1920 roku. Tym, co pozostaje po wymazaniu logiki z teatru, jest sprzeczność. I to właśnie na niej Brecht zbudował sposób komunikacji w teatrze i poprzez teatr.

Schimmelpfennig nie tylko nie tworzy własnej teorii, ale wręcz deklaruje nieobecność matrycy, szablonu czy wzoru, które stanowiłyby wspólny mianownik jego twórczości<sup>18</sup>. Rzadko też odwołuje się do teorii Brechta, choć tu i ówdzie pośrednio sugeruje specyficzną spójnię z autorem *Matki Courage*. I tak w komentarzu do sztuki *Złoty Smok* z 2010 roku uzasadnia użycie środków artystycznych: „zapowiedzi, przesunięcia i »odgrywania«”<sup>19</sup> potrzebą zniesienia dystansu i zastąpienia go efektem „bliskości, identyfikacji”<sup>20</sup>. Zarówno Brechtowski efekt wyobcowania, jak i jego podważenie przez Schimmelpfenniga w odmienny sposób realizują podobny cel: wytracony z rutyny odbiorca otwiera oczy na problem, stawia pytania, poszukuje odpowiedzi, staje się przenikliwy. Zanurzenie widza w świat przedstawiony poprzez współuczestnictwo i namacalność urasta do rangi antidotum na „przenaukowione i przegadane” dyskursy skupione wokół głównego tematu sztuki – kryzysu uchodźców, w której Schimmelpfennig po równo obdarza wszystkie strony możliwością wypowiedzi. Są one jednak pozbawione charakteru politycznego, stanowią natomiast część składową swoistego *teatrum mundi*, gdzie, na wzór antycznej tragedii, rozgrywają się losy ludzkie w swym bez mała ontologicznym wymiarze, w którego tło wpisany zostaje określony problem społeczny. Tym, co Schimmelpfenniga wyróżnia spośród współczesnych dramatopisarzy niemieckojęzycznych, jest upoetyczenie zjawisk o charakterze socjalnym, ich sprzężenie, zagęszczenie do stopnia umożliwiającego spojrzenie na nie z perspektywy ukazującej ponadczasowość w ich aktualności. Obrazowo ujął to Schimmelpfennig w słowach:

---

15. Bertolt Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, w: Bertolt Brecht, *Über Kunst und Politik*, red. Werner Hecht, Reclam, Leipzig 1977, s. 76.

16. Lehmann, *Brecht lesen...*, s. 21.

17. Bertolt Brecht, [Notizen ohne Titel] 31. August 1920, w: Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band I. 1920–1939, red. Werner Hecht, Aufbau-Verlag, Berlin 1966, s. 15.

18. Zob. Roland Schimmelpfennig, *Ja und nein. Vorlesungen über Dramatik*, red. Johannes Birgfeld, Theater der Zeit. Recherchen 107, Berlin 2014, s. 18.

19. Roland Schimmelpfennig, *Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben. Ein Gespräch zwischen Roland Schimmelpfennig und Franz Wille*, w: Roland Schimmelpfennig, *Der goldene Drache. Stücke 2004–2011*, Fischer, Frankfurt a.M. 2013, s. 717.

20. Schimmelpfennig, *Eine aufregende Zeit...*, s. 717.

Gdy zagęścić kawałek węgla, powstanie diament.  
Gdy zagęścić rzeczywistość, powstanie sztuka.  
Gdy nadmuchać rzeczywistość, powstanie trochę iluzji.  
Sztuka wtyka palec w ranę.  
Iluzje tego nie robią, one uśmierają ból.<sup>21</sup>

Wspomniany *Złoty Smok*, uznany przez niemieckich krytyków najlepszą sztuką 2010 roku, opowiada historię imigrantów nielegalnie zarobkujących w tajsko-chińsko-wietnamskiej restauracji znajdującej się w jednym z europejskich miast oraz sąsiadujących z nimi najemcami kamienicy, w której rzeczona restauracja się mieści. Każdej z pięciu ról w sztuce Schimmelpfennig przypisuje kolejne. I tak MŁODY MEŻCZYŻNA jest jednocześnie dziadkiem, Azjata, kelnerką i konikiem polnym, KOBIETA PO SZEŚĆDZIESIĄTCE to również wnuczka, Azjatka, mrówka, sprzedawca w sklepie spożywczym etc. Sposób gry oparty na utożsamieniu się z postacią przechodzi w grę epicką, by za chwilę na powrót wprowadzić widza w stany o sporym ładunku emocjonalnym. Nie jest to przejście płynne, raczej sprawia wrażenie chropowatego, tak jak niespójny wydaje się na początku układ poszczególnych scen. Widz odnosi wrażenie, że otrzymuje zlepek przypadkowych i chaotycznych opowieści, które z czasem układają się w złożoną, ale koherentną historię skupioną wokół jednego tematu. Przypadek i prawidłowość łączą się w dialektyczną zależność, a *Złoty Smok* okazuje się, jak twierdzi Ulrich Fischer, sztuką dydaktyczną<sup>22</sup>. Obserwacja ta – tyleż odkrywczą, co zaskakującą – ufundowana na rozległym, nieostrym terminologicznie pojęciu sztuki dydaktycznej (*Lehrstück*) sugeruje powinowactwo Schimmelpfenniga z Brechtem, domaga się jednak doprecyzowania przesunięć, jakich autor *Złotego Smoka* dokonał, bo już nawet powierzchowny ogląd eksponuje różnice i odmienności. Klasyczna *Lehrstück* w duchu Brechta miała kształtować postawy, a sam Brecht widział jej sens przede wszystkim w oddziaływaniu na samych aktorów<sup>23</sup>, uwypuklając zgodność lub napięcia wewnętrznej postawy z postawą zewnętrzną<sup>24</sup>. *Lehrstück* uczy, będąc graną, a nie będąc oglądaną. Zasadniczo widz nie jest konieczny, jednak może on być oczywiście wykorzystany.

---

21. Schimmelpfennig, *Ja und Nein...*, s. 17.

22. Ulrich Fischer, *Roland Schimmelpfennig. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* KLG 6/11, s. 3.

23. Zob. Katarzyna Michalak, *Sztuki dydaktyczne Bertolta Brechta a kształtowanie postaw*, w: *Wokół Bertolta Brechta. Studia i szkice*, red. Grażyna Barbara Szewczyk, Zbigniew Feliszewski, Marta Jadwiga Bąkiewicz, Universitas, Kraków 2016, s. 105.

24. Zob. Michalak, *Sztuki dydaktyczne...*, s. 110.

U podstaw *Lehrstück* znajduje się oczekiwanie, że przeprowadzenie określonych sposobów działania, przyjęcie określonych postaw, odtworzenie określonych aktów mowy itd. może mieć wpływ społeczny na grającego.<sup>25</sup>

Inaczej niż Brecht, Schimmelpfennig nie interesuje się ani gestem społecznym, ani postawą, którą można czy wręcz należy kształtować. Oparty na przekonaniu o niewystarczalności tradycyjnych metod pedagogicznych, ufundowanych na zawodnych koncepcjach oświeceniowych, dydaktyzm sztuki Schimmelpfenniga poprzez wspomniane „uczestnictwo, namacalność, obecność” przerywane jednakowoż technikami epickimi, wciąga widza w grę, który nie uczestnicząc w „odgrywaniu” postaci i zdarzeń sam staje się uczestnikiem gry, pozostając jej komentatorem i interpretatorem.

Jest to możliwe poprzez łączenie elementów nieprzystających do siebie, wzmacnianie kontrastu znaczeń, kwestionowanie utartych światopoglądów. W jednej sztuce, a czasem nawet w jednej scenie, mamy do czynienia z rubasznym dowcipem i krytyką społecznych postaw wobec imigrantów, kolaz występuje obok solidnie skonstruowanej akcji, ironia miesza się z powagą. Bajkę ła Fontaine’a *Konik polny i mrówka* Schimmelpfennig cytuje w sztuce kilkakrotnie, za każdym razem zmieniając oryginał. W wyniku tego powstaje historia, w której zamożna i pracowita mrówka daje konikowi polnemu dach nad głową i wyżywienie, żądając w zamian seksualnej dyspozycji dla siebie i innych. Schimmelpfennig wyjmuje bajkę z przypisanego jej bytu w baśniowym świecie, przenosi ją w świat rzeczywisty, przemieniając ją w parabolę o wydźwięku antykapitalistycznym<sup>26</sup>. Tworzy hiperbolicznie uwypuklony obraz zaradnej i bogatej europejskiej twierdzy, gotowej przyjąć pod swój dach każdego uchodźcę, jeśli tylko przyniesie jej to dobry utarg. Przypomina ona Sloterdijkowski „Kryształowy pałac”<sup>27</sup>. Zabiegi i starania o zapewnienie w nim komfortu życia zakładają jednakowoż, że każda społeczna interakcja rozgrywa się w przestrzeni zorganizowanej na wzór przytulnego domu, w zamkniętej i klimatyzowanej przestrzeni, w której, jak pisze również Slavoj Žižek, żadne historyczne wydarzenia nie mogą występować, co najwyżej wypadki domowe<sup>28</sup>. Sęk w tym, że nie każdy jej mieszkaniec może spełnić rygorystyczne wymogi ekonomiczne.

---

25. Bertolt Brecht, *Zur Theorie des Lehrstücks, w: Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrung*, red. Reiner Steinweg, Suhrkamp, Frankfurt 1976, s. 164.

26. Zob. Fischer, *Roland Schimmelpfennig...*, s. 2.

27. Peter Sloterdijk, *Kryształowy pałac: o filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. Borys Cymbrowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

28. Zob. Slavoj Žižek, *Der neue Klassenkampf. Die wahren Gründe für Flucht und Terror*, przeł. Regina Schneider, Ullstein, Berlin 2016, s. 9.

Pozbawiona pierwotnego kontekstu bajka la Fontaine'a staje się suwerennym „partnerem tekstu”<sup>29</sup>. Nietrudno dostrzec w tym transpozycję stereometrycznej zasady budowania dramaturgii przez Brechta. Zdaniem Andrzeja Wirtha struktura stereometryczna zmusza autora do poszanowania zasadniczych praw rządzących rzeczywistością, umożliwiając mu jednocześnie przełamanie reguł psychologicznej wiarygodności, wiarygodności miejsca akcji i logiki charakterów<sup>30</sup>. W wyniku tego powstaje „dramat czystych możliwości”<sup>31</sup>. Brecht prowadzi widza drogą od konkretnego do uogólnienia (najczęściej stosując przerwę w postaci songów) i z powrotem do konkretnego<sup>32</sup>. Schimmelpfennig potęguje to, wprowadzając widza w stan nieważkości, koniecznej do rozpoznania/wycucia istoty problemu. Środki i sposoby, jakie stosuje, by problemy uwidocznić, czerpał między innymi z własnych doświadczeń reżyserskich, jak i ze współpracy z Jürgenem Goschem, który wystawił kilka jego dramatów. Gosch często obsadzał postacie w opozycji do oczekiwań, wynikających z zapisanych w tekście informacji, „zwiększał dystans pomiędzy przedstawionym i przedstawiającym o wiele bardziej, niż to było powszechnie przyjęte”<sup>33</sup>. Współpracując z Goschem, Schimmelpfennig antycypował jego oczekiwania, wpisując je w tekst dramatu już na etapie jego tworzenia. Wynikiem tego jest pewien rodzaj pogłębionej wizji oddziaływania scenicznego, sięgającego do idei teatru epickiego, tworzącego poszerzoną przestrzeń dla gry aktorskiej<sup>34</sup>. Brecht pisał w swoim *Dialog über Schauspielkunst*: „Każdy [aktor] powinien się oddalić od siebie samego. W przeciwnym razie znika przerażenie, niezbędne w procesie poznania”<sup>35</sup>. Schimmelpfennig czerpie ze środków wyobcowania stosując zasadę przepływania i przemieszczania sposobów narracji, opowiadania i odgrywania (pokazywania) ról. Ale przede wszystkim jego „wyobcowanie” wypływa z antycypowania obrazu scenicznego i możliwości jego oddziaływania już na poziomie tekstu. Tym samym sztuki stają się tym, czym Pier Paolo Pasolini określił scenariusze filmowe: dziełami pragnącymi stać się obrazem i w sobie obrazowość zawierającymi<sup>36</sup>. Z jednej strony podążają one drogą wytyczoną językiem pisanym, a w szczególności „literackim

29. Tokarz, *Od Dialogu do transgresji...*, s. 275.

30. Zob. Andrzej Wirth, *Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke*, w: „Sinn und Form. Beiträge zur Literatur”. Akademie der Deutschen Künste. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957, s. 387.

31. Wirth, *Über die stereometrische Struktur...*, s. 387.

32. Wirth, *Über die stereometrische Struktur...*, s. 387.

33. Fischer, *Roland Schimmelpfennig...*, s. 4.

34. Fischer, *Roland Schimmelpfennig...*, s. 4.

35. Bert Brecht, *Dialog über Schauspielkunst*, „Berliner Börsen Kurier”, 17.02.1929, Archiwum Bertolta Brechta przy Akademii Sztuki w Berlinie, syg. 1150/22.

36. Pier Paolo Pasolini, cyt. za: Jochen Brunow, *Eine andere Art zu erzählen. Utopie vom Drehbuch als eigenständiger Schreibweise*, w: *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art zu erzählen*, red. Jochen Brunow, edition text+kritik München 1991, s. 26.

żargonem<sup>37</sup>, z drugiej strony kierują uwagę adresata na innego rodzaju znaki – właściwe obrazowi filmowemu, który dopiero ma powstać. Wizualna „kompletność” staje się zadaniem autora, pragnącego scenariuszowi udzielić dynamicznej, ruchomej struktury, po to, by proces mógł przeciwstawić się strukturze stałej<sup>38</sup>.

„Słowo-obraz” jest jedną z zasad organizujących materię dramaturgii Schimmelpfenniga. Być może z tego właśnie powodu określa się go mianem poety wśród dramaturgów<sup>39</sup>. Schimmelpfennig używa w tym kontekście określenia *bildsamer Stoff*, oznaczającego materiał dający się przedstawić, odzwierciedlić, sfotografować, przy użyciu własnych matryc odniesienia, indywidualnych dla każdego odbiorcy:

Wszyscy poszukujemy dwóch rodzajów obrazów, znanych obrazów, obrazów pokrywających się z tymi, które już znamy, i tych nigdy-dotychczas-niewidzianych [...] Pamięć, zagrzewana obrazami, jest rakieta utopii, pamięć jest napędem wynajdywania ciągle nowych obrazów [...]<sup>40</sup>.

Schimmelpfennig traktuje obraz i słowo na równi. Opisywalność oznacza wyobraźność, a wyobraźność stanowi warunek konieczny zrozumienia. To podstawa dialogowości między teatrem a widzem. By dzielić się z kimś swoim światem, należy wpiąć ten świat opisać – „stworzyć za pomocą języka”<sup>41</sup>. Język w procesie komunikacji jest narzędziem do budowania obrazów, szkiców, przedstawionych w taki sposób, by odbiorca był w stanie za nimi podążać. W jednym z wywiadów w ramach *Pettkdozentur* w Saarbrücken Schimmelpfennig przywołuje następującą historię:

Ostatnio ktoś opowiedział mi szczegółowo *Mrocznego Rycerza*, i od tego czasu miałem obrazowe wyobrażenie filmu, który – ku mojemu rozczarowaniu – zobaczyłem dopiero później.

Opowiedzenie filmu stało się swoistym zamalowaniem (*Übermalung*). A takie zamalowywania są cenne, koniec końców pokazują one dojrzałość widza. To samo dotyczy opowiadania rzeczywistości. W momencie mówienia zostaje ona dla słuchającego – ale też dla mówiącego – na nowo wynaleziona.<sup>42</sup>

Nie chodzi tu wyłącznie o suplementarność języka wobec obrazu, ani też o Deridiański łańcuch powielających się nieustannie suplementów<sup>43</sup>. Zamalowywanie

---

37. Pasolini, *Eine andere Art...*, s. 26.

38. Pasolini, *Eine andere Art...*, s. 26.

39. Zob. Michalzik, *Vorwort...*, s. 10–11.

40. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 53.

41. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 59.

42. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 59.

43. Zob. Jonathan Culler, *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*, przeł. Andreas Mahler, Reclam, Stuttgart 2013, s. 23.

zakłada bowiem istnienie oryginału. Wobec postulatu teatru (dramatu, sztuki) jako sytuacji komunikacyjnej rozróżnianie między oryginałem a jego modyfikacją czy – mówiąc inaczej – dziełem pierwotnym a jego „zamalowywaniem”, nie posiada wartości priorytetowej. Podstawą komunikacji jest bowiem dialog, w którym wzajemne zależności oznaczają współistnienie „bez wyraźnie określonego centrum”<sup>44</sup>. Nie trudno dostrzec tu echo Brechtowskiej wizji teatru jako zdarzenia dokonującego się na linii scena-widz, jako dynamicznego procesu wymiany i tworzenia znaczeń (Schimmelpfennig nazywa to „paktem demokratycznym”<sup>45</sup>), ale też i Derridiańskiego hasła-postulatu „il n’y a pas de hors-texte”<sup>46</sup>, mówiącego, że nie istnieje nic poza tekstem. Chcąc wyostać się z tekstu i znaków w kierunku „rzeczywistości”, zawsze znajdziemy wyłącznie jeszcze więcej tekstu i jeszcze więcej znaków, nieskończony łańcuch suplementów<sup>47</sup>. Schimmelpfennig myśli kategoriami dramatopisarza (sam podkreśla, że nie jest teoretykiem, ani nawet interpretatorem swoich utworów), widząc w tekście coś, co zostaje, w przeciwieństwie do inscenizacji, która odgrywana w czasie rzeczywistym posiada w sobie immanentną ulotność:

Teksty są czymś więcej niż pajęczyną. Niektóre wydają się jak ze szkła, inne z giętkiego drewna a jeszcze inne z zimnego kamienia, niektóre są też z piasku, czemu nie. Teksty mogą uduchowić teatr, i potem uduchowiają nas.<sup>48</sup>

Jednocześnie wszystko w teatrze jest tekstem, wszystko jest historią: „nawet awangarda, teatr płaszczyzn tekstowych i dyskursów koniec końców opowiadają zawsze historie, przebiegi, czasem nawet nie zauważając tego”<sup>49</sup>. Aby tekst spotkał obraz i się w niego przemienił, musi przyjąć jego właściwości. Z tego powodu Schimmelpfennig postuluje opowiadanie prostych historii, prowadzenie obrazowej narracji, które z drugiej strony, jak już wspomniano, należy komprimować, zacieśniać, sprężać.

Proste historie okazują się proste tylko z pozoru. Już w *Arabskiej nocy* z 2001 roku Schimmelpfennig zastosował zasadę przybliżania i oddalania odbiorcy poprzez grę (z) obrazami. Po raz pierwszy włączył tu didaskalia w mowę postaci, by wkrótce, jak to ocenił Michalzik, uznać to za zasadę nadrzędną organizującą formę innych dramatów<sup>50</sup>. Ten zabieg wywołał tyleż zdziwienia, co podziwu:

---

44. Bożena Tokarz, *Od dialogu do transgresji*, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2010, s. 271.

45. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 78.

46. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976, s. 158.

47. Zob. Culler, *Literaturtheorie...*, s. 25.

48. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 19.

49. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 20.

50. Zob. Michalzik, *Vorwort...*, s. 13.



Można w nim widzieć zwykłe masło maślane, można powiedzieć, że Schimmelpfennig staje się narratorem, można powiedzieć, że przez to materiał staje się drugorzędny, można powiedzieć, że odbiera się w ten sposób aktorom możliwość gry, z czym w rzeczy samej wiele inscenizacji miało problem, można [...] dostrzec tam mechanizm transportujący mechanizmy akcji typowe dla sztuk bulwarowych [...]<sup>51</sup>.

*Arabska noc* to, jak twierdzi Schimmelpfennig, „teatr narracyjny”, przy którego powstawaniu dwa czynniki miały szczególne znaczenie:

Po pierwsze: wyostrenie treści: *Arabska noc* dotyczy ludzi, którzy są uwięzieni we własnej egzystencji.

Po drugie: przyczynek narracyjny<sup>52</sup>.

Dramat jest opowiadany, w dodatku jest to narracja wieloperspektywiczna. Można dostrzec w tym prosty zabieg umożliwiający przedstawienie na scenie onirycznych światów, baśniowego klimatu czy sytuacji niespotykanych, jak na przykład we fragmencie, w którym mężczyzna, zmniejszony do rozmiarów krasnala, niespodziewanie odnajduje się w butelce po koniaku, czy w tym, w którym dozorca bloku, podczas poszukiwania usterki hydraulicznej, w pewnym momencie zamiast w mieszkaniu jednego z lokatorów odnajduje się na pustyni.

Dla Schimmelpfenniga jest to tyleż nowatorskie, co klasyczne. Zmierza w kierunku porzucenia teatru iluzji. Narracja w jego przekonaniu „prowadzi widza za rękę”<sup>53</sup>. Lecz jego narracyjność nie nosi znamion przedstawiania ani objaśniania, a narrator w najmniejszym stopniu nie przypomina przewodnika. Na pierwszy plan zdaje się wysuwać funkcja języka, jako tego, który ratuje człowieka z potrzasku własnej egzystencji. Opowiadanie ma tę siłę, by utrzymywać obraz przy życiu. Obraz, który nawiedza i znika, jest utrzymywany słowem, za jego sprawą istnieje.

W *Arabskiej nocy* głos udzielony zostaje wielu narratorom, spośród których każdy przyjmuje i eksponuje inną perspektywę. Nie chodzi tu o określony rodzaj dokumentaryzmu, lecz raczej o pewną przemyślaną grę konwencjami, w której autor może sobie pozwolić na twórczą dezygnację:

[...] a ponieważ nie ma nic, czego nam nie wolno, co chcielibyśmy koniecznie wypróbować, żeby uwolnić się spod ciężaru klasyki i moderny, możemy stosować skróty. Możemy, nie musimy. Możemy sobie pozwolić, by siedem stron dialogu skurczyło się do połowy strony prozy<sup>54</sup>.

---

51. Michalzik, *Vorwort...*, s. 13.

52. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 72.

53. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 72.

54. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 72–73.

*Arabska noc* to dramat o niemożliwości pamięci i jej konsekwencji<sup>55</sup>, o możliwości i sposobach postrzegania i komunikowania rzeczywistości, wielokrotnej i niedokonanej, a wręcz niedokonywalnej.

Inaczej niż Brecht, Schimmelpfennig odcina się od dramatopisarstwa politycznego, pozostawiając jednak pole do interpretacji, czym jest teatr polityczny i w jaki sposób jego polityczność może się manifestować. W opublikowanym w 2007 roku wywiadzie stwierdza:

Mam trudności z tym pojęciem [teatru politycznego – Z.F.]. Celem teatru jest miasto, społeczność. Teatr odzwierciedla przeszłość społeczeństwa, jego teraźniejszość lub też coś w rodzaju przyszłych oczekiwań, nadziei, lęków. Jednak to nie znaczy, że teatr przede wszystkim zajmuje się polityką [...] Teatr polityczny oznaczałoby dla mnie, że poza obrębem istotnych pytań o moralność, prawo i bezprawie teatr rozwija polityczną, społeczną wizję. Ale teatr nie jest abstrakcyjny, tematem teatru jest człowiek, indywidualum. W centrum sztuk Weissa i Kippharda znajduje się człowiek. Tak samo u Brechta, nawet w *Srodku zaradczy*.<sup>56</sup>

Odnosząc się do sztuki *Besuch bei dem Vater* (2008), Schimmelpfennig różniła pomiędzy politycznością a odzwierciedleniem<sup>57</sup>. Politykę rozumie tutaj należy jako sposób komunikacji, którego celem jest uzyskanie określonych działań ze strony odbiorców komunikatu, podczas gdy odzwierciedlenie (*Spiegelung*) stanowi rodzaj lustrzanego odbicia przedmiotu czy zjawiska i nosi cechy raczej artystycznego lub geometrycznego odwzorowania. W obu przypadkach mamy do czynienia z przetworzeniem lub transgresją jakiegoś fragmentu rzeczywistości. W tym sensie nawet w bodaj najbardziej „politycznej” sztuce Schimmelpfenniga, tj. *Wintersonnenwende* z 2014 roku, ukazującej mechanizmy zawłaszczania życia przez radykalną prawicę, polityka jest ledwie tematem, a na plan pierwszy wysuwają się charaktery postaci. „Teraźniejszość przeszłości” było jednym ze sztandarowych tematów niemieckich dramaturgów lewicowych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku spod znaku literatury zaangażowanej, dokumentalnej i politycznej, stawiających sobie za cel rozrachunek z nazistowską przeszłością ojców i wdrożenie procesów emancypacyjnych, które miały polegać na tym, by nie tylko nazywać rzeczy po imieniu, lecz przede wszystkim, by krytycznie przyglądać się wszelkiego rodzaju „wtórnym wstrząsom”, powstającym tu i ówdzie wiele lat po upadku reżimu hitlerowskiego. W *Wintersonnenwende* Schimmelpfennig podszywa ten sposób myślenia groteską. Jego Rudolf – ów „zły”

55. Michalzik, *Vorwort...*, s. 13.

56. Roland Schimmelpfennig, *Theater ist immer Eskalation. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig*, w: Roland Schimmelpfennig, *Trilogie der Tiere. Stücke*, Frankfurt a.M. 2007, s. 230–231.

57. Zob. Schimmelpfennig, *Theater ist immer...*, s. 230.

– pokazany jest jako zjawisko osobliwe, przykuwające uwagę widza swoją odrębnością, a nawet nieprzystawalnością. Jego nazistowska przeszłość nosi znamiona parodystycznej karykatury. Zupełnie jak u Marksa, według którego każde wydarzenie historyczne dokonuje się dwukrotnie: po raz pierwszy jako doniosłe wydarzenie historyczne, po raz drugi zaś stanowiąc swe „karykaturalne odbicie, groteskową postać pierwotnego zdarzenia, karmioną *mitycznym odniesieniem* do swego źródła”<sup>58</sup>. Nie chodzi tu o umniejszenie zła, ani o zniwelowanie znaczenia przeszłości historycznej, bowiem wskrzeszona w sposób karykaturalny, przywołana parodystycznie przeszłość to odległe echo, ledwo „odświeżony” nie całkiem stary zabytek, mający przywoływać dawną „świątynię”, potęgując znaki „w oparciu o negację rzeczy i rzeczywistości”<sup>59</sup>. Wobec tej konkluzji polityczność teatru istnieje jakby „pomimo” jako element złożonej rzeczywistości, w której centrum zawsze znajdują się człowiek i społeczność.

Schimmelpfennig tworzy sztuki wielowarstwowe, których zasadniczą cechą jest to, że w różnym stopniu wymagają one od odbiorcy nieustannego przemieszczania się pomiędzy stanami o wysokim ładunku emocjonalnym a chłodem wyobcowania. O ile Brecht szczegółowo analizował sposób oddziaływania swoich sztuk na widza, to Schimmelpfennig pozostawia to niedookreślone, choć można powiedzieć, że i jego utwory mogą być rozumiane jako sztuki o charakterze dydaktycznym. Z tą różnicą jednak, że nie wypracował on określonej metody „nauczania”, a jego dramaturgia czerpie zasadniczo zarówno z repertuaru Brechta, jak i teatru absurdu, z antycznej tragedii, co z wytworów współczesnej popkultury. Polityczność teatru oznaczać musi zawsze tematyzowanie, opisywanie i rozpoznawanie człowieka jako centralnej i chyba jedynej ważnej instancji teatru. Szybka reakcja na wydarzenia polityczne nie jest domeną teatru, bowiem „[t]eatr to nie gazeta”<sup>60</sup>. Schimmelpfennig uwalnia grę wieloznaczności, nieustannie modyfikując pola sensu i pozostawiając przestrzeń dla odbiorcy, który nakłaniany jest do ciągłego wynajdywania i konstruowania rzeczywistości. Służy to przede wszystkim wyłączeniu go z automatyzmu patrzenia i zaproszenia do interaktywnego tworzenia rzeczywistości, bez gwarancji na to, że na końcu tego procesu znajdzie on całościowy obraz świata. Tym, co pozostaje to jedynie odłamki drążące wyobrażenie całości.

---

58. Karl Marks, cyt. za: Jean Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 121.

59. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne...*, s. 122.

60. Schimmelpfennig, *Ja und nein...*, s. 76.



# Szekspirowskie okruszyny: cytat jako przywłaszczenie w perspektywie schematu komunikacji Jakobsona

## Wprowadzenie

*Stracone zachody miłości* to komedia o języku: nie tylko o tym, jak mowa odzwierciedla status społeczny, lecz także o osobliwej autonomii języka, o tym, jak wielką władzę posiada on nad użytkownikami, z jaką łatwością nas determinuje, a jednocześnie jak trudno nad nim zapanować<sup>1</sup>. Podczas gdy w *Makbecie* przepowiednia budzi w bohaterze marzenia o wielkości i kieruje go ku zgubie, we wspomnianej komedii Szekspir tropi inną pułapkę. Tu nieporadne pragnienie naśladowania stojących wyżej i godniejszych przez maluczkich prowadzi do żalonych, aczkolwiek zabawnych językowych nadużyć. Jedna z postaci tak komentuje zachowanie tych, którzy usiłują przyswoić sobie sposób mówienia, który nie jest dla nich naturalny: „byli na wielkiej uczcie języków i pokradli okruszyny”<sup>2</sup>. Niech cytat ten posłuży nam za wprowadzenie do zagadnienia „pokawałkowanego” Szekspira, do zagadnienia szekspirowskiego cytatu jako przykładu transferu kulturowego. Cytat bowiem dostarcza ilustracji procesów kulturowych towarzyszących „wędrówkom” autora i jego dzieła: przemieszczeniem i przetworzeniem stanowiącym istotę zawłaszczeń.

Szekspir to oczywiście przypadek szczególny ze względu na status, którym cieszy się od stuleci, będąc przedmiotem kultu nie tylko w świecie anglosaskim. Szekspir to geniusz uobecniający się w swoich dziełach, a zatem również w przy-

---

1. Zasadniczy zrąb tych rozważań przedstawiłem w formie referatu wygłoszonego na seminarium towarzyszącym Festiwalowi Szekspirowskiemu w Kraiowej (Craiova), który odbył się w 2014 roku. Jestem winien dług wdzięczności wszystkim uczestnikom wydarzenia, szczególnie uczestnikom towarzyszącym Festiwalowi seminariów.

2. Przekład Leona Ulricha: Wiliam Szekspir, *Dzieła dramatyczne – Komедie*, PIW, Warszawa 1958, tom I, s. 645. W oryginale: „They have been at a great feast of languages, and stolen the scraps” (akt V, sc. 1, 35).

taczanym fragmencie tego lub innego kanonicznego utworu. Cytat ze *Straconych zachodów miłości* potraktuję jako alegoryczną reprezentację tego rodzaju obecności. Wyjdę od trzech wątków, które on nasuwa: ucztowanie, zawłaszczenie i fragmentaryczność.

Szekspir towarzyszy nam od stuleci – do tej metonimicznej obecności poety i jego geniusza („ducha”) w nazwisku powrócę w dalszych partiach artykułu. Tak obecny Szekspir poddawany był konsumpcji, był pochłaniany jako główne danie estetycznej uczy i to z ogromnym ukontentowaniem. Tyle podpowiada nam metafora uczy czy biesiady. Sugeruje ona jednak również konsumpcję fragmentaryczną. Całość bowiem nie jest przyswajalna. Suto zastawiony stół – w domyśle: szekspirowski kanon – spotyka się z apetytem, może nawet głodem; ten jednak musi pozostać niezaspokojony. Innymi słowy, strawa jest tak obfita, że nie jesteśmy w stanie jej „przejeść”, ani nawet przetrawić tego, co wchłonimy. I tak pojawia się kwestia przyswojenia.

W metaforze przyswojenia pobrzmiewa motyw zawłaszczenia. Sugestia zawarta w słowach „scraps” (okruszyny, ale i resztki, odpady, ułamki) i „steal” (skraść) uświadamia nam, że tak zwana recepcja zawiera w sobie element lekceważenia czy nawet bezczeszczenia. Z czymś na podobieństwo profanacji spotykamy się, gdy oryginał zostaje przekreślony czy przeinaczony, co może być gestem mającym na celu ośmieszenie poety lub kultury, która owego poetę wydała a teraz hołubi i wynosi na piedestały i „ołtarze”. Jednak również wtedy, gdy cytaty z Szekspira używane są jako dowód geniuszu poetyckiego, nadal pozostaje on tylko okruczem, ułamkiem, fragmentem. Czai się podejrzenie, że cytowanie samo w sobie i niejako siłą rzeczy jest aktem profanacji, ponieważ polega na wtargnięciu w tekst źródłowy i naruszeniu jego domniemanej spójności.

Ujęta jako całość, metafora biesiady opisuje sytuację, w której czytelnik bądź widz (ogólniej: odbiorca) znajduje się w odniesieniu do poety i jego dzieł, sytuację, która trwa już od stuleci. Uczta może mieć postać samotnej lektury bądź wspólnego i wspólnotowego oglądania przedstawienia. Tak czy owak, odchodzimy od suto zastawionego stołu, niosąc w głowach okruszyny, którymi będziemy się następnie dalej delektować.

Logicznie i nieuchronnie pojawia się więc wymiar diachroniczny, bowiem taka biesiada polegająca na spożywaniu i przyswajaniu Szekspira już się dokonała w przeszłości i to nie jeden raz. Co więcej, biesiadne spożywanie Szekspira miało miejsce nie tylko w Anglii, ale i daleko poza jej granicami. Szekspir został poddany konsumpcji zarówno w kulturach, które (pomimo dystansu, kulturowego i literackiego, od „gniazda” czy „źródła”) łączy wspólnota języka, jak i w zgoła odmiennych, jak słowiańska czy polska. Biesiada szekspirowska ma zatem wymiar międzynarodowy i globalny. Nieuniknione jest więc, że z reguły ma się do czynienia z Szekspirem już przyswojonym, już kulturowo „przetrawionym”

i przetworzonym, obecnym „w kawałkach”. Ponadto, Szekspir jest coraz intensywniej rozpowszechniany poprzez media inne niż drukowany tekst lub teatralna czy filmowa adaptacja. Przy tym podkreślam słowo „adaptacja”, bowiem wyjątkiem jest obecnie inscenizacja czy film, które podają Szekspira w formie nieprzetworzonej. Szekspir nam współczesny to Szekspir pokawałkowany i przetworzony: cytaty, przytoczenie, fragment, okrucz. W zasadzie zgodnie możemy powiedzieć, że „byliśmy na wielkiej uczcie poetyckiej, gdzie jedliśmy okruszyny”, nawet jeśli nie do końca jesteśmy świadomi tego faktu.

W głównej części swojego artykułu skupię się na kilku zasadniczych elementach przywłaszczenia (ang. *appropriation*), które wyodrębnię z tego złożonego zjawiska za pomoc modelu komunikacji werbalnej zaproponowanego przez Romana Jakobsona. Po materiał ilustrujący sięgnę głównie do *Hamleta*, sztuki będącej od stuleci prawdziwą kopalnią cytatów. Wiele z nich to tak zwane „one-liners”: zgrabnie wykrojone linijki tekstu lub nawet krótsze jeszcze powiedzonka, które łatwo w różnych sytuacjach przytoczyć. Weźmy dla przykładu: „Zwięzłość jest duszą mądrości” („Brevity is the soul of wit”), „Dama ta zbyt wiele przyrzeka” („The lady protests too much”), „Reszta jest milczeniem” („The rest is silence”), i oczywiście nieśmiertelne „Być albo nie być” (“To be, or not to be”)<sup>3</sup>. Prawie każdy zna, ale ilu czytało i wie, co znaczą w oryginalnym kontekście?

## Model literackiego przywłaszczenia

Pójdźmy tropem stwierdzenia poczynionego przez Jakobsona w eseju *Poetyka w świetle językoznawstwa*, a mianowicie, że „[j]ęzyk powinien być badany we wszystkich odmianach swych funkcji”<sup>4</sup>. Celowe moim zdaniem jest analogicznie szerokie podejście do zjawiska literackiego przywłaszczenia, którego szczególnym przejawem jest cytat. Schemat Jakobsona pomoże nam rozpoznać poszczególne elementy uczestniczące w owej specyficznej odmianie kulturowego przekazu. Jakobson wyróżnia w akcie komunikacji sześć elementów lub czynników uczestniczących<sup>5</sup>:

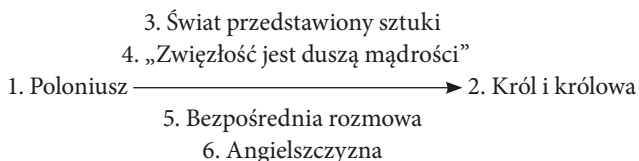


3. W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego: William Shakespeare, *Hamlet*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 1997.

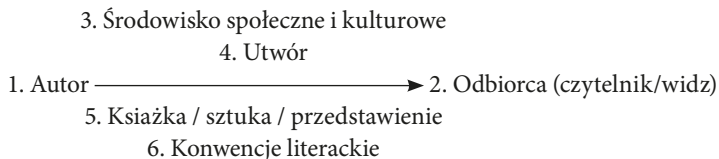
4. Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, 1960, t. 51, nr 2, s. 434.

5. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa...*

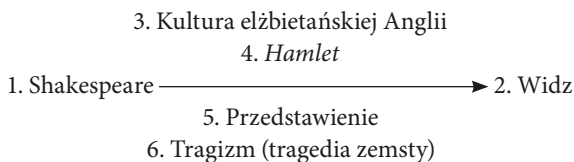
Zanim zastosujemy powyższy schemat do cytatu (aktu cytowania), konieczne jest wyjaśnienie i rozróżnienie. Otóż w odniesieniu do Szekspira (oraz szerzej – dzieła literackiego) schemat komunikacji może być zastosowany na dwa zasadniczo odmienne sposoby: do komunikacji wewnątrz utworu i do komunikacji poza treścią utworu. Jeśli chodzi o wewnętrzny system komunikacji utworu, to każda kwestia wypowiedziana przez postaci uczestniczące w dialogu na scenie (w typowej sytuacji dramatycznej) jest przypadkiem szczególnym podpadającym pod schemat Jakobsona. Tak więc, dla przykładu, sentencja wypowiedziana przez Poloniusza może być przedstawiona w następujący sposób (przy czym, dla uproszczenia, przymykamy na chwilę oko na przemieszanie oryginału z polskim tłumaczeniem):



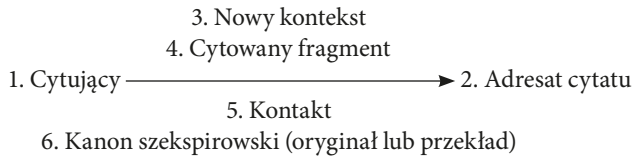
Warto jednak zauważyć, że określone dzieło – dajmy na to *Hamlet* – również jako takie podpada pod ten model. Każde bowiem dzieło literackie jest elementem uczestniczącym w akcji komunikacji między autorem i odbiorcą. Uwidocznijmy to schematem:



Znów, jak wcześniej, możemy schemat zastosować do konkretnego przypadku. Będzie to *Hamlet* na scenie, Szekspirowski oryginał, przy założeniu, że sztuka powstała pierwotnie na potrzeby teatru:



A teraz zaadaptujmy schemat Jakobsona na potrzeby analizy cytatu:



Otrzymany schemat jest uszczegółowieniem schematu Jakobsona: cytowanie podpada pod szerszą kategorię kulturowego przywłaszczenia, będąc aktem komunikacji szczególnego typu.

Omówię teraz kilka wybranych przykładów cytowania, co pozwoli nam zanalizować poszczególne elementy schematu.

Zacznijmy od elementu, który może się wydawać najbardziej oczywisty – od cytatu właśnie. Cytat to fragment tekstu – sztuki lub wiersza w przypadku Szekspira – „wyrwany” z oryginalnego kontekstu i użyty w nowym. Ta prosta definicja wydaje się bezproblemowa, aczkolwiek natychmiast pojawia się pytanie o dopuszczalność i zakres możliwych modyfikacji i przekształceń oryginału: na ile dosłowny musi być cytat, by był (jeszcze) cytatem? Na przykład linijka „Dama ta zbyt wiele przyrzeka” to cytat dosłowny. Jeśli jednak powiemy „Ten pan za wiele przyrzeka”, to czy nadal mamy do czynienia z cytatem? Czy może powinniśmy użyć innego terminu i nazwać takie użycie tekstu szekspirowskiego aluzją bądź echem – sugerując w ten sposób, że mamy do czynienia z dystansem? Bowiem faktycznie pojawia się tu oddalenie od oryginału: tekst oryginalny (urywek, linijka tekstu lub dłuższy fragment) został poddany ingerencji (został w pewien sposób naruszony) po to, by mógł zostać wpasowany w nowy kontekst. Ów „pan” może być politykiem, który zarzeka się, że nigdy nie zdradzi swojej partii i wyborców. To zmieniłoby kontekst z małżeńskiego czy rodzinnego (w sztuce Królowa przyrzeka Królowi miłość silniejszą niż śmierć) na publiczny.

By nie rozmyć i nie komplikować zagadnienia, nie upierajmy się przy oryginalności rozumianej jako formalna czy językowa *identyczność*. Chciałbym podkreślić, że żaden cytat nie jest w gruncie rzeczy oryginalny, że każdy jest naruszeniem, ponieważ samo cytowanie polega na zmianie lub podmienieniu kontekstów. Kiedy cytujemy, fragment oryginalnego tekstu zmienia środowisko kulturowe i interpersonalne. Element oznaczony w naszym schemacie jako „cytat” nie jest de facto bardziej oczywisty niż pozostałe elementy. Pod względem wierności – a zapewne również pod innymi względami – cytat zależy w swoim znaczeniu od pozostałych czynników uwzględnionych w schemacie.

Uwaga, którą właśnie poczyniłem w kwestii oryginalności, może wydawać się wyimaginowana lub wymuszenie „postmodernistyczna”. Wystarczy jednak rozważyć okoliczność, wedle której nasz schemat przywłaszczenia powinien mieć zastosowanie również do przekładów oryginałów angielskich na inne ję-



zyki i do transkrypcji („przepisać”) owych oryginałów na współczesne odmiany angielszczyzny<sup>6</sup>. Pojęcie wiernego przekładu w zastosowaniu, powiedzmy, do jednego z tuzina istniejących przekładów zwrotu „pangs and arrows of outrageous fortune” na polski (w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego „Losu wściekłego pociski i strzały”) nie jest zbyt pomocne. Z pewnością nie sposób ich wszystkich uznać za dosłowne, a wierne mogą być tylko względnie. Nie istnieje przecież coś takiego jak oryginalny przekład szekspirowski i z tego właśnie powodu nie ma sensu mówić o „oryginalnym” cytacie z Szekspira w innym języku niż angielski, chyba że na nowo zdefiniujemy pojęcie oryginału poprzez zastosowanie go do przekładu (i jego autora, np. Czesława Miłosza czy Stanisława Barańczaka) aniżeli do utworu Szekspira.

Aby tymczasowo rozstrzygnąć to zagadnienie, możemy poszerzyć rozumienie cytatu. Jeśli zaproponowaną wyżej definicję nazwiemy językoznawczą, to przez cytat w sensie kulturowym będziemy rozumieli stanowiący względną całość fragment tekstu oryginalnego, który, pomimo zmiany kontekstu i modyfikacji językowych, jest nadal rozpoznawany jako tekst przywłaszczony. Podczas gdy według językoznawczej definicji cechy językowe fragmentu są decydujące, to według definicji kulturowej decydującą rolę odgrywa rozpoznawalność lub dokładniej: rozpoznawalność inności. Innymi słowy, pomimo braku dosłowności, tekst cytowany brzmi obco w nowym kontekście, niejako odstaje od reszty tekstu (nowego „środowiska”), na przykład przez obecność archaizmu. Ten drugi sposób rozumienia cytatu uważam za bardziej przydatny dla naszych celów, to jest, dla analizy kulturowego zjawiska, jakim jest Szekspir, na potrzeby studiów nad procesami przywłaszczania. Nie oznacza to bynajmniej, że rozumienie językoznawcze należy odrzucić jako całkowicie nieprzydatne.

Czas na pierwszy przykład. Celowo wybrałem dosłowny cytat, który pojawia się w znanym i dostępnym w Internecie dowcipie rysunkowym autorstwa Toma Kleha z tygodnika „The New Yorker” z roku 2000<sup>7</sup>. W *Hamlecie* cytat ten brzmi następująco: „If it be now, ’tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come – the readiness is all” (akt V, sc. 2). W przekładzie Macieja Słomczyńskiego na język polski czytamy: „Jeśli ma to nastąpić teraz, nie nadejdzie później; jeśli nie ma nastąpić później, nadejdzie teraz, a jeśli nie nastąpi teraz, nadejdzie przecież; gotowość jest wszystkim” (s. 159). W oryginalnym kontekście, kwestia – niejasna przez syntaktyczną i semantyczną zawilóść – wyraża myśl, którą moglibyśmy nazwać Hamletową wersją koncepcji bycia-ku-śmierci znanej

---

6. Element naszego modelu oznaczony jako „kanon szekspirowski” należy rozumieć jako „przekład Szekspira na...”.

7. Rysunek łatwo znaleźć w Internecie, np. pod tym adresem: <<https://cartoonbank.com/>>. Wystarczy podać imię i nazwisko artysty i fragment cytatu.

z filozofii egzystencjalnej. Słychać w tej kwestii również – kto wie, czy nie bardziej wyraźnie – echo ewangelicznej przypowieści o złodzieju w nocy: „A to zważcie, że gdyby gospodarz wiedział, o której porze złodziej przyjdzie, czuwałby i nie pozwoliłby podkopać domu swego” (Mateusz 24.43). „To” najwyraźniej oznacza „śmierć”, a wypowiedź Hamleta streszcza się w myśli o jej nieprzewidywalności i płynącego z niej nakazu czujności. W kontekście sztuki Hamlet znowu filozofuje. Widz wie, że Hamlet *sądzi*, że nie ma powodu obawiać się przyjacielskiego pojedynku na florecy z Laertesem. Jednocześnie widzi *wie* o spisku na życie Hamleta zawiązanym przez Króla Klaudiusza i Laertesę i ma prawie całkowitą pewność, że los Hamleta jest przesądzony. Kwestia wypowiedziana przez Hamleta zawiera świadome przemyślenia Hamleta a jednocześnie wyraża jego fantastyczne i podświadome przeczucia. Widać, że właściwy i oryginalny kontekst tej wypowiedzi jest dosyć złożony i z pewnością wykracza poza sytuację, w której bezpośrednio się pojawia. Omówione skrótowo filozoficzne i religijne ścieżki interpretacyjne dodatkowo wzmacniają powagę wypowiedzi i całej sytuacji; pojawia się złowrogość, której odzwierciedleniem w inscenizacji może być zatroskana twarz Horacego.

Autor żartu umieścił wypowiedź w całkowicie nowym kontekście: teraz bowiem słowa pojawiają się w głowie pasażera nowojorskiego metra. Być może nie musimy w tym miejscu roztrząsać szczegółowo implikacji dokonanego w ten sposób przeniesienia. Istotny jest fakt, że trik działa niemal natychmiast, że nie potrzebujemy czasu, żeby „załapać” żart, oczywiście przy założeniu, że *znamy i rozpoznajemy* źródło cytatu. Ograniczę się tutaj do dwóch krótkich spostrzeżeń. Oryginalny tekst zmienił swoje znaczenie na skutek zmiany kontekstu, która dokonała się za sprawą środków wizualnych. Udało się usunąć, by tak to ująć, pierwotne znaczenie ponieważ językowe cechy wypowiedzi to umożliwiają – jak choćby podatność czy chłonność (czy po prostu wieloznaczność) zaimka: „it” („to”) może przyjmować odmienne referencje zależnie od kontekstu<sup>8</sup>. W tym konkretnie przypadku, zatem, nowe medium – obrazek – niejako wlało nowe znaczenie w zaimek. Teraz, w nowym kontekście, „it” oznacza wagon metra, a znaczenie wypowiedzi jest natychmiast oczywiste i jasne dla każdego, kto kiedykolwiek znalazł się w sytuacji przedstawionej na rysunku lub podobnej do niej. Tym, co pozostaje z oryginału, jest idea oczekiwania; jednakże z powodu zmiany kontekstu nastąpiła deflacja znaczenia, której potwierdzeniem jest nieuchronny wybuch śmiechu u czytelnika. Podsumowując: wierny cytat z Szekspira może radykalnie zmienić znaczenie. Nasz przykład uwidacznia, że zaproponowane tu kulturowe rozumienie cytatu jest bardziej użyteczne od rozumienia ściśle językoznawczego.

---

8. Nieznacząca modyfikacja przekładu pozwala zachować tę wieloznaczność: „Jeśli ma nadejść teraz, nie nadejdzie później...”.

Spróbujmy przedstawić wnioski z naszej analizy za pomocą schematu, który w tym wypadku zawiera charakterystyczne dla przywłaszczenia przesunięcia:

- 3. Rozważania egzystencjalne o śmierci → Komunikacja w aglomeracji
- 4. „If it be now... Readiness is all.”
- 1. Hamlet → rysownik satyryk —————> 2. Horacy → czytelnik „The New Yorkera”
- 5. Scena elżbietańska → magazyn ilustrowany dla klasy średniej
- 6. Angielszczyzna Szekspira → efekt archaiczności

Pora powrócić do schematu. CYTAT, jak powiedzieliśmy, to każdy tekst o rozpoznawalnych cechach szekspirowskich: wypowiedź o określonej długości – cała kwestia lub jej fragment – która zachowuje wystarczającą ilość cech oryginału, by była rozpoznawalna: leksykalnych, syntaktycznych, fonetycznych. Naszym kolejnym przykładem będzie cytat z filmu Woody’ego Allena *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale baliście się zapytać* (1972). W jednej ze scen filmu, a konkretnie w jego „elżbietańskiej” części, Błazen wypowiada kwestię, która brzmi jak słynne „To be, or not to be, / that is the question”. Przesunięcie ilustruje następujący schemat:

- 3. Rozważania egzystencjalne o śmierci → lęki hipochondryczne
- 4. „To be, or not to be? That is the question” → “TB or not TB? that is congestion”
- 1. Hamlet → Błazen (Woody Allen) —————> 2. Widz elżbietański → widz współczesny
- 5. Scena (elżbietańska?) → film
- 6. Angielszczyzna Szekspira → angielszczyzna współczesna (żargon medyczny)

Zaproponowana przez Woody’ego Allena parafraza podpada pod naszą rozszerzoną definicję cytatu. Jest to cytat w sensie kulturowym i mamy do czynienia z przywłaszczeniem. Szekspirowski jest już sam Błazen, ów „kiepski aktorzyzna”, o którym w innym słynnym monologu mówi Makbet („Życie jest [...] nędznym aktorem, który przez godzinę / Pyszni i miota się po scenie” – w przekładzie Słomczyńskiego; akt V, sc. 5). Pogrążony w swoich neurotycznych lękach, Błazen nie potrafi „porządnie” wypowiedzieć tej jakże prostej i powszechnie znanej kwestii, co już samo w sobie jest niezłym żartem. Nie o samą niekompetencję jednak chodzi; oto bowiem Błazen Allena to nieuleczalny neurastenik i hipochondryk, który na „uświęcony” tekst szekspirowski projektuje swoje niepokoje: TB (zamiast „to be”) to oczywiście gruźlica.

Kwestia, którą wypowiada Błazen, zawdzięcza swą rozpoznawalność syntaktycznemu i fonologicznemu powinowactwu z oryginałem. Podobieństwa te są na tyle silne, że widz może usłyszeć kwestię Hamleta. Nakładają się na nie cytaty wizualne, głównie z *Hamleta* Laurence’a Oliviera z 1948 roku. One rów-

niez sprawiają, że *Hamlet* Allena jest rozpoznawalny, a jednocześnie współczesny, zapośredniczony przez tropy i wątki, które z oryginałem niewiele – na pozór przynajmniej – mają wspólnego. Końcowym i zamierzonym efektem jest parodiujące przetworzenie materiału oryginalnego.

Wróćmy ponownie do wyjściowego schematu, by poświęcić nieco uwagi nowym kontekstom, w które tekst oryginalny zostaje przeniesiony poprzez cytaty. Uogólniając kwestię, należy wyróżnić przynajmniej trzy sposoby użycia: retoryczny, artystyczny i naukowy. Najbardziej oczywistym przykładem retorycznego „zastosowania” Szekspira jest użycie fragmentu oryginału dla celów politycznych. Zwrot „być albo nie być” może, dajmy na to, odnosić się do szans określonej partii na przetrwanie kryzysu lub wygraną w zbliżających się wyborach. W polszczyźnie takie „być albo nie być” użyte w formie rzeczownika jest powszechne. Ogólnie rzecz biorąc, retoryczne zastosowania Szekspira to cytowania, którym przyświecają cele i interesy pragmatyczne czy użyteczne.

*Ziemia jałowa* T.S. Eliota jest wdzięcznym źródłem całego szeregu (znakomitych) przykładów cytowań artystycznych. Najogólniej, gdy tekst oryginalny zostanie należycie i sprawnie wykorzystany, cytaty wzbogacają nowy kontekst. Często, co niezmiernie cenne, dzieje się tak dzięki tworzeniu wieloznacznych lub nawet zaskakujących intertekstualnych związków i asocjacji. Dlaczego, przykładowo, właściciel pubu w scenie z końca drugiej części *Ziemi jałowej* (1922) zatytułowanej „Gra w szachy” powtarza słowa szalonej Ofelii: „Dobranoc, moje panie, dobranoc, słodkie panie, dobranoc, dobranoc” (s. 122 w przekładzie Słomczyńskiego)? Zapewne właściwsze jest nieco inne pytanie: Dlaczego Eliot „poetyzuje” (jeśli tak należałoby określić jego zamiar) lub „melodramatyzuje” dosyć codzienną scenę rozgrywaną się w pubie? Albo może jeszcze trafniej, jeśli uwzględnimy jego programowe „wygaszanie” jałowości – znane z eseju *Tradycja i talent indywidualny* (1919): jak czytelnik Eliota ma rozumieć analogię między Ofelią ze sceny 5 aktu IV *Hamleta* i Anielkami okresu I wojny światowej, zmagającymi się z trudami samotnego macierzyństwa, utratą kobiecych wdzięków, niewiernością małżeńską itp.?

Wreszcie cytaty naukowe. Cytowanie takie wyróżnia obiektywizm i założona wierność względem oryginału i kontekstu, w którym pierwotnie pojawia się ustęp tekstu. Literaturoznawca cytuje po to, by nie tracić w toku swojego wywodu kontaktu z tekstem i by taki kontakt zapewnić swojemu czytelnikowi. Celem nadrzędnym – przynajmniej w przypadku szekspirologa – jest wypracowanie interpretacji całego utworu lub przynajmniej całego większego ustępu tekstu, co tłumaczy nakaz *pozostawania w kontekście* i zakaz „wrywania” poszczególnych fragmentów oryginału „z kontekstu” wyznaczonego przez sam utwór. Jeśli zatem mowa jest o wierności, to oczekuje się, że badacz literaturoznawca nie odejdzie od oryginału, czego gwarancją są ściśle przestrzegane procedury

związane z cytowaniem mające gwarantować, że Szekspir to Szekspir. Nie oznacza to jednak, że znaczenie jest ustalone i pozostaje niezmiennie. Odkrycie nowego kontekstu – jak to jest w przypadku, dajmy na to, psychoanalitycznych interpretacji *Hamleta* czy postkolonialnych odczytań *Burzy* – może w znaczący sposób wpłynąć na nasze rozumienie treści werbalnej utworu.

Wróćmy na chwilę do rysunku z „The New Yorkera”. Jak zauważyliśmy, użycie fragmentu szekspirowskiego tekstu nie uniemożliwia zmiany medium przekazu i to pomimo faktu, że – odmiennie od innych form dramatu – sztuka elżbietańska jest zasadniczo dziełem utkany z tkanki słownej, literackiej: tekst utworu – dialog sceniczny – jest głównym i w zasadzie jedynym nośnikiem znaczeń. Biorąc to pod uwagę, możemy być zdziwieni faktem, iż tekst szekspirowski łatwo daje się adaptować czy „przekładać” na inne media i łatwo współgzystuje ze środkami ekspresji artystycznej odmiennymi od słownych. Istotnie: znajdziemy „okruchy” Szekspira w kontekstach tak odległych od oryginału i odmiennych, jak opera i piosenka popowa/popularna; nierzadkie są też quasi-cytaty powstałe na skutek użycia „obcych” oryginałowi konwencji językowych, jak slang czy żargon medyczny.

Nasz schemat uwzględnia możliwość i ideę wyjścia poza słowne środki przekazu i otwarcia przekazu na inne formy kontaktu między cytującym (nadawcą) i odbiorcą. Filmowy żart Woody’ego Allena jest przy tym ilustracją faktu, że oryginał pozostaje jakoś przedziwnie obecny. Żart nie odniósłby spodziewanego skutku, gdyby nie było szekspirowskiego pogłosu w wypowiedzianych kwestiach. Sam wizualny cytat z tej czy innej adaptacji Szekspira lub filmów inspirowanych Szekspirem nie wystarcza i należy go odróżnić od werbalnego cytatu ze sztuki. Jednocześnie nawet dosłowny cytat może być zapośredniczony przez tę lub inną znaną adaptację filmową lub przedstawienie teatralne.

Poszliśmy okrężną drogą, ale docieramy wreszcie do dwóch kolejnych elementów naszego modelu, do CYTUJĄCEGO i ODBIORCY CYTATU. Mówimy tu nie tyle o osobach, gościach na szekspirowskim „bankiecie”; mówimy raczej o uczestnikach owej szczególnej kulturowej interakcji, jaką jest cytowanie. W świetle tego, co powiedzieliśmy o sposobach użycia, jasne jest, że zasadniczą rolę odgrywa intencja: zamiar, który niejako zawiadywał użyciem tekstu oryginalnego. Powiedzieliśmy też, że cytowanie zawsze pociąga za sobą jakąś zmianę znaczenia. Jest tak również w przypadku cytatu naukowego, gdzie celem jest wyjaśnienie, doprecyzowanie; literaturoznawca jednak również dokonuje operacji na znaczeniu, nierzadko bardzo złożonych.

Nie chciałbym w tym miejscu rozwijać tych wątków i konstruować typologii cytujących. Nie będę też wdawał się w dyskusję nad tym, czy cytujący zawsze musi być jednostkowym użytkownikiem języka. Podkreślę tylko dwie rzeczy, które wydają mi się istotne. Są nimi słowna i literacka kompetencja oraz znajomość kanonu, coś, co nazwiemy szekspirowskim ABC. W konkretnych przypadkach

cytujący (któremu przypisana zostaje określona kompetencja) może być zaledwie czymś w rodzaju tworu w umyśle odbiorcy cytatu<sup>9</sup>. Tak też należy rozumieć to, co poniżej mówię na temat intencji „skrywającej się” za cytatem, którą nazwiemy intencją domniemaną. Analogicznie, cytujący („nadawca” cytatu) ma w swojej głowie określony wizerunek odbiorcy oraz „projektuje” – jak by się powiedziało – określoną jego reakcję, na przykład wybuch śmiechu u pasażera metra, który, w sytuacji niecierpliwego oczekiwania na spóźniony pociąg, staje się poniekąd Hamletem.

Rolą odbiorcy jest w dużej mierze rozpoznanie źródła cytatu i odgadnięcie intencji cytującego, lub – by posłużyć się żargonem – dekodowanie. Rysunek z „The New Yorkera” „nie zadziała” jako żart (a taka przyświeca mu intencja), jeśli odbiorca nie rozpozna tekstu jako cytatu i jeśli jest nieświadom źródła. Z tego właśnie powodu element odbioru jest równie istotny, co inne elementy składowe modelu. Powtórzmy jednak: jest istotny jako funkcja i sprawność, zawierająca się w idei pamięci, pamięci zbiorowej raczej aniżeli jednostkowej, owego potencjału kulturowego. Pamięć ta umożliwia rozpoznanie, o którym tu mówimy.

Podobnie jak można mówić o stopniach rozpoznawalności, można stopniować czytelność intencji. W przypadku rysunku z „The New Yorkera” sytuacja jest dosyć prosta: cytat podany jest w cudzysłowie, a pozycja społeczna odbiorcy gwarantuje, że zostanie rozpoznany. Intencje cytującego również są czytelne. Podobnie ma się rzecz z monologiem Hamleta w przetworzeniu, jakiemu poddał go Woody Allen. W *Ziemi jałowej* cytat z *Hamleta* jest mniej rozpoznawalny, a intencje jego użycia są niejasne. W przypadku wywodu naukowego literaturoznawca najczęściej bardzo jasno precyzuje i otwarcie formułuje swoje intencje, na przykład w formie tezy, problemu badawczego. Mówi się czytelnikowi, często z wyprzedzeniem, jak należy rozumieć cytowany fragment, co ma on ilustrować, jakim jest wsparciem dla wysuwanej przez badacza hipotezy (by przytoczyć pierwsze nasuwające się: „Hamlet zmagął się z kompleksem Edypa”; „Prospero uosabia typowe cechy kolonizatora”).

Napotykaemy tu pewien paradoks, który właściwy jest kulturze o wysokim poziomie literackiej (i szerzej: kulturowej) samoświadomości, będącej świadomością wspólnego dziedzictwa kulturowego, a do takich należy kultura anglosaksońska i brytyjska z jej Szekspirem. Paradoks polega na tym, że sam Szekspir może niejako zniknąć z pola widzenia, stać się zbytecznym. Zilustrujmy to cytatem z opowiadania o Sherlocku Holmesie: „Come, Watson, come! The game is afoot” / „Chodź,

---

9. Pomijam tutaj kwestię, czy należy zakładać istnienie cytującego implikowanego, na wzór implikowanego autora (ang. *implied author*).

Watsonie, chodź! [...] Czas rozpocząć polowanie”<sup>10</sup>. Okrzyk ten przylgnął na dobre do Holmesa, a w opowiadaniu *Abbey Grange* nie znajdziemy jakiegokolwiek sugestii, że mamy do czynienia z Szekspirem. A przecież Holmes cytuje tutaj zagrzewającą do boju mowę Króla Henryka V (akt 3, sc. 1)<sup>11</sup>, choć po polsku, w przekładzie Leona Ulricha, fragment jest znacznie mniej poetycki: „Więc naprzód!”<sup>12</sup>. Arthur Conan Doyle, niejako ustami swojego Holmesa, zdaje się mówić: „Drogi czytelniku, mam nadzieję, że rozpoznasz ten cytat z *Henryka V* i że Twoja wyobraźnia kojarzy Ażekur i Londyn. Podążaj za tym skojarzeniem i miłej zabawy!”

W przypadkach tego rodzaju, brak wyraźnego uznania przywłaszczenia (brak zwyczajowych oznaczeń cytatu, na przykład cudzysłowu w tekście drukowanym) oznacza i w moim mniemaniu ujawnia silną i trwałą kulturową obecność oryginału i autora. Cytujący w sposób niejawny wysyła odbiorcy wiadomość, która mówi, że Szekspir stanowi ich wspólną własność, że to on jest autorem i niejako prażródłem.

Możemy zadać sobie pytanie, co lepsze: jawne czy ukryte uznanie długu? Czy Szekspir „lepiej na tym wychodzi”, gdy jego integracja z kulturą (rodzimą bądź nie) jest pełna i gdy – z tego właśnie powodu! – pozostaje w ukryciu? Możemy też spytać inaczej: Czy kulturze lepiej z Szekspirem, którego zazwyczaj i być może z konieczności otwarcie się wymienia się jako autora? Konieczność taka może sugerować, że proces przyswajania nie został zakończony lub że proces zapominania już się rozpoczął. Uświadamiamy sobie wagę tych pytań; uświadamiamy sobie, że odpowiedzi wiele powiedzą nam o kulturze, w której taki lub inny Szekspir w taki lub inny sposób się pojawia, pozostaje obecny, bądź znika.

Ostatnim i zapewne najważniejszym elementem modelu przywłaszczenia jest sam Szekspir. Zastanówmy się jednak pokrótce, co rozumiemy przez „Szekspira”. Czy chodzi nam o osobę? Raczej nie, ponieważ cytowany Szekspir nie jest osobą, lecz kawałkiem tekstu, czasem jest to zresztą tekst, w którym niewiele pozostało z oryginału. A jednak osoby autora nie da się pominąć, ponieważ cytując Szekspira, cytujemy przecież *Szekspira*. Jest to być może banał, ale moim zdaniem należy go potraktować z powagą i wyciągnąć zeń wnioski. Powinniśmy mianowicie uznać wagę nazwiska. Nie trzeba koniecznie lubić czy cenić Szekspira; nie trzeba wierzyć, że Szekspir był Szekspirem, by rozumieć i uznawać znaczenie „Szekspira”. W tym celu musimy jednak każdorazowo zwrócić się do konkretnego kulturowego środowiska, które „stworzyło” Szekspira<sup>13</sup>. Najprościej rzecz ujmując,

---

10. Sir Arthur Conan Doyle, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, przeł. Anna Krochmal i in., Rea, Warszawa 2010, s. 615.

11. Ten sam myśliwski zwrot pojawia się również w *Henryku IV*, część 1 (akt 3, sc. 1: „Before the game is afoot, thou still let'st slip”).

12. William Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, tom III, s. 479.

13. Robię tu aluzję do tytułu książki Michaela Dobsona poświęconej, jak głosi tytuł, procesom kulturowym w XVIII-wiecznej Anglii, dzięki którym Szekspir stał się tym, kim jest obecnie dla nas:

każdy cytat uczestniczy w procesie kreowania i zmiany wizerunku Szekspira. Podobnie jak „remake” wcześniejszego dzieła filmowego ponownie włącza owo dzieło w obieg kulturowy i, jak każdy „cover” starej piosenki, na powrót ożywia zapomnianą niemal melodię, tak i cytat ożywia Szekspira jako kulturową obecność.

Jawią mi się jako możliwe dwa podejścia do problemu Szekspira: tekstualno-metonimiczne i romantyczne. To pierwsze widzi Szekspira jako tekst: osoba i geniusz poetycki skrywający się za poezją i sztukami nigdy nie pojawiają się w polu zainteresowania; dociekania na ten temat uważane są za czczą spekulację i „biografizm”. Podejście takie widzi w Szekspirze Wielkiego Nieobecnego i podkreśla, że my, spadkobiercy, musimy zadowolić się refleksją zawartą w wierszach i dramatycznymi sytuacjami w sztukach. Jeśli pewna intencjonalność a zatem i osoba muszą stać za wypowiedzią, to przecież w sztukach nigdy nie przemawia do nas Szekspir, a co najwyżej ta lub inna postać. Podejście romantyczne stawia poetycki i dramatyczny geniusz przed i ponad utworem literackim, któremu przyznaje się miejsce drugorzędne. Tak postrzegane, dzieła i ich treść, a także postaci występujące w sztukach, znaczą cokolwiek tylko jako ślady i zapisy pozostawione przez geniusz, który był ich źródłem i który przez nie niejako się ujawnia i przebija („świeci”) pomimo i poprzez różne niedoskonałości.

Naszkicowane powyżej podejścia nie są antagonistyczne. Zasadniczo chodzi o preferencje: słowo czy poeta, dzieło czy artysta, kanon czy Szekspir. Niepowstrzymany pochód biografii Szekspira, pomimo dojmującego niedostatku dokumentów, jest czymś osobliwym i jednocześnie wymownym. Wydaje się, że nie ma rozstrzygnięcia, a być może po prostu nie ma potrzeby rozstrzygnięcia dylematu; być może jest on pozorny. W konkluzjach niniejszego artykułu proponuję rozwiązanie pojednawcze.

Moim zdaniem, wysunięta przez Michela Foucaulta koncepcja „funkcji autora” jest pomocna w rozstrzygnięciu kwestii, która całkiem niepotrzebnie może być postrzegana jako źródło sporu<sup>14</sup>. W zastosowaniu do Szekspira koncepcja ta wyjaśnia między innymi zjawisko upartej obecności Szekspira: geniuszu i osoby. Szekspir nie zniknie, ponieważ ucieleśniony geniusz poetycki spełnia określoną funkcję kulturową. W tym sensie i w ten sposób Szekspir jest wytworem kultury, powstaje wciąż na nowo i nie chce odejść w zapomnienie. Tak jak w monologu Hamleta słyszymy Szekspira poetę, tak i w monologu Błazna słyszymy Woody’ego Allena reżysera-scenarzystę-aktora.

Szekspir cytowalny to zatem cytowalny *Szekspir*. Przytaczając ustęp ze sztuki, często ignorujemy bezpośredni i właściwy kontekst, w którym wypowiedź

---

*The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769* (1994).

14. Michel Foucault, „Kim jest autor?”, w: Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. Bogdan Banasiak, wyb. i opr. Tadeusz Komendant, Warszawa 1999, s. 199–219.



czy fragment większej całości się pojawia. Cytujemy raczej z przekonaniem, że cytujemy Szekspira, a nie bezosobową treść sztuki czy wypowiedź tej czy innej „osieroconej” postaci – przecież postaci nie są niczym innym jak emanacją natchnienia i ich byt sprowadza się do – i niejako wypływa z – wypowiedzianych przez nie kwestii. (Teoretyk literatury powie, że postać to twór tekstualny). Innymi słowy i powracając do schematu: po stronie cytującego jest intencja, by cytować Szekspira, a wyjątkiem będą być może jedynie bardzo wyrafinowani i samoświadomi literaturoznawcy, w pracach których idea autorstwa jest konsekwentnie przemilczana lub programowo eliminowana. Natomiast panujące powszechnie przekonanie można wyrazić w następujący sposób: „Jeśli w cytowanym tekście nie ma iskry geniuszu, nie ma ‘ducha’ poety, to po co w ogóle zadawać sobie trud?”. W akcie cytowania obecne jest więc pragnienie, by sięgnąć i uchwycić geniusz, który kryje się za słowami. Dla cytującego jest to sposobność, by przywłaszczyć sobie ten geniusz.

### Powrót na biesiadę?

Nasze dotychczasowe rozważania sugerują, że cytat szekspirowski, jako noszący ślady przywłaszczenia, powinien być postrzegany jako oznaka braku szacunku czy poważania. W rzeczy samej, już sam tytuł niniejszego artykułu i uwagi wstępne o konsumpcji, kradzieży i okruchach mogą stwarzać negatywne wrażenie. Nawiasem mówiąc, nie byłoby to niczym nowym: już żyliśmy się z ideą, że podziw i szacunek to postawy, które najlepiej jest odrzucić lub zachować na prywatny użytek, szczególnie w sferze nauki i obszarze studiów kulturowych. Moją intencją jednakże nie było obrazić Szekspira czy jego czytelników; nie zamierzałem też atakować czy dyskredytować tych, którzy z tych czy innych pobudek odczuwają potrzebę burzenia świątyń wniesionych przez kulturę ku czci Wieszcza. Moim zamiarem było przyjrzenie się złożonemu zjawisku, jakim jest obecność Szekspira w formie cytatu.

Bo od cytowania nie uciekniemy. Pokawałkowany Szekspir jest wszechobecny; w rzeczy samej, jest tak powszechny, że współczesne inscenizacje i adaptacje sztuk szekspirowskich ogląda się jak gdyby były to ciągi cytatów, do których dodano nowe konteksty. Nieuniknionym rezultatem takich zabiegów jest naruszenie znaczeń, które pierwotna intencja autorska tchnęła w słowa.

Formułując tego rodzaju tezy, jestem świadom, że dokonuję wskrzeszenia mitu, który zdaniem wielu został już na dobre pogrzebany – jest nim autorska intencja. Odczuwam nieodpartą pokusę, by odpowiedzieć na modłę Hamletowską i powiedzieć, że – niczym Duch Króla – odrzucone koncepcje czasem „zrywają z siebie całuny” i powracają, by nękać żywych. Mniej żartobliwą będzie

ta odpowiedź: przekonania na temat tego, jak traktować Szekspira to czynniki uczestniczące aktywnie w procesach, które tu pokrótce omówiliśmy i nie ma powodu, by którekolwiek z nich – przekonañ – arbitralnie odrzucać czy unieważniać. Inaczej jak będziemy w stanie właściwie ocenić i docenić, powiedzmy, inscenizację *Poskromienia złoŃnicy* inspirowaną feminizmem? Przedstawienie takie z konieczności, bo siłą *intencji* reżyserskiej, ustawia się niejako na przekór tekstowi sztuki, poskramiana będzie nie szekspirowska „złoŃnica” a szowinistyczny Szekspir<sup>15</sup>.

Poczyniliśmy wyżej uwagę, że każda sztuka ustanawia własny kontekst umożliwiający zrozumienie znaczeń wpisanych w tekst: dzięki kontekstowi konkretne sytuacje i kwestie w nich wypowiedane nabierają sensu tylko wtedy, gdy odczytywane są w perspektywie całościowego znaczenia (czegoś w rodzaju „uniwersum sensu”, by posłużyć się modnym dzisiaj terminem), które sztuka ustanawia. Znaczenie różnych mniejszych jednostek znaczeniowych wypływa z relacji do pozostałych znaczeń i związków, które się między nimi nadbudowują. Nie sposób odgadnąć znaczenia tej czy innej kwestii, nie uwzględniając owego szerszego kontekstu. Jest to szczególnie istotne właśnie w przypadku Szekspira, którego angielszczyzna nie tylko znacznie odbiega od współczesnej, ale który ponadto bardzo swobodnie używał języka zastanego (jak na poetę przystało – powraca kwestia poetyckiej inwencji i jej granic). Jak mamy rozumieć zdanie Gertrudy, że Królowa „zbyt protestuje”? Wiemy, o jaką sytuację chodzi – kobieta „przesadnie się zarzeka”, ale dopiero szerszy kontekst daje nam pewność – o czym wie każdy tłumacz świadomy arkanów swojego fachu. Rzeczownik „bodkin”, którego Hamlet używa w słynnym monologu – „...gdyby uwolnić się mógł sam od tego nagim sztyletem” – jest na tyle zapomnianym słowem, że Woody Allen pozwala swemu Błaznowi na ciąg „Freudowskich” skojarzeń, które wiodą go ku seksualnym fantazjom: w „bodkin” – w połączeniu z „bare”, czyli „nagi” – Anglik czy Amerykanin słyszą „bare body” lub po prostu „bare bottom” („goły tyłek”).

Oderwane od oryginalnego kontekstu Szekspirowskie okruszyny to zaledwie tylko ułamki, tekstualne wykrawki; pozbawione własnego znaczenia, są jak Marina z *Peryklesa*, bezdomne i stęsknione za domem, skazane na rozłąkę i wędrowkę po obcych lądach. Z tej perspektywy – która może i jest mitem, aczkolwiek bynajmniej nie martwym – jedynym właściwym sposobem uznania i oddania szacunku Szekspirowi jest wystawienie całej sztuki w duchu trzymania się najbliższej jak to możliwe wpisanej weń autorskiej intencji. To tradycyjne po-

---

15. Więcej i bardziej systematycznie na ten temat napisałem w artykule *Performing Shakespeare's Words: Textual Authority in Light of the Theory of Indeterminacy*, „Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance”, 2018, t. 17, nr 32, s. 63–78.

dejscie, jak widzieliśmy, eliminuje Szekspira jako poetę, gibkiego retora i filozofa, i sugeruje, by skupić się na Szekspirze jako dramaturgisty.

W kontraście do tej utopijnej koncepcji, która celebrowała oryginalność i wierność, można wysunąć odmienną: utopię, która jest popularna i populistyczna. Głosi ona, że celem czytania i oglądania Szekspira jest nie kontakt z geniuszem, lecz po prostu z człowiekiem. Wydaje nam się, że wprost widzimy – widzimy „rzeczywiście” w pamiętnej scenie poetyckiego natchnienia z *Zakochanego Szekspira* – jak z głowy i serca płynie tekst. Dłoń trzymająca pióro z trudem nadąża za wartkim strumieniem natchnienia.

Rozróżnienie to nie jest arbitralne ani zmyślone. Studia nad przywłaszczeniem – na przykład wspomniana monografia Dobsona – pokazują, że kult poety nie idzie w parze z kultem tekstu. Apoteoza Szekspira w XVIII-wiecznej Anglii nie powstrzymała literatów i dyrektorów teatrów – ze słynnym Davidem Garrickiem na czele – przed ingerencją w sztuki i operacjami na tekście, które uznalibyśmy dziś za świętokradcze. Czy to przeformułowanie, ta zmiana optyki w podejściu do rozróżnienia tekst-poeta ma stanowić naszą konkluzję? Czy można jakoś pogodzić te dwa podejścia? Połączyć na powrót i scalić geniusza-poetę i tekst? Łatwo wykonać w tym miejscu unik, mówiąc, że każda konkretna kultura na swój sposób tak czyni. Przecież w końcu Szekspir dotrzymuje nam towarzystwa od stuleci, a my niejako podtrzymywaliśmy go przy życiu. W szczególności cytaty szekspirowskie, również w przypadkach celowych przeinaczeń i frywolnych parafraz, był i jest sposobem podtrzymania obecności poetyckiego geniuszu.

Jestem jednak przekonany, że możemy pójść o krok dalej i wyjść poza komunały i ogólniki. Tak długo jak nazwisko i osoba mają do spełnienia w kulturze określone funkcje, nie „pozbędziemy się” poety. Ważne jest jednak, by nie zapominać, że geniusz poetycki w stanie „pierwotnym” i „oryginalnym” zamieszkuje sztuki. Sztuki wykonane są z tkanki językowej, ale język – i tutaj pojawia się potrzeba, by zakwestionować nieporozumienie – to przecież nie to samo, co poezja. Język będący tworzywem sztuk to forma interakcji. Sensowniej jest więc mówić, przywołując słynny ustęp z *Burzy*, że materia, z której wykonany jest Szekspir, to postaci i sytuacje, w których się owe postaci znajdują, a widzowie je zastają. Ta prosta i podstawowa konstatacja naprowadza nas na kolejną słynną frazę z *Hamleta*: o „lustrze przystawionym do ludzkiej natury”. Cytat ten upowszechnił Samuel Johnson w pochwałę pod adresem poety-badacza ludzkiej natury. Dla Johnsona bowiem wierność naturze była jakością, która wyróżnia geniusz poetycki. Oznacza to, że Szekspir – podobnie jak Dickens – jest poetą egalitarnym, geniuszem, który uobecnia się w innych i którym można się dzielić.

Wnioski te nie są bluźniercze ani obelżywe. Przeciwnie: geniusz Szekspira, duch skryty za oryginalnym tekstem, to geniusz dzielenia się. Obwieszcza nam, że poezja to biesiada.



## Dzicy i tropiki, czyli transfer kulturowy w polskich tekstach dla teatru\*

*Transkulturowość istnieje nie tylko na makropoziomie  
całych społeczności, ale sięga też mikropoziomu tożsamości  
indywidualnej<sup>1</sup>.*

Wolfgang Welsch

W polskiej literaturze dramatycznej ostatniego ćwierćwiecza pojawiło się sporo tekstów, które odzwierciedlają proces przemian społeczno-kulturowych przełomu stuleci i podważają obowiązujące jeszcze w XX wieku modele funkcjonowania starego europejskiego świata i paradygmaty poznawcze Europejczyka. Jeśli chodzi o rodzimą twórczość dramatyczną ostatnich dwudziestu pięciu lat, to można wyróżnić w niej przynajmniej trzy główne obszary tematyczne i problemowe – ściśle związane ze zmianą w życiu Polaków, którzy najpierw boleśnie doświadczyli realiów postkomunistycznego kraju, a potem zmierzyć się musieli z koniecznością funkcjonowania w rzeczywistości wolnorynkowej, w coraz bardziej „kurczącym się” świecie nowych technologii. Twórczość dramatopisarska poświęcona wspomnianym zagadnieniom rozpoczęła się dość skromnie pod względem literackim – od różnych prób obrazowania nowych zjawisk i konfliktów społecznych, wynikających ze zmian ustrojowych, co zaowocowało pokaźnym zbiorem tekstów społeczno-obyczajowych, raczej doraźnych, zbudowanych z użyciem konwencji reportażowej, rejestrujących różne dysfunkcje i anomalie współczesnego życia rodzinnego. Po kilkuletnim okresie „zainfekowania” teraźniejszością, co w sposób zupełnie zrozumiały tłumaczyć można potrzebą rozpoznania i utrwalenia nowej, jakże odmiennej od czasów PRL-u, codzienności

---

\* Niniejszy artykuł jest przeredagowaną i poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji naukowej *Przestrzenie kultury. Horyzonty historyczne, teoretyczne, metodologiczne*, zorganizowanej przez Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach 8 grudnia 2017 r.

1. Wolfgang Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. Krystyna Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004, s. 34.

i potoczności, autorzy utworów dramatycznych zwrócili się w stronę zdarzeń historycznych, podejmując nie tylko bardzo skuteczne akty rozliczenia z wojenną i komunistyczną przeszłością, ale także literackie próby oświetlania minionych faktów w perspektywie postpamięci. Wzrosło zatem zainteresowanie tematami tabu, wzbudzającymi radykalne podziały wśród czytelników i widzów teatralnych – przede wszystkim z tego względu, że wielu autorów podważyło społeczne mity bohaterstwa i ofiarnictwa Polaków. Ewidentnym przykładem potwierdzającym znaczenie tego nurtu we współczesnej twórczości pisarskiej było przyznanie Nagrody Literackiej Nike w 2010 roku Tadeuszowi Słobodziankowi za dramat *Nasza klasa*, nawiązujący do wydarzeń w Jedwabnem. I wreszcie – *last but not least* – w najnowszej twórczości dramatyczno-teatralnej wskazać można grupę tekstów, które ujmują egzystencję współczesnego człowieka w znacznie szerszej perspektywie – stanowią świadectwo istnienia płynnych, dynamicznych „stref kontaktu” między tym, co lokalne i globalne, narodowe i światowe, swojskie i obce. Mam na myśli sztuki eksponujące problem mobilności kulturowej, bo ich autorzy, ukazując sieć wzajemnych połączeń i uwarunkowań między różnymi kulturami, zwrócili szczególną uwagę „tak na jawne, jak ukryte przemieszczanie się ludzi, przedmiotów, obrazów, tekstów i idei”<sup>2</sup>.

Symptomatycznym zjawiskiem w obszarze polskiej twórczości dramatopisarskiej jest to, że na początku drugiej dekady XXI wieku powstało w krótkim odstępie czasu kilka utworów scenicznych poświęconych problematyce konfrontacji Europejczyka z przedstawicielami innych, pozaeuropejskich kultur. Autorzy tekstów i spektakli teatralnych skupili uwagę na reprezentowaniu Inności, dramatyzując w swych działaniach twórczych „odległość i różnicę pomiędzy tym, co jest [...] bliskie, a tym, co odległe”<sup>3</sup>. Utwory, o których mowa, to: *Życie seksualne dzikich* Marcina Cecki (2011), *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z innych* Bartka Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej (2011), *Śmierć Kalibana* Magdy Fertacz (2012) oraz *Smutki tropików* Mateusza Pakuły (2014). W tych kilku utworach dostrzec można podobne autorskie podejście do problematyzowania zjawiska cyrkulacji dóbr kulturowych<sup>4</sup>, to znaczy jawną grę perspektyw w relacji swojskiego z obcym. Twórcy teatralni są bowiem świadomi ambiwalentnej roli reprezentacji, która „z jednej strony podtrzymuje i reprodukuje dominujące dyskursy

---

2. Stephen Greenblatt, *Manifest badań nad mobilnością kulturową*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia”, 2011, nr 106, s. 47.

3. Edward Said, *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo „Zysk i S-ka”, Poznań 2005, s. 98.

4. Nawiązuję w tym miejscu oczywiście do poglądów Stephena Greenblatt. Zob. Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, wstęp i red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 145–156.

tożsamości i władzy, a z drugiej zaś może stanowić czynnik transformujący lub rewolucjonizujący je”<sup>5</sup>.

Obecność tematyki konfrontacji kultur w literaturze dramatycznej oraz twórczości teatralnej ma swe rozległe uwarunkowania ideowo-poznawcze i wyraźne artystyczne konsekwencje. Przyczyn tego zjawiska szukać należy przede wszystkim w rozwoju krytyki postkolonialnej oraz badań nad reprezentacjami kulturowej odmienności w różnych dyskursach naukowych, publicystycznych czy politycznych. Liczne publikacje na ten temat, przeznaczone nie tylko dla wąskiej grupy specjalistów, odgrywają niemałą rolę w budzeniu nowej wrażliwości na problem różnic etnicznych, bo ich autorzy wyraźnie przeciwstawiają się dychotomicznym podziałom na to, co Zachodnie/cywilizowane/nowoczesne i na to, co Inne/pierwotne/tradycyjne.

Potrzeba czy też konieczność konfrontacji z tym, co odmienne/obce, wynika nie tylko z rozpowszechniania naukowych idei kulturowej różnorodności i heterogeniczności współczesnego globalnego świata. Jest również konsekwencją głębokich przemian cywilizacyjnych i migracyjnych, których jesteśmy świadkami i niejako współuczestnikami jako mieszkańcy Starego Kontynentu – kontynentu, który stanowi obecnie dynamiczny obszar wędrówek i przemieszczeń uchodźców z krajów pozaeuropejskich. Dlatego też kilka polskich utworów teatralnych poświęconych skomplikowanej relacji Swoi/dalecy Inni należy postrzegać jako reakcję na szereg współczesnych czynników zewnętrznych, warunkujących światopogląd oraz praktykę życia codziennego mieszkańców Europy Środkowej. Jest to znakomity przykład twórczości warunkowanej kontekstowo, anektującej w swój obszar najbardziej palące i konfliktogenne dyskusje o charakterze zarówno społeczno-politycznym, jak i naukowym.

Zjawisko przenikania się wytworów i treści pochodzących z wielu kultur, uobecnione w polskich tekstach dla teatru oraz przedstawieniach scenicznych, analizować można w nawiązaniu do teorii *transferu kulturowego*. Choć przedmiotem zainteresowania badaczy transferu, zgodnie z postulatami autorów tej koncepcji – Michela Espagne’a i Michaela Wenera – są przede wszystkim „społeczne praktyki i wymiany międzykulturowe, a nie ich przedmioty”<sup>6</sup>, to warto przyrzeć się również konkretnym produktom artystycznym, powstałym jako swego rodzaju manifestacja transkulturowości. O tym, że koncepcja transferu może być dobrym kluczem w refleksji o polskich tekstach teatralnych, świadczą okoliczności powstania i liczne własności tych utworów. A zatem kolejno: dobór

---

5. Eugenia Prokop-Janiec, *Etnopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012, s. 204.

6. Lena Magnone, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed II wojną światową*, Wydawnictwo Universitas, t. I, Kraków 2016, s. 7.

przedmiotów przedstawienia i jakość literackiej reprezentacji świata, waga kontekstu społeczno-historycznego, umożliwiającego pełnoprawne zaistnienie treści wcześniej z różnych przyczyn nieobecnych w przekazach artystycznych oraz pewien rodzaj koniunktury na problematykę kolonialną<sup>7</sup>, związanej z procesem emancypacji kultur zdominowanych, z przewartościowaniem postaw europocentrycznych na rzecz innego postrzegania i definiowania obcości. O możliwości zastosowania kategorii transferu kulturowego do analizy kilku wskazanych powyżej tekstów scenicznych świadczy nie tylko tematyka tych utworów, ale również dostrzeżalna w ich warstwie kompozycyjnej autorska potrzeba i gotowość do przyjęcia i przyswojenia elementów kultur obcych. Autorzy z premedytacją wykorzystują w swych przekazach różne kody kulturowe i alternatywne systemy symboliczne nie w celu porównania odmiennych kultur, ale jako punkt wyjścia refleksji o samym procesie przyswajania tego, co transferowane, o dynamice recepcji i zmianach zachodzących pod jej wpływem w kulturze przyjmującej. Nie trzeba dodawać, że jednym z nadrzędnych problemów przedstawienia artystycznego jest w takiej perspektywie kwestia tożsamości poszczególnych jednostek ukazanych w procesie konfrontacji z Innością.

Sztuki teatralne Marcina Cecki, Bartka Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej, Magdy Fertacz i Mateusza Pakuły to utwory powstałe z namysłu nad znaczeniem kilku dzieł o doniosłej roli kulturotwórczej i znaczącej randze kulturoznawczej. Zaznaczyć bowiem należy, że autorzy utworów scenicznych, podejmujących tematykę konfrontacji odległych, znacznie różniących się od siebie kultur, nawiązali do tekstów kanonicznych, tak z obszaru literatury polskiej/europejskiej, jak i z dziedziny antropologii kultury. Refleksja nad Innością nie wynika zatem z bezpośredniego doświadczenia kontaktu z przedstawicielami różnych społeczności tradycyjnych, ale jest efektem interpretacji tekstów gotowych, utrwalonych w naszym kręgu kulturowym jako dzieła ważne, a nawet przełomowe, poświęcone w dużej mierze relacji oświeconego Europejczyka z dzikimi osobnikami z nieznanego świata. I tak kolejno: Marcin Cecko i Krzysztof Garbaczewski za przedmiot artystycznych nawiązań obrali *Życie seksualne dzikich* Bronisława Malinowskiego, Bartosz Frąckowiak i Weronika Szczawińska posłużyli się w swym przedstawieniu powieścią Henryka Sienkiewicza o przygodach Stasia i Nel, Magdalena Fertacz w sztuce *Śmierć Kalibana* przywołała znaną z *Burzy* Szekspira figurę dzikiego/odmieńca, a Mateusz Pakuła nawiązał intertekstualny dialog ze *Smutkiem tropików* Claude'a Lévi-Straussa. Można rzec zatem, zgodnie z teorią *transferts culturels*,

---

7. Zob. Dominik Pick, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania transferts culturels na gruncie polskim*, w: *Monolog – dialog – transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybur, Wydawnictwo GAJT, Wrocław 2013, s. 255–256.

że głównym przedmiotem zainteresowania i przedstawienia są dla wspomnianych autorów „aktorzy transferu kultury”<sup>8</sup>, to znaczy podróżnicy/migranci/badacze i pozostawione przez nich pisemne świadectwa kontaktu z ludnością terytoriów odległych od cywilizacji europejskiej. Tytuły i problematyka tekstów scenicznych sugerują ponadto, że warto odbierać je i interpretować co najmniej dwuaspektowo. Po pierwsze, w myśl założeń etnopoetyki, której przedmiotem zainteresowania są „środki, konwencje, strategie i praktyki literatury opowiadającej o odmienności, inności, obcości kulturowej”<sup>9</sup>. Po drugie, jako przykłady przepisywania i recytlingu wcześniejszych, uznanych form artystycznych, dzięki czemu twórcom łatwo nawiązać szybkie i wielopoziomowe porozumienie z publicznością<sup>10</sup>.

Gdyby ogólnie ująć znaczenia kilku etnograficznie zorientowanych polskich tekstów teatralnych, to można by wyróżnić w nich szereg znanych motywów literatury, sztuki i pisarstwa antropologicznego, w których przedmiotem refleksji bywa zarówno odmienność opisywanych kultur, jak i sam mechanizm postrzegania/konstruowania tego, co inne. Spośród nadrzędnych, powtarzających się motywów, obecnych w tego typu pisarstwie, wymienić należy: pasję poznawczą Europejczyka, który z pełnym poświęceniem doświadcza kontaktu z Innymi, także z myślą o głębszym samopoznaniu; pragnienie ucieczki z cywilizowanego, wrogiego świata do natury, w rejony dzikiej przyrody i pierwotnych instynktów człowieka; topos wysp szczęśliwych, gdzie odzyskać można równowagę wewnętrzną i poczucie radości życia, a także – *vice versa* – misję ucłowieczania nieoświeconych plemion zgodnie z etnocentrycznym przekonaniem o wyższości białego człowieka nad ludźmi o innym kolorze skóry. Wszystkie te motywy pojawiają się w tekstach pisanych dla sceny bądź w sposób marginalny, w tle dominującej problematyki, bądź też jako przedmiot demonstracyjnych przywołań/przekształceń. Osoby piszące współcześnie dla teatru nie mają bowiem najmniejszych wątpliwości, że każda reprezentacja ma walor konstrukcji tego, co przedstawiane i wzmacniają swój przekaz, stosując różne formy pogłębiania dystansu wobec świata fikcyjnego. Tym samym dla zrozumienia i w pewnym sensie zaakceptowania różnych współczesnych, hybrydycznych przekazów werbalnych, stworzonych z przeznaczeniem dla sceny, przydatne okazuje się przekonanie, że:

„obcość” jest konstruowana i komunikowana w historycznych, kulturowych, społecznych, ideologicznych kontekstach, jej reprezentacje zaś są częścią dynamicznego procesu

---

8. Zob. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 257.

9. Prokop-Janiec, *Etnopoetyka...*, s. 187. Zob. również: Bernhard Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 2009, s. 110–111.

10. Zob. *Słownik pojęć dramaturgicznych*, w: *Zawód: dramaturg*, „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59, s. 85–89.



„produkcji, zawłaszczenia, kolekcjonowania i wystawiania na pokaz tekstów pisanych, obrazów plastycznych i przedmiotów materialnych”<sup>11</sup>.

Konstruktywny aspekt literackich reprezentacji różnic kulturowych łączy się z ujawnianiem perspektywy opisu, czyli ze strategią uwydatniania punktu widzenia twórcy werbalnego przekazu<sup>12</sup>. W omawianych tekstach teatralnych nie ma autorskich ujęć totalizujących i monologicznych. Ale kategorię punktu widzenia można z powodzeniem wykorzystać w analizie tych sztuk ze względu na charakterystyczne dla nich autorskie zabiegi eksponowania dominujących (kulturowych i ideowych) uwarunkowań określonej wypowiedzi dramatycznej, przy jednoczesnym włączeniu w ramy przekazu kilku innych możliwych perspektyw oglądu świata. Dzięki temu powstały utwory programowo niejednorodne, zmuszające odbiorcę do namysłu nad zdynamizowaną, pełną śpięć i opozycji, wewnętrzną logiką tekstu. Utwory te cechuje spory potencjał dramaturgiczny i znaczne zróżnicowanie w zakresie technik kompozycyjnych. Pomimo wielu podobnych nawiązań do ogranych motywów reprezentacji kultury dalekich Innym, pomimo powtarzającej się strategii kompilacji różnorodnego tworzywa językowego w większe całości tekstowe, każdy z autorów podejmujących problem konfliktów etnicznych, zaprojektował oryginalną, w pełni zindywidualizowaną wypowiedź na temat transferowania różnych dóbr kultury i związanego z tym napięcia „między indywidualnym podmiotem a ograniczeniami strukturalnymi”<sup>13</sup>.

Trzy spośród wspomnianych przeze mnie tekstów teatralnych ukazały się w formie opublikowanej. I właśnie tym trzem utrwalonym w druku sztukom dramatycznym/scenariuszom scenicznym poświęcę baczniejszą uwagę w niniejszym artykule.

\* \* \*

*Życie seksualne dzikich* Marcina Cecki i Krzysztofa Garbaczewskiego swym tytułem nawiązuje co prawda do słynnej pracy Bronisława Malinowskiego, ale nie tylko pomysł przepisania dzieła antropologa zainspirował twórców do przygotowania spektaklu, złożonego z „luźno splecionych sugestii, w których fantazja

---

11. Prokop-Janiec, *Etnopoetyka...*, s. 197.

12. Na temat kategorii punktu widzenia w badaniach literackich zob. np. Małgorzata Czermińska, *Punkt widzenia jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Zofia Mitosek, Kraków 2004. Zob. również: Prokop-Janiec, *Etnopoetyka...*, s. 208–213.

13. Greenblatt, *Manifest badań nad mobilnością kulturową...*, s. 47.

rywalizuje z naukowością, żarliwość manifestu z beztroskim żartem, inspiracja filozoficzna i artystyczna – z wypowiedzią prywatną<sup>14</sup>.

Ośrodkiem zainteresowania i głównym przedmiotem przedstawienia jest w tym utworze scenicznym postać badacza dzikich plemion i związany z tym problem kontaktu kulturowego, potraktowany zresztą w sposób niejednoznaczny i wielokontekstowy. Tak więc sztuka znakomicie wpisuje się w obszar refleksji nad transferem kulturowym, bo kwestią kluczową jest w niej sposób prezentacji „aktora” transferu, czyli antropologa doświadczającego spotkania z Innymi, a także – unaocznienie relacji międzykulturowej, powstającej wskutek obcowania badającego i badanych. Jest to relacja dość osobliwa z kilku względów. Przede wszystkim – ze względu na konsekwentne budowanie akcji z odniesień do przeszłości i przyszłości jednocześnie: świat fikcyjny przypomina bowiem w swym nastroju zarówno okoliczności wyprawy antropologa z początku XX wieku (np. scena spotkania Malinowskiego z Witkacym), jak i futurystyczną wizję wspólnoty ludzi, androidów i mutantów. Świadczy o tym już sam metatekstowy początek sztuki: w spisie osób przedstawionych znalazły się bowiem zarówno osobniki ludzkie i nie-ludzkie, jak i dość zagadkowa informacja o głównym bohaterze: „MALINOWSKI – Jack Malinowski, antropolog, tak jak Bronisław Malinowski tylko dziesiątki lat później<sup>15</sup>”. Także w prologu sztuki, czyli w wypowiedzi mutantki Arii, w jej słowach na temat Szarej Strefy, pobrzmiewają wątki nader współczesne, dotyczące społeczeństwa sieci, co pozwala traktować całą wypowiedź sceniczną jako wypełnioną aluzjami literackimi fantasmagorię o przodkach i następcach współczesnego cywilizowanego człowieka.

Świat sceniczny skonstruowany przez teatralny duet Marcin Cecko/Krzysztof Garbaczewski pełen jest dziwnych stworzeń i dzikiej, niemal ożywionej, budzącej przerażenie przyrody. Jest to świat obcy – nie dlatego jednak, że unaocznia utraconą bezpowrotnie przeszłość, ale z tego względu, że obowiązuje w nim zasada transformacji: mieszają się ze sobą zdarzenia pozornie realne i sensne wizje bohaterów, przekształcają się postaci, zmienia się przestrzeń, a wprost proporcjonalnie do liczby tych zmian zwiększa się poczucie niepewności odbiorcy co do statusu świata przedstawionego i kondycji jego bohaterów. Można by stwierdzić, że ten świat fikcyjny budowany jest zgodnie z regułami groteski, ale to nie groteska wydaje się być nadrzędną kategorią decydującą o jakości estetycznej tego dzieła. Jest to bowiem rozpisany na sceny i dialogi, wielobarwny pod względem stylistycznym, teatralny esej o tożsamości człowieka, widzianej z perspektywy ideologii

---

14. Marcin Kościelniak, *Nie-ludzkie*, w: Marcin Kościelniak: „*Młodzi niezdolni*” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 111.

15. Marcin Cecko, *Życie seksualne dzikich*, w: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. Joanna Krakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 234.

posthumanistycznej. Bo taka właśnie perspektywa wydaje się najbliższa autorom, którzy włożyli w usta swych bohaterów, zwłaszcza tych określonych mianem Dzika/Dziki, szereg podręcznikowych haseł o końcu uprzywilejowanej pozycji gatunku ludzkiego. Znakomicie wypada na przykład scena przeprowadzania ankiety, w czasie której Malinowski chciałby uzyskać jakieś informacje na temat życia tubylców, a oni odpowiadają mu językiem wykładów naukowych:

DEJAK DO

Postęp ludzkich społeczeństw zmierza do transformacji ludzkiego gatunku.

[...]

ZETTO ZA

Jeśli możemy myśleć o maszynach, to maszyny mogą myśleć. Jeśli jesteśmy w stanie pomyśleć maszyny, które myślą, to maszyny mogą myśleć o nas.

Epoka narodziła się w momencie wprowadzenia fizyki kwantowej i kubizmu. Konsekwencje obu są jasne, mówiąc słowami Heisenberga: „nie ma rzeczy, są tylko prawdopodobieństwa”.

[...]

DEJAK DO

Nie ma się czego bać. Świat zawsze był tak niepewny jak dziś. Jedyne co się zmieniło to, że dziś o wiele trudniej jest narzucić autorytet. Zwiększony przepływ informacji usuwa w cień autorytety, jest więcej informacji, a przez to jest mniej fałszywego poczucia pewności. Pewność, tak jak wiara, pojawia się w przypadku braku wszystkich informacji.

[...]

ZETTO ZA

Humanieści widzą siebie jako osobne istoty w antagonistycznej walce z otoczeniem. Post-humanieści postrzegają swoje istnienie jako wcielone w rozszerzony technologiczny świat<sup>16</sup>.

Przyznać trzeba, że takie poprowadzenie dialogu scenicznego frapuje radykalnością rozwiązań językowych. Postaci dramatyczne, będące (przynajmniej nominalnie) reprezentantami społeczności tradycyjnej, by nie rzec – prymitywnej, wyposażone zostały w język myśli ponowoczesnej. W moim przekonaniu nie jest to jednak pomysł artystyczny, który służyłby procesowi nobilitacji tubylców, czyli obrazowaniu upodmiotowionych dzikich. W tym zabiegu retorycznym chodzi raczej o podkreślenie konstrukcyjnego aspektu każdej pracy poznawczej człowieka, który nie tyle rozpoznaje, ile tworzy przedmiot oglądu, zgodnie z właściwymi mu procesami kognicji i wykształconą w ramach socjalizacji mapą pojęć. Bohaterem sztuki jest Jack, a nie Bronisław Malinowski, i choć działania tej postaci są artystycznym powtórzeniem antropologicznej przygody Bronisława Malinowskiego, to temat kontaktu z dzikimi istotami rozwija się zgodnie ze współczesnym pojmowaniem kulturowej odmienności – jako innego,

---

16. Cecko, *Życie seksualne dzikich...*, s. 260–261.

ukrytego aspektu naszego „ja”. „U Garbaczewskiego »dzicy« – to my, umieszczeni w świecie spełniających się posthumanistycznych scenariuszy”<sup>17</sup>. Rzeczywistość przedstawiona w tym tekście teatralnym zaskakuje oryginalnością obrazu relacji Europejczyka z dalekim Innym.

Nie można odmówić sztuce daleko posuniętej erudycji – czy to w sposobie reprezentowania kwestii kontaktu kulturowego, czy też w zakresie językowego tworzywa tej reprezentacji. Dominuje w tekście styl naukowo-publicystyczny poważnej rangi, momentami kojarzący się z poetyką eseju. Sporo sformułowań zaczerpniętych zostało również z dziedziny technologii cyfrowej, dzięki czemu dialogi dramatyczne przypominają dywagacje o rozwoju cywilizacji w kierunku powstawania istot humanoidalnych. O naukowym podłożu problematyki sztuki świadczą również liczne odwołania do słynnych publikacji, między innymi do teorii Benoît Mandelbrota, Jerzego Szackiego czy właśnie Bronisława Malinowskiego. Odwołania te, niczym przypisy w stylu: „zobacz”, „porównaj”, umieszczone w nawiasach, w tkance dialogu dramatycznego, gwarantują efekt „układu rozkwitania” – tekst nabrzmiewa kontekstami i zaczyna przypominać organizację danych, których sposób wykorzystania i rozumienia zależy od użytkownika, niczym w hipertekście. *Życie seksualne dzikich* pomyślane zostało zatem jako wielowarstwowy dyskurs o charakterze palimpsestu: jego podstawą, i źródłem inspiracji, są dane z biografii antropologa Bronisława Malinowskiego, ale na bazie tych artystycznie przetworzonych informacji nawarstwia się wiele dodatkowych znaczeń, związanych z implantowaniem do tekstu prymarnych założeń posthumanizmu i krytyki postkolonialnej.

Orientacja ideowa scenariusza teatralnego i opartego na nim spektaklu znacząco wpływa na ukształtowanie wszystkich elementów składowych utworu: bohatera (bohaterów), miejsca i przebiegu zdarzeń. Antropolog Malinowski przedstawiony został nie tylko jako badacz tubylczej ludności, lecz także jako badany obiekt, o czym świadczy na przykład znakomita scena pod tytułem *Bramka*, przypominająca sytuację odprawy celnej, podczas której bohater zmuszony jest do okazania wszystkiego, co posiada, a także do przejścia przez kontrolne bramki. Pikanterii dodaje tej scenie fakt, że kontroli dokonuje para osobników o ciekawie brzmiących imionach: Dejak Do – Dzika i Peto Pa – Dziki. Wspomniani bohaterowie, podobnie jak inni dzicy występujący w sztuce, nie tylko nie są zwykłymi przedstawicielami społeczności tubylczej, ale ponadto mają zdolność dogłębnej samooceny, z pełną świadomością konstrukcyjnego aspektu tożsamości człowieka. Jakże ironicznie, a nawet cynicznie, brzmią fragmenty sztuki, kiedy Malinowski usiłuje pozyskać przychyłość, przekupić i zbadać jednego z rodowitych mieszkańców wyspy o imieniu Estoseb. Podczas tego spotkania okazuje

---

17. Kościelniak, *Nie-ludzkie...*, s. 111.

się bowiem, że Dziki świetnie mówi po angielsku, potrafi swobodnie zmieniać kierunek rozmowy, a przede wszystkim znakomicie wykorzystuje różne konwencje wypowiedzi – na przykład po otrzymaniu od antropologa daru w postaci złotej figurki, dziękuje słowami kopiującymi formę przemowy oscarowej. Sytuacje dramatyczne zaskakują zatem sposobem poprowadzenia interakcji bohaterów, które z przewidywalnego układu sił w starciu biały człowiek – dziki człowiek zmieniają się w niekonwencjonalny obraz wzajemnej ciekawości i podejrzliwości w procesie rozpoznawania się osobników, przedstawionych jako istoty żywe, równoprawne w swych zachowaniach i przekonaniach.

Na podobnej zasadzie – frapujących zagadkowością rozwiązań kompozycyjnych – zbudowana została przestrzeń akcji. Już na samym początku sztuki, w *Prologu*, mutantka Aria snuje opowieść o Szarej Strefie, którą – nieco wbrew etymologii słów – bohaterka traktuje jako utraconą przestrzeń wolności i szczęścia. Dowiadujemy się z tego monologu, że wielokrotnie opuszczała ona Szarą Strefę, czyli siedzibę Dzikich, czując przy tym spory dyskomfort psychiczny i „silny niepokój”. Miejsce to kojarzy się bowiem Arii z czułością, poczuciem wspólnoty, szczerością i autentycznością relacji w ramach bytowania grupy w jednym miejscu, w przestrzeni wymiany impulsów. W dalszych fragmentach sztuki teren akcji zaprezentowany został jednak już znacznie inaczej. Przede wszystkim jako sfera liminalna, „trudne przejście między światami” (s. 251), które zmuszony jest pokonać antropolog Malinowski. Nowa, eksplorowana przez niego przestrzeń, widziana oczami badacza, to pejzaż męczący i przerażający:

W tym miejscu, w którym brak powietrza, w którym człowiek wciąż duszy się i męczy, w którym ślamazarnieje i omdlewa psychicznie, wegetacja panująca bezwzględnie i wszechwładnie z całym okrucieństwem odmawia mu nawet platonicznego przygarnięcia, otuchy i pokrzepienia. Odpycha go zupełnie i bezlitośnie, z naciskiem zaznacza swe jedynowładztwo. Nawet rozległe widoki są dość obce<sup>18</sup>.

Miejsce zdarzeń, niejednorodne jeśli chodzi o jakość tworzących je składników i niejednoznaczne pod względem aksjologicznym, wymyka się zatem każdej próbie racjonalnego oglądu – i ze strony bohatera, i ze strony obserwatora zewnętrznego (czytelnika, widza przedstawienia). Wydaje się, że autorzy sztuki za cel swój obrali mnożenie przeciwieństw i kontrapunktowanie przebiegu akcji zestawieniami zdarzeń z różnych porządków opisu świata. Dyskurs antropologiczny spod znaku postkolonialnej narracji o Inności splata się ze sprawdzonymi technikami literatury grozy, a także z literacką futurologią. Świat pełen różnych dziwnych istot, przepiękny energią nieożywionej materii, sprawia wrażenie przestrzeni

---

18. Cecko, *Życie seksualne dzikich...*, s. 251.

nieprzyjaznej dla istoty ludzkiej, w której nie ma racji bytu jakakolwiek cywilizacyjna ogłada. Sposób kreacji tej niejednorodnej i zmiennej w swych kształtach przestrzeni kojarzy się po pierwsze z postawą nieufności wobec intelektualnych aspiracji czy technologicznych osiągnięć współczesnego człowieka, po drugie – z posthumanistyczną ideą postrzegania współczesnej kondycji ludzkiej jako jednego z etapów w ewolucji świata, bynajmniej nie najważniejszego. Z perspektywy późniejszej praktyki twórczej duetu Marcin Cecko/Krzysztof Garbaczewski, przestrzeń zbudowana w *Życiu seksualnym dzikich* znajduje swój odpowiednik w kompozycji wyspy Prospera, czyli w inscenizacji Szekspirowskiej *Burzy* z 2015 roku. I w jednym, i w drugim przedstawieniu pojawia się bowiem motyw tajemniczego odludzia, jakiejś przestrzeni działania potężnych sił przyrody, przestrzeni wypełnionej obecnością istot nie-ludzkich.

Nie można zapomnieć, że na bazie wszystkich wspomnianych powyżej pomysłów artystycznych duetu Cecko/Garbaczewski wyeksponowany został ważny motyw kontaktu kulturowego. Powraca on w wielu odsłonach i wariantach, nie tylko w swej zasadniczej wersji obrazowania relacji Europejczyka z dalekim Innym<sup>19</sup>. W scenach dramatycznych pojawiają się bowiem nawiązania do różnych pól znaczeniowych słowa 'kontakt'. Używane jest ono w celu zaznaczenia potrzeby bliskości człowieka z drugim człowiekiem, w nawiązaniu do specyfiki komunikacji medialnej w społeczeństwie sieci, a także – dla wyeksponowania lęku jednostki przed Obcym, pojmowanym zarówno istotowo (jako ktoś konkretny, kogo można poznać, a także wykreować swym spojrzeniem), jak i bezosobowo (jako zagrażająca człowiekowi materia świata, która w każdej chwili przeobrazić się może w siłę niszczącą). O takim wieloaspektowym traktowaniu tematu kontaktu kulturowego świadczy już sam pomysł doboru postaci przedstawionych. Wieloosobową społeczność sztuki tworzą: dwóch ekscentryków, czyli Malinowski i Witkacy, kilku dzikich osobników oraz outsider, android i mutantka.

*Życie seksualne dzikich* to sztuka o konstruowaniu tożsamości: w relacji z Innymi, z pasją poznawczą, ale i ze świadomością kulturowego naznaczenia jednostki dokonującej myślowego oglądu siebie i świata. Jesteśmy mocno restrykcyjni i równie mocno naiwni w procesie recepcji obcych treści kulturowych – zdają się mówić swym przedstawieniem Marcin Cecko i Krzysztof Garbaczewski. Wyposażeni w bagaż mądrych naukowych narracji, podejmujemy próbę opisu i oceny Innych, nie zając sobie sprawy nie tylko z cząstkowości własnego spojrzenia, ale również nie biorąc pod uwagę możliwości porażki w próbach zbudowania głębokich,

---

19. Pojęcie kontaktu kulturowego w odniesieniu do dzieł Bronisława Malinowskiego i interpretujących je badaczy jest przedmiotem dokładnej analizy w artykule: Adam Pisarek, *Antropolog, czyli gość. O badaniach terenowych Bronisława Malinowskiego jako formie kontaktu kulturowego*, „Laboratorium Kultury”, 2013, nr 2, s. 60–90.

pozbawionych uprzedzeń relacji osobowych. Znakomicie świadczy o tym scena wymiany tożsamości, kiedy to Malinowski usiłuje zbliżyć się do swych nowych pobratymców, ale udaje mu się tylko powtarzać za nimi fragmenty wyliczanych słów, z naciskiem na sylabę „-ja”. Fiasko poniesione w kontakcie z tubylcami oraz motyw utraty pamięci o przodkach, pojawiający się w słowach Arii (a budzący skojarzenie z wierszem *Jaszczur* Wisławy Szymborskiej) – wszystko to pozwala wnioskować, że jednym z ważnych problemów sugerowanych w sztuce jest wizja wspólnoty ludzi jako skupionych na sobie monad, tęskniących za autentycznym, bliskim kontaktem z drugą istotą, a zarazem pozbawionych poczucia bezpieczeństwa w świecie groźnej przyrody i rozwijającej się w szybkim tempie technologii. Powracający motyw kontaktu kulturowego można traktować zatem jako przewrotną metaforę, demaskującą iluzoryczne przekonanie o możliwości rozpoznania Innego i stworzenia z nim takiej płaszczyzny porozumienia, która gwarantuje wzajemne poczucie bezpieczeństwa.

Performatywny finał sztuki (zapis sceniczny wskazuje tylko, że w tym momencie przedstawienia następuje improwizacja aktorska) niweluje poniekąd tę sceptyczną wizję destrukcji jednostkowych tożsamości i rozpadu ludzkiej wspólnoty. Teatralny popis aktorski w wykonaniu Jacka Poniedziałka, Macieja Stuhra i Krzysztofa Zarzeckiego niesie nadzieję dzięki nobilitacji rzeczy błahych, przyziemnych i dzięki grze teatralnej – demonstracji udawania ku ucieście publiczności<sup>20</sup>. Czyżby ten namacalny przykład radości życia, płynącej z materialnych drobniaków i obecności swobodnych ciał aktorskich na scenie, miał szansę stać się antidotum na egzystencjalny lęk wyrażony w spektaklu groteskową, futurologiczną wizją zaniku autonomicznych podmiotowości w obcym świecie wielu humanoidalnych stworzeń?...

\* \* \*

Magda Fertacz w swej sztuce *Śmierć Kalibana* z 2012 roku inaczej podejmuje problematykę konfrontacji kultur. Oś dramaturgiczna utworu Fertacz skomponowana została z dwóch równoległych zagadnień: po pierwsze – tematem nadrzędnym jest problem uchodźców, zaludniających Europę w poszukiwaniu lepszego i bezpieczniejszego życia, po drugie – autorka poruszyła kwestię skrajnych eksperymentów artystycznych, przekraczających granice zdrowego rozsądku i etycznego wymiaru człowieczeństwa. Sposób pokazania relacji ludzi spoza Europy („czyli z Tam”) i białych Europejczyków („czyli z Tu”) jest przerażający,

---

20. *Życie seksualne dzikich* [Spektakl inspirowany dziełami Bronisława Malinowskiego *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji*, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* oraz *Argonauci zachodniego Pacyfiku*], reż. K. Garbaczewski, scenariusz i dramaturgia: M. Cecko, Nowy Teatr Warszawa, premiera: 14.04.2011.

ponieważ nosi znamiona nowego kolonializmu. Akcja rozwija się wokół projektu bohaterów, reprezentujących Organizację Zarządzania Dobrem, którzy wpadli na pomysł prywatyzowania uchodźców, ponieważ jest to:

[...] jedyne lekarstwo na gruźlicę wykluczonych, na tyfus niemocy i braku działania, na odrę niespełnionych obietnic, na gripę biedy i katastrofalnego głodu, czarną ospę nieudolnej polityki imigracyjnej<sup>21</sup>.

Prywatyzacja polega na całkowitym podporządkowaniu i ubezwłasnowolnieniu obcych, na wykorzystywaniu ich do różnych niewdzięcznych prac fizycznych, w zamian za zabezpieczenie podstawowych potrzeb życiowych. Imigranci osiedlani są w małych „self-hausach” (s. 23), czyli boksach usytuowanych w obozach dla uchodźców. Tutejsi biali ludzie z aspiracjami mają prawo do podglądu i wyboru poszczególnych ciemnoskórych osobników, według własnych potrzeb. Jeden z Haitańczyków trafia na przykład do galerii Artysty, żeby stać się tworzywem eksperymentu w pełnym tego słowa znaczeniu, bo z czarnym bohaterem osadzonym w sterylnie białej przestrzeni galerii można zrobić dosłownie wszystko. W przebieg niecodziennego performansu włączony jest również Zwyczajny Człowiek, który decyduje się poświęcić wiele, żeby ocalić życie imigranta, nawet pomimo faktu, że to właśnie ten ostatni ma zostać w zamyśle autora eksperymentu dawcą serca dla Zwyczajnego Człowieka. Sztuka kończy się śmiercią „czarnego kadłubka”, czyli imigranta pozbawionego wielu swych organów z woli osób uczestniczących w artystycznym projekcie. Utwór kończy się występem postaci o nazwie Ostatni Głos, która śpiewa piosenkę z filmu Asgera Letha *Ghosts of Cite Soleil*.

Wbrew powyższemu krótkiemu opisowi treści dramatu, sztuka Magdy Fertacz nie ma w sobie nic z epatowania okrucieństwem i przemocą. Jest tekstem nacechowanym emocjonalnie, momentami sarkastycznym w swej wymowie, na pewno zrodzonym z gniewu, ale i poczucia bezradności autorki wobec procedur dyskryminowania Innych w naszym europejskim, cywilizowanym świecie. Magda Fertacz to pisarka w pełni świadoma niewielkiej roli, jaką może odegrać sztuka w zakresie łagodzenia konfliktów kulturowych czy znoszenia poczucia dystansu i niechęci wobec dalekich Innych. „Obrazuję problem, ale i tak pozostaję od niego odseparowana” – stwierdza autorka w komentarzu do swej sztuki, którą nazywa „koncertem-protestem”<sup>22</sup>. Nie zmniejsza to jednak efektu oddziaływania tekstu teatralnego, bo *Śmierć Kalibana* porusza odbiorcę i budzi jego dyskomfort poznawczy. Ostentacyjnie wskazuje bowiem binarność w układzie relacji między-

21. Magda Fertacz, *Śmierć Kalibana*, „Dialog”, 2012, nr 3, s. 31.

22. *Jeśli denerwuję, to dobrze. Rozmowa z Magdą Fertacz* [Rozmawiała Justyna Jaworska], „Dialog”, 2012, nr 3, s. 43, 42.



ludzkich opartych na różnicy między lepszymi i gorszymi gatunkowo istotami oraz ostrzega przed nowym wariantem kolonizowania tych, którzy z różnych względów zajmują niższe miejsce w hierarchii społecznej. O restrykcyjnych i przemocowych aspektach w funkcjonowaniu wielokulturowej zbiorowości pisze Magda Fertacz językiem ekonomii i publicystyki politycznej, tworzy jednak z tych zasobów różnych dyskursów sformułowania atrakcyjne pod względem retorycznym, momentami wręcz poetyckie. Partie publicystyczne w wypowiedziach postaci dominujących (KOBIETA, MEŻCZYŻNA, DOBRY) skontrastowane są z lirycznymi wyznaniem osób pogardzanych i wykluczonych (CZARNY, KTÓRY POŁKNAŁ SYNA, SPRZĄTAJĄCA, DŻEMAL) oraz z partiami CHÓRZYSTKI, stanowiącej „plastikową i zarazem egzaltowaną ikonę współczesnego świata dobrobytu”<sup>23</sup>. Monolog CZARNEGO, KTÓRY POŁKNAŁ SYNA, podobnie jak samba SPRZĄTAJĄCEJ, napisana mową związaną, to nasycone negatywnymi emocjami ekspresywne wyznania obrazujące bezradność/naiwność istot skazanych przez swą etniczną odrębność na wegetację w najniższym punkcie drabiny społecznej:

#### SPRZĄTAJĄCA

Jestem jak te śmiecie  
Papier plastik szkło  
Nikt nie wie że jestem  
Ale to się zmieni  
To się już zmieniło  
Jestem wasza  
Dla was ta samba  
Dla was moje biodra  
Tańczę i śpiewam swoją sambę  
Za brudną pracę  
Dostanę czyste pieniądze dzieci nie pytają  
Dzieci jedzą  
Łatwo jest na ulicy  
Się sprzedawać  
Łatwo zabierać torebki bogatym  
Je tego nie robię  
Moja praca jest uczciwa  
Jak moja samba  
Dla was ją tańczę  
I śpiewam deptając miękką ziemię  
Jardi Gramacho  
Największej góry śmieci w Rio  
Biedne są śmiecie biedoty  
Bogate są śmiecie bogatych

---

23. *Jeśli denerwuję, to dobrze. Rozmowa z Magdą Fertacz...*, s. 42–43.

Biedni pakują w małe worki  
I ja pakuję w małe worki  
Jestem materiałem do odzysku  
PET PP PCV  
Papier metal szkło  
Każdy z was też może  
Nie wiesz kiedy to się stanie  
Będziesz materiałem do odzysku [...] <sup>24</sup>.

Magda Fertacz poruszyła również w swym utworze niezwykle istotną sprawę kontrowersyjnych przekroczeń w praktykach artystów-performerów. We współczesnym świecie niezliczonych performansów artystycznych nietrudno znaleźć bowiem przykłady działań, które – transgresyjne w założeniu – opierają się na różnych aktach prowokacji względem reguł życia społecznego w celu stawiania pytań o granice norm etycznych i godność człowieka. Dramatopisarka, zainspirowana projektami Hiszpana Santiago Sierry, stworzyła w swej sztuce radykalną postać Artysty, który – podobnie jak Sierra – „używa przemocy jako środka wyrazu artystycznego”<sup>25</sup>. Bohater sztuki Magdy Fertacz powoduje swym projektem artystycznym zarówno śmierć człowieka, jak i moralne upodlenie współuczestników tego okrutnego eksperymentu. Znęca się psychicznie nad Zwykłym Człowiekiem, oczekującym na transplantację serca, i wyzwala sadystyczne instynkty w obserwatorach akcji, którzy sterują przebiegiem zdarzeń *online*, czyli wymyślają, co można zrobić z ciałem uwięzionego w galerii ciemnoskórego człowieka.

Problem, jaki sygnalizuje autorka *Śmierci Kalibana*, nie leży tylko w kwestii kontrowersyjnych działań artystycznych, wykorzystujących ludzi jako materiał sztuki i zyskujących szeroki oddźwięk medialny w naszym stechnicyzowanym świecie. Równie istotny jest bowiem fakt społecznego rezonansu podobnych, restrykcyjnych i przemocowych praktyk wykorzystywania ludzi, którzy z różnych względów (zdrowotnych, społecznych czy etnicznych) są słabsi, podporządkowani, wykluczeni. Autorka mówi z niepokojem: „idąc do galerii, płacimy za komfort bezpiecznego oglądania tego, co otacza nas w realnym życiu, ale udajemy, że tego nie ma” i następująco, niezwykle dobitnie, określa postawę współczesnych odbiorców różnych eksperymentalnych praktyk artystycznych: „To bardzo wygodna, sterylna forma obojętności”<sup>26</sup>. Tym samym Magda Fertacz nie tylko wpisuje swój dramat w nurt wypowiedzi literackich dotyczących konfrontacji kultur, w tym sposobu traktowania imigrantów i recepcji właściwych im zachowań kulturowych, lecz także skłania czytelników swym niepokornym tekstem do namysłu nad pro-

24. Fertacz, *Śmierć Kalibana...*, s. 36–37.

25. *Jeśli denerwuję, to dobrze. Rozmowa z Magdą Fertacz...*, s. 43.

26. *Jeśli denerwuję, to dobrze. Rozmowa z Magdą Fertacz...*, s. 43.

cesami myślenia o dalekich Innym, do refleksji o podejmowanych wobec nich działań dyscyplinujących – w myśl podejrzenie brzmiącego poczucia wyższości, czy to obyczajowej, czy etycznej, czy ekonomicznej.

Szekspirowski Kaliban, przywołany w tytule sztuki Magdy Fertacz, jest zatem figurą wykluczonego Innego. Autorka z pewnego rodzaju zażenowaniem przypomina o aktualności kolonialnego stylu myślenia, w ramach którego każdy obcy, niczym Kaliban, ucieleśnia

[...] sprzeczną z ideałem oświeconego człowieka prymitywną i nieokiełznaną racjonalnym myśleniem nieobyčajność, płynącą z dominacji zwierzęcego pierwiastka nad właściwą ponoć tylko ludziom duchowością<sup>27</sup>.

Świat przedstawiony w dramacie jest właśnie taką wizją nowego oblicza kolonializmu, ukrytego pod pozorem szlachetnej idei wspierania imigrantów i zapewniania im odpowiednich warunków bytowych. A postać Artysty, którą wykreowała dramatopisarka, pozostaje współczesnym odpowiednikiem Prospera, jeśli oczywiście ująć tę postać zgodnie z interpretacją postkolonialną – jako człowieka „władzy i wiedzy”, wykorzystującego w swych aktach twórczych każdego podrzędnie traktowanego obcego/Innego.

Przesłanie sztuki nie ogranicza się do sygnalizowania problemów związanych ze zjawiskami dyskryminacji i uchodźstwa, ani tym bardziej nie wiąże się z intencją budzenia naiwnego współczucia wobec losu przybyszy. Ostre stylistyczne środki wyrazu, jakie zastosowała autorka w swym „poszarpanym” tekście, służą przede wszystkim wskazaniu kompletnej bezradności tak zwanego „dobrego człowieka”, czyli potencjalnie każdego z nas – człowieka cieszącego się względnym dobrobytem i wolnością, a jednak uwikłanego w system państwowego zarządzania zasobami ludzkimi. Autorka sztuki, podobnie jak wielu innych twórców podejmujących problem konfliktów i napięć etnicznych we współczesnym wielokulturowym świecie, przestrzega przed powierzchownymi wzruszeniami sytuacją ludzi wykluczonych. Dramat skłania do przemyśleń, niewygodnych z perspektywy dobrego samopoczucia Europejczyka:

Wydaje się, że jedyną właściwą reakcją może tu być wstyd, a właściwie uświadomienie sobie własnego uwikłania i doświadczenie winy. Współczucie na widok cierpienia innych to reakcja aż nazbyt łatwa i przez to nieodpowiednia, to reakcja konwencjonalna i dobrze przyswojona, szczególnie dlatego, jak się zdaje że pozwala każdorazowo przeoczyć strukturalną przemoc i wyzysk, które leżą u podstaw cierpienia<sup>28</sup>.

---

27. Małgorzata Sugiera, *Inny Szekspir*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 59.

28. Katarzyna Bojarska, (*Nagie*) *życie Kalibana i pytania o sztukę*, „Dialog”, 2012, nr 3, s. 49.

*Smutki tropików* Mateusza Pakuły to sztuka zdecydowanie odmienna od dwóch opisanych powyżej tekstów teatralnych. Pakuła proponuje inny, zgodny ze swym dramaturgicznym stylem, radykalny wariant obrazowania relacji Europejczyków z przedstawicielami egzotycznych kultur. Nie chodzi tu o doświadczenia antropologa-badacza, ani tym bardziej o migrację i problemy uchodźców, ale o zjawisko masowej turystyki do różnych odległych zakątków świata. Autor sztuki nawiązuje do znanych motywów literackich: w sześciu częściach tekstu, opatrzonych dosadnymi tytułami-hasłami, zaprezentowani zostali bohaterowie, którzy wyruszają w świat z ciekawości, z tęsknoty za wyspami szczęśliwymi, z zamiarem ucieczki od swego dotychczasowego życia, a także z powodu żądzy przygód czy potrzeby sensacji. Utwór sceniczny bezlitośnie demaskuje zarówno złudne przekonania i nadzieje turystów co do wartości celu ich podróży, jak i bardzo przeciętną, momentami karykaturalną bądź podejrzaną kondycję samych podróżników. Postaci sztuki, lakonicznie określone zaledwie jedną literą alfabetu (B1, B2, B3, B4, B5, B6), są uproszczonymi figurami dramatycznymi, o ograniczonym potencjale intelektualnym, za to z nadmiernie rozbudowanym ego. To postaci „mówione językiem”, czyli kolokwialną, nieskładną frazą, pełną powtórzeń, błędów i typowych dla idiolektu autora zaskakujących neologizmów. Język sygnalizuje powierzchowność myśli bohaterów, stereotypowość ich sądów i dążenie do ekstremalnych doznań. B1 i B3 prowadzą na przykład rozmowę o różnych regionach turystycznych dalekiego świata, akcentując przy tym poczucie wyższości Europejczyka i przedmiotowe podejście do innych kultur:

B1

[...] No jakoś tak niedawno wróciłam z takiej można powiedzieć nawet że podróży życia i powiem ci że te Indie mnie jakoś nie zachwyciły szczerze mówiąc. Trochę powiem ci w mojej opinii przereklamowane według mnie. No wiesz jakby o co chodzi. Filipiny niby ładne no ładne nie powiem no wiesz no powiem ci że ładne ale nie ma tam za bardzo co robić. Nic specjalnego po prostu. Może na tydzień ale dłużej nie za bardzo. Ale Indii to ci nie polecam wiesz. Trochę tam jednak przesadzają z tą ilością brzydoty ulicznej na ulicy wiesz tej szpetoty ze smrodu ilością bo wszędzie jakieś straszne smrody wręcz fetory czyhają na twoje delikatne jednak bądź co bądź cywilizowane wychowane w kulturze śródziemnomorskiej wiesz powonienie. No powiem ci za dużo tam tych takich wiesz połamane żebrzących takich że tak powiem obesranych no nie jest to estetyczne nawet jak ktoś lubi takie rzeczy<sup>29</sup>.

29. <[http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/smutki\\_tropikow\\_mateusz\\_pakula.pdf](http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/smutki_tropikow_mateusz_pakula.pdf)>, s. 3 (29.09.2017).

B4 z kolei to neurotyczny osobnik, który ucieka na Alaskę, by żyć wśród niedźwiedzi jako *Grizzly-man*, B5 czuje się w podróży jak Bruce Willis i wyobraża sobie siebie w roli korespondenta wojennego, dostarczającego newsy do gazet (oczywiście wiadomości o najbardziej drastycznych i krwawych zdarzeniach wojennych). B2 przygotowuje się do wyjazdu na wymarzone Wyspy Owczę, które według opinii B3 były w latach siedemdziesiątych XX wieku miejscem masowych gwałtów na dziewczynkach. Wszystkie te oznajmienia, zawarte w dialogach bohaterów, wydają się bełkotem informacyjnym, zarówno ze względu na status wygłaszających je postaci (dość osobliwych, bo pospolitych i jednocześnie skłonnych do zachowań co najmniej ekscentrycznych), jak i z powodu cech charakterystycznych całego świata fikcyjnego – oscylującego na granicy zdarzeń realnych i wyobrażonych, retrospekcji i konfabulacji, groteski i podrzędnej publicystyki.

Odległe kraje, na przykład Indie, Wietnam czy Filipiny, stają się dla bohaterów tej sztuki miejscem upragnionych zdobyczy materialnych i niezwykłych doświadczeń. Nie chodzi jednak o typowe dla turysty przeżycia poznawcze i emocje płynące z kontaktu z innymi kulturami. Zdecydowanie bardziej pożądane są wrażenia ekstremalne, powstające wskutek podglądania scen przemocy czy też gromadzenia pamiątek związanych z działaniami wojennymi i ludzkim cierpieniem (np. zapalniczki z Sajgonu czy „filmy z tortur Saddama”).

Przemierzając te przestrzenie zarażone śmiercią, bohaterowie dramatu, pod pozorem uczestnictwa, konsumują turystyczne atrakcje jedynie dla sportu, z bezpiecznej odległości przyglądając się piekłu na Ziemi. Kolejne podróże, zarówno te rzeczywiste, jak i wirtualne, znieczulają ich na zło i wyostrzają apetyt na coraz bardziej ultraradykalne doznania<sup>30</sup>.

Sztuka Mateusza Pakuły, skrajnie ironiczna w zakresie środków reprezentacji, stanowi świadectwo nieudanego, bo restrykcyjnego i naznaczonego dominacją „białych”, transferu kulturowego. Z jednej strony postaci przedstawione charakteryzuje pełna gotowość do przyjmowania odmiennych treści kulturowych i potrzeba konfrontacji z tym, co egzotyczne, z drugiej zaś strony – ich zdolność do percepcji odmienności ogranicza się do myślenia stereotypami, przy całkowitym braku empatii i postawy otwarcia wobec innych. W swych sądach i przekonaniach ci „nowocześni” turyści kierują się poglądami zasłyszczanymi na przykład w publicystyce medialnej i wyobrażeniami powstającymi na podstawie reklam:

B2

Szukałam raj. Kocham wyspy. Tak się złożyło że kocham wyspy. Kochanie wysp weszło mi w krew gdy oglądałam „Rambo: Pierwsza krew” i były reklamy. I to było Reno Clio

---

30. <<http://www.gnd.art.pl/laureaci/>> (28.09.2017).

reklama a potem Bounty batonik. I tam był ten raj bo była palma ze srebrzystym kokosem który się sam z uśmiechem rozłupywał i błękitna laguna z rafą i opalone piękne ciała bez pryszczów. I to był raj że hej<sup>31</sup>.

Wypowiedzi bohaterów, nasycone egocentryzmem i podziwem dla celebrytów, sugerujące szczątkową wiedzę o dalekich krajach, stanowią osobliwą mieszankę fascynacji rdzennymi kulturami i pogardy wobec Inności. Sceny sztuki tworzą zatem karykaturalny obraz kontaktu kulturowego, w czasie którego nie ma miejsca (i potrzeby) na powstanie jakiegokolwiek wartościowej i długotrwałej relacji międzyludzkiej. A przede wszystkim – unaoczniają kulturę europejską w stanie kryzysu. Znaczącym przejawem tego stanu jest zjawisko „turystycznej ekscytacji, która w gruncie rzeczy zawsze ma kolonialny podtekst”<sup>32</sup>.

Mateusz Pakuła przewrotnie nawiązuje do *Smutku tropików* Claude’a Lévi-Straussa. Podważa wartość europejskiego modelu kultury, szydzi z utopijnego postrzegania życia dalekich Innych, rezygnuje z melancholijnego dystansu wobec przedmiotu reprezentacji na rzecz językowej gry stereotypami i stylami wypowiedzi. „Pyta o przyczynę gorączki podróżowania trawiącą młode pokolenie, zwracając uwagę na zapośredniczony charakter naszych doświadczeń nieuchronnie wplątanych w sieć bieżących uwarunkowań społecznych, historycznych i kulturowych”<sup>33</sup>. Sarkastyczne spojrzenie autora sztuki na współczesnego „człowieka europejskiego”, który – sam pełen fobii oraz kompleksów – w sposób instrumentalny i merkantylny traktuje przedstawicieli innych kultur, stało się jednym z powodów przyznania autorowi *Smutków tropików* Gdynskiej Nagrody Dramaturgicznej w 2014 roku. W uzasadnieniu werdyktu konkursu czytamy bowiem:

Za największą wartość utworu Mateusza Pakuły Kapituła uznała przedstawienie rzeczywistości, w której obrazy cudzego cierpienia i odległych światów stają się dla bohaterów iluzją realnych doświadczeń, a żywy i pełen inwencji język dramatu odsłania niemożność autentycznej komunikacji<sup>34</sup>.

\* \* \*

Lektura powyższych tekstów teatralnych prowadzi do wniosku, że zjawisko konfrontacji kultur jest istotnym tematem podejmowanym we współczesnej

---

31. <[http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/smutki\\_tropikow\\_mateusz\\_pakuła.pdf](http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/smutki_tropikow_mateusz_pakuła.pdf)>, s. 21 (29.09.2017).

32. Witold Mrozek, *Horrory boskiej popkultury* <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/174612.html?josso\\_assertion\\_id=557038BE8EA354BF](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/174612.html?josso_assertion_id=557038BE8EA354BF)> (26.06.2019).

33. Agata Dąbek, *Podróż do miejsc niemożliwych* <<http://teatralny.pl/recenzje/podroz-do-miejsc-niemozliwych,198.html>> (02.12.2017).

34. <<http://www.gnd.art.pl/aktualnosci/>> (28.09.2017).

polskiej twórczości scenicznej. Można dodać jeszcze, że w odniesieniu do opisanych utworów dramatycznych teoria transferu kulturowego znajduje adekwatne zastosowanie. Omawiana twórczość teatralna nie jest wyłącznie reprezentacją „pojedynczych zjawisk kulturowego kontaktu”<sup>35</sup>. Jest natomiast świadectwem

długotrwałych procesów rozwojowych wzajemnych kulturowych interferencji oraz tych wpływów, które dziś po części zanikły i dają się odnaleźć tylko w pamięci kulturowej pewnych grup, ich skutki jednak wciąż są zauważalne<sup>36</sup>.

Autorzy sceniczni eksponują w swych utworach znaczną przemianę krajobrazu kulturowego; bazą ich pomysłów dramaturgiczno-fabularnych jest bowiem ta sfera życia publicznego, w której coraz częściej podejmowane są dyskusje o procesach integracji, asymilacji czy też marginalizacji kultur obcych<sup>37</sup>. Jednym z ważniejszych zagadnień poruszanych przez autorów piszących dziś dla sceny jest „zarówno dostosowanie nowych treści do własnej kultury, jak i zmiana własnej kultury pod ich wpływem”<sup>38</sup>. Współczesna twórczość teatralna wpisuje się tym samym w rozległy obszar działań artystycznych i edukacyjnych, inicjujących „twórcze zainteresowanie wielokulturowością”<sup>39</sup> – na zasadzie pozytywnego transferu, wbrew praktykom dyskryminacyjnym oraz binarnym podziałom na kultury dominujące i podporządkowane.

Omówione w artykule sztuki sceniczne nie są jedynie papierowymi tekstami. Każda z nich miała swój pokaz premierowy, czy to w postaci przedstawienia teatralnego, czy też w formie publicznego czytania<sup>40</sup>. Komentarze i dyskusje wzbudzone przez te utwory potwierdzają fakt, że etniczna odmienność ciągle pobudza wyobraźnię artystów, skłaniając ich do ukazywania w swych dziełach różnych, niekoniecznie pozytywnych, przykładów konfrontacji ludzi pochodzących z odległych sobie kultur. W odniesieniu do omawianych tekstów teatralnych

---

35. Joanna Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*, w: *Teatr – literatura – media. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, red. M. Leyko, A. Pełka, Łódź 2013, s. 34.

36. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*..., s. 34.

37. Zob. Karolina Prykowska-Michalak, *Transfer kultury – przypadek teatru polskiego i niemieckiego*, w: *Monolog – dialog – transfer...*, s. 190–191.

38. Prykowska-Michalak, *Transfer kultury...*, s. 190.

39. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*..., s. 37.

40. Bronisław Malinowski, *Życie seksualne dzikich*, reż. Krzysztof Garbaczewski, scenariusz i dramaturgia: Marcin Cecko, Teatr Nowy Warszawa, premiera: 14.04.2011; Szekspirowskie czytanie: *Śmierć Kalibana* Magdy Fertacz, Teatr w Oknie Gdańsk, reż. Adam Nalepa, 05.08.2013; Mateusz Pakuła, *Smutki tropików*, reż. Paweł Świątek, Teatr Łąźnia Nowa Kraków, premiera: 08.12.2013; Magda Fertacz, *Śmierć Kalibana*, reż. Przemysław Jaszczak, Teatr Głosołi Wrocław, premiera: 27.07.2014.

zauważyć również trzeba, że artystyczna reprezentacja Inności służy pogłębionej refleksji tożsamościowej. Jest z pewnością wynikiem specyficznej koniunktury, którą należy rozumieć jako „krytyczne podejście do deficytów istniejących we własnej kulturze”<sup>41</sup>. Daje również podstawę do namysłu nad dynamiką procesu przyswajania/przekształcania tego, co obce. Jak pokazują autorzy piszący dziś dla sceny, w wielu przypadkach wspomniany proces opiera się albo na regule zawłaszczania i redukcji Inności, albo na „ujednolicaniu się” kultur w homogenicznej masie ludzkiej zglobalizowanego świata.

Niewątpliwą wartością tekstów pisanych współcześnie dla teatru jest potencjał angażowania odbiorcy. Autorzy nie przebiegają w środkach i stawiają śmiało tezy, aby zniwelować nasze poczucie neutralności wobec problemów przedstawionych. Ich sztuki prowokują do zajęcia krytycznej postawy, zarówno wobec zastosowanych środków reprezentacji, które z założenia mają budzić etyczno-estetyczny opór, jak i wobec sygnalizowanych w tekstach antagonizmów kulturowych i złudzeń poznawczych Europejczyka na temat „dzikich” i „tropików”. Ponadto, dialogując z gotowymi tekstami antropologicznymi czy literackimi, Marcin Cecko, Magda Fertacz i Mateusz Pakuła zabierają głos w kwestii ambiwalentnej pamięci kulturowej, konstytuowanej „przez przeciwstawne odczucia zachwyty i resentymentu, pragnienia i odrzucenia”<sup>42</sup>. Ich „rebelianckie” teksty zachęcają do myślenia o dalekim Innym poza układem relacji dychotomicznych swój/obcy oraz przyjaciel/wróg. A jednocześnie są znakomitym przykładem potwierdzającym przeświadczenie Stephena Greenblatta, że „wszyscy poruszamy się w polach reprezentacji właściwych naszym kulturom – konstytuujących je, a zarazem przez nie uwarunkowanych”<sup>43</sup>.

---

41. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 256.

42. Dorota Kołodziejczyk, *Postkolonialne odzyskiwanie pamięci: zawłaszczania, fabulacje, niesamowite odpominanie*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. Teresa Szostek, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 289.

43. Prokop-Janiec, *Etnopoetyka...*, s. 189.







## Nagi język Elfriede Jelinek w polskim teatrze w kontekście koncepcji transferu kultury

### Transfer w badaniach kulturowych

Koncepcja transferu kultury narodziła się w latach osiemdziesiątych XX wieku w kręgu francuskich germanistów, historyków i literaturoznawców skupionych wokół Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) w Paryżu, którzy dostrzegli konieczność zweryfikowania metody komparatystycznej, dotychczas stosowanej w badaniach wzajemnych wpływów kulturowych między Francją i Niemcami w XX wieku. Termin „transfer” zapożyczono z nauk ekonomicznych, w których odnosił się zarówno do transferów technologii, jak i kapitału. Jak zauważa Karolina Prykowska-Michalak: „Owe konotacje ekonomiczne pozwoliły bowiem włączyć w zakres semantyczny nowego terminu takie pojęcia, jak eksport i import, jednocześnie zaś bardzo zwracały uwagę na sam proces i obiekt obserwowanych zjawisk”<sup>1</sup>, co okazało się użyteczne w prowadzeniu badań wielo-, inter- i transkulturowych.

Po raz pierwszy założenia nowej metody zostały wyłożone w artykule Michela Espagne’a i Michaela Wenera, który ukazał się w 1985 roku na łamach pisma „Francia” i podejmował temat niemiecko-francuskich wpływów kulturowych w XVIII i XIX stuleciu<sup>2</sup>. Espagne i Werner za punkt wyjścia przyjęli badanie tzw. koniunktury recepcyjnej, a więc sprzyjających okoliczności i warunków, dzięki którym wybrane elementy pojawiły się w innej kulturze. Bardziej zajmował ich sam proces przeobrażeń i przyswajania nowych treści aniżeli badanie fizycznych, językowych czy behawioralnych artefaktów<sup>3</sup>. Matthias Middell pogłębił myśl Espagne’a i Wenera, twierdząc, że: „nie chęć eksportu, ale gotowość importu

1. Karolina Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 36.

2. Michel Espagne, Michael Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im. 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.*, „Francia” 1985, nr 13, s. 502–510.

3. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!...*, s. 36.

steruje w gruncie rzeczy procesami transferu kultury”<sup>4</sup>, co oznacza, że w kulturze przyjmującej musi pojawić się gotowość na przyswojenie nowych elementów. Ta zaś może kształtować się niezależnie od siły oddziaływania kultury dominującej. Transferowane treści mogą nawiązywać do „obcego” oryginału, nie powielają go jednak całkowicie, gdyż zostają zinterpretowane w odmienny sposób lub znajdują inne zastosowanie<sup>5</sup>.

Celem badań wykorzystujących koncepcję transferu kultury nie jest więc porównywanie podobnych elementów z obserwowanych kultur, lecz śledzenie procesów przemiany zachodzących w danej kulturze pod wpływem przyswajanych z zewnątrz treści. „Poszukujemy tym samym nie tyle różnic czy podobieństw między badanymi grupami, ale przede wszystkim nowych, nieznanymi wcześniej treści zaczerpniętych z kultury obcej i recypowanych przez przedstawicieli kultury przyjmującej”. Transferu kultury nie można więc utożsamiać z wymianą kulturową<sup>6</sup>. Badacze interkulturowi wskazują też na kilka czynników, które należy brać pod uwagę przy przyglądaniu się transferowi kultury. Po pierwsze recepcja nowych treści, a więc *przedmiot transferu*, musi odbyć się za pośrednictwem konkretnych osób, zwanych *pośrednikami* (*Vermittler*). Do transferu może dojść jedynie w sytuacji, gdy istnieje *koniunktura* na konkretne treści pochodzące z obcej kultury. Innymi słowy w kulturze przyjmującej pojawiają się warunki sprzyjające skutecznemu osadzeniu się eksportowanych obiektów w nowym miejscu, daje więc o sobie znać jakiś rodzaj deficytu. Zajmując się zjawiskami kulturowymi zgodnie z tą koncepcją, należy również zwrócić uwagę na *dynamikę przyswajania* nowych elementów – wiele mówiono bowiem o ich znaczeniu – a także wziąć pod uwagę ogólny *kontekst historyczno-społeczny*<sup>7</sup>. Nowsze badania, krytycznie odnoszące się do programowego artykułu Espagne’a i Wenera, wykazują, że nie zawsze udaje się precyzyjnie wskazać indywidualnych pośredników, dlatego Hartmut Kaelbe w artykule z 2006 roku proponuje skupienie się na analizie roli mediów, coraz bardziej znaczącym pośredniku w transferach kultury<sup>8</sup>.

W Polsce metoda transferu kultury nie jest szczególnie popularna. Wykorzystywana jest głównie w badaniach niemcoznawczych<sup>9</sup> i studiach translatorskich,

---

4. Cyt. za: Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!*..., s. 37.

5. Dominik Pick, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania transfertsculturels na gruncie polskim*, w: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybur, GAJT Wydawnictwo 1991 s. c., Wrocław 2013, s. 257.

6. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 254.

7. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 255.

8. Cyt. za: Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!*..., s. 46.

9. Zob. m.in. *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybur, GAJT Wydawnictwo 1991 s.c., Wrocław 2013

choć, jak kilka lat temu pisał Dominik Pick, badania nad transferem mogłyby okazać się szczególnie przydatne choćby w zgłębianiu kultury terenów pogranicza<sup>10</sup>. Transfer kultury okazuje się również użyteczny do obserwowania zjawisk zachodzących w obrębie teatru, związanych zarówno z adaptacją z jednego kraju do drugiego modeli jego funkcjonowania, jak i przyswajaniem nowych zjawisk artystycznych, tendencji estetycznych, twórczości reżyserów czy dramatopisarzy. Dość dobrze operatywność tej metody pokazała Karolina Prykowska-Michalak w książce poświęconej relacjom między polskim i niemieckim teatrem po 1990 roku<sup>11</sup>. Również w artykule poświęconym obecności Elfriede Jelinek w repertuarach polskich teatrów będą korzystać z tej koncepcji, zwłaszcza że będzie mnie interesowała odpowiedź na pytanie, w jakich okolicznościach teksty austriackiej noblistki pojawiły się na polskich scenach i co spowodowało, że początkowo słabo znana autorka jest dzisiaj tak popularna.

## Jelinek w polskim teatrze

Nie ulega kwestii, że Jelinek należy obecnie, obok Thomasa Bernharda, do grupy dobrze znanych i wystawianych na polskich scenach autorów niemieckojęzycznych. W archiwum dostępnym na stronie portalu teatralnego, prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie<sup>12</sup>, widnieje trzynaście tytułów pisarki, które miały premiery na polskich scenach, a trzeba pamiętać, że niektóre z nich były realizowane dwukrotnie. Daje to w sumie dwadzieścia jeden inscenizacji (większość powstała po 2008 roku), nie licząc czytań dramatów przygotowywanych przez różne teatry oraz premiery *Rehnitz. Opera* w TR Warszawa na podstawie sztuki *Rehnitz (Anioł Zagłady)* w reżyserii Katarzyny Kalwat z muzyką Wojtka Blecharza (prem. 17 lutego 2019). Nie najgorsza statystyka niewiele ma jednak wspólnego z początkami obecności austriackiej noblistki w polskich teatrach. Jej utwory jako materiał na scenę jeszcze na początku XXI wieku wybierano raczej powściągliwie.

Polski widz miał okazję zetknąć się po raz pierwszy z nazwiskiem Jelinek w 1995 roku, gdy na piątą edycję Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Kontakt w Toruniu zaproszono głośny spektakl *Wolken. Heim (Chmury. Dom rodzinny)* w reżyserii Jossiego Wiellera z Deutsches Schauspielhaus z Hamburga. Przedstawienie podejmujące temat niemieckiej przeszłości i tożsamości, w cyta-

---

oraz Karolina Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

10. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 266.

11. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!...*

12. <[www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl)> (10.09.2018).

tach z niemieckich poetów i filozofów punktujące ksenofobię, nacjonalizm i kult przemocy, zdobyło główną nagrodę<sup>13</sup>, choć nie wszystkim krytykom przypadło do gustu. Ci bardziej konserwatywni ubolewali nad „klęską teatru kraczyjnego” i „triumfem sceny publicystyczno-politycznej”, zauważając że rozrachunek Niemców z nazistowską przeszłością nie musi być interesujący dla polskiej publiczności<sup>14</sup>. W tej opinii mogło być ziarno prawdy, zważywszy że w tym czasie polski teatr bardziej niż polityką (rozumianą zarówno jako dążenie do sprawowania władzy, jak i pewna logika życia społecznego) był zainteresowany następstwami przemian ustrojowych, społecznych i ekonomicznych przede wszystkim w sferze obyczajowej. Jak diagnozują tę sytuację Krystyna Duniec i Joanna Krakowska:

Celebrowanie konsensusu, retoryka bezalternatywności w sferze gospodarki, a zarazem sprowadzenie ideologicznych sporów do przeciwstawiania zdrowego rozsądku oszołomom sprawiły, że co najmniej na kilka lat podstawowe terytoria politycznej i światopoglądowej ekspansji – jak historia i historyczne rozliczenia, tożsamość narodowa, ład społeczny i ekonomiczny – zostały wyłączone z poważnej refleksji i debaty<sup>15</sup>.

Biorąc pod uwagę ten społeczno-polityczny kontekst i fascynacje estetyczne wyróżniających się wówczas twórców teatralnych, którzy chłonili z Zachodu raczej zjawiska związane z „nowym brutalizmem”, polski widz nie był jeszcze przyzwyczajony ani do zajmującej Jelinek tematyki, ani do teatru postdramatycznego. Niewykluczone jednak, że festiwalowy sukces hamburskiego przedstawienia zachęcił reżysera i scenografa Grzegorza Małeckiego do sięgnięcia po praktycznie nieznaną wówczas w Polsce autorkę i wystawienia w Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze *Clary S.* (prem. 27 września 1997) na podstawie tłumaczenia Sławy Lisieckiej. Ten dramat Jelinek wszedł następnie w obieg czytelnicy dzięki krakowskiej Księgarni Akademickiej, która w 2001 roku, a więc dwadzieścia lat od powstania utworu, w serii *Dramat współczesny* wydała tom *Nora. Clara S. Zajazd*. Książka składała się z trzech tekstów, przetłumaczonych przez Lisiecką oraz Dorotę i Krzysztofa Sajewskich. Trzeba też dodać, że publikacja Księgarni Akademickiej nie była pierwszym drukiem tekstów austriackiej pisarki w języku polskim. Jeszcze w 1994 roku w 6. numerze miesięcznika „Dialog” znalazł się jej tekst z 1984 roku: *Choroba albo współczesne*

---

13. Roman Pawłowski, *Jelinek i teatr*, „Gazeta Wyborcza” [online] z dn. 7.10.2004 <<http://wyborcza.pl/1,75410,2327609.html>> (10.09.2018).

14. Janusz R. Kowalczyk, *Dusza sześciu Walkirii*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 237, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/4977.html>> (10.09.2018).

15. Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, Warszawa 2014, s. 232.

kobiety w tłumaczeniu Marka Zellera, choć już od 1987 roku pismo zamieszczało relacje, omówienia i recenzje jej sztuk<sup>16</sup>.

Jak donosiły lokalne media, premiera *Clary S.* przesuwiała się w czasie. Planowano również połączyć ją z sesją naukową na temat niemieckojęzycznej dramaturgii, co ostatecznie nie doszło do skutku<sup>17</sup>. Prawie dwuipółgodzinny spektakl o Clarze Schumann, wybitnej dziewiętnastowiecznej niemieckiej pianistce, a także o konsekwencjach życia w patriachacie dla kobiety artystki, nie przypadł do gustu ani recenzentom, ani być może publiczności, jeśli informacje o reakcjach widowni zawarte w recenzjach są prawdziwe. Nie chodziło jednak o warstwę ideologiczną, lecz o formę przedstawienia. Danuta Piekarska w „Gazecie Lubuskiej” narzekała na stylistyczne niespójności spektaklu, „który w innej konwencji się zaczyna, a w innej kończy”. Nie przekonała jej ani Clara S. w wykonaniu Tatiany Kołodziejkiej, ani sama inscenizacja, której nie wróżyła powodzenia, „choć w oprawę włożono ogromne środki i pracę”. Jej zdaniem spektakl nie wywoływał w widzu emocji, raczej budził poczucie zagubienia. Autorka nie przesądzała jednak o wartości sztuki. Co więcej, próbowała znaleźć wytłumaczenie dla jej niepowodzenia w Polsce, sugerując, że jest to efekt niezdiagnozowanych przez nią różnic kulturowych: „musi jakoś dotyczyć naszych sąsiadów, skoro tamtejszy teatr tak chętnie sięga po dramaturgię Elfriede Jelinek”<sup>18</sup>.

Strukturę przedstawienia krytykowała również recenzentka z „Gazety Wielkopolskiej”, gdy zielonogórski teatr prezentował się w Teatrze Polskim w Poznaniu: „W tym scenicznym bałaganie krążą główne postacie dramatu, który się jednakowoż nijak nie może zawiązać”<sup>19</sup>. Autorka recenzji źle oceniała nie tylko koturnową grę aktorów, którzy „wygłaszają egzaltowane monologi”, lecz także tekst dramatu: „Wciąż się mówi... Ale nic z tego mówienia nie wynika. Słowa, słowa, słowa, które same siebie zatapiają”<sup>20</sup>. Z tej oceny wyłaniała się zarówno charakterystyka dramaturgii Jelinek, jak i rozpoznanie barier tkwiących w polskim odbiorcy. Karolina Bikont, uważana za jedną z jej najlepszych polskich tłumaczek, zwraca uwagę, że:

Biorąc na siebie rolę tłumacza tekstu Elfriede Jelinek przeznaczonego dla teatru, trzeba zdać sobie sprawę, że ma się do czynienia z genialnym i doskonałym dziełem, gdzie nie ma przypadkowych słów ani znaczeń i każde sprzeniewierzenie się – niedopatrzenie, niesub-

---

16. Justyna Górny, *Twórczość i biografia Elfriede Jelinek w gazetach i czasopiśmie polskich*. w: „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, red. Monika Szczepaniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2008, s. 161.

17. Danuta Piekarska, *Puste lustro*, „Gazeta Lubuska” 1997, nr 232, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171256.html>> (13.09.2018).

18. Piekarska, *Puste lustro*...

19. Ewa Obrębowska-Piasecka, *Egzaltowana retoryka*, „Gazeta Wielkopolska” 1997, nr 294 z dn. 18.12.1997, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171257.html>> (13.09.2018).

20. Obrębowska-Piasecka, *Egzaltowana retoryka*...

ordynacja albo zwykle opuszczenie czegoś na pierwszy rzut oka nieprzetłumaczalnego – może pociągnać za sobą druzgocące skutki dla całych fragmentów, a nawet całości<sup>21</sup>.

Niemalą trudność dla ówczesnych reżyserów stanowiło przeniesienie na scenę specyficznej narracji Jelinek, co podkreślał również reżyser zielonogórskiego spektaklu<sup>22</sup>. Na marginesie warto dodać, że Małecki był wtedy rozpoznawalny w środowisku teatralnym przede wszystkim jako scenograf z niewielką praktyką reżyserską. W pewnym sensie inscenizacja *Clary S.* była więc dla niego projektem eksperymentalnym. Co z jednej strony może tłumaczyć niedoskonałości inscenizacyjne, z drugiej potwierdza, że ta dramaturgia była wówczas poza głównym nurtem i horyzontem zainteresowań liczących się twórców. Problemy z realizacją sztuk austriackiej dramatopisarki w Polsce były też zauważane przez recenzentów. Malwina Głowacka w nocy dla miesięcznika „Teatr” pisała, że aktorzy „sprawiali wrażenie zagubionych i czasem zdawało się, że nie do końca rozumieją wypowiedziany tekst”, ale też trafnie rozpoznawała przyczyny niepowodzenia: „Obawiam się jednak, że nasze najlepsze zespoły teatralne miałyby spore kłopoty z tą sztuką. Nie mamy bowiem w Polsce tradycji grania dramaturgii, która przede wszystkim dzieje się w języku”<sup>23</sup>.

Brak narzędzi do przeniesienia na scenę tekstów wymykających się wyznacznikom gatunkowym klasycznej dramaturgii (choć *Clara S.*, jak na Jelinek, jest tekstem dość tradycyjnym), mieszczących się w obrębie teatru postdramatycznego, o którym pisał Hans-Thies Lehmann<sup>24</sup>, niewątpliwie początkowo zaważył na scenicznych losach tej twórczości w Polsce. Utwory Jelinek, które ona sama określa mianem „płaszczyzn tekstowych”<sup>25</sup>, raczej przypominają kolaże głosów z różnych porządków, fragmenty prozy, w których przeplatają się cytaty z artykułów prasowych, tekstów literackich i filozoficznych, aniżeli monologi i dialogi konkretnych postaci. Autorka co prawda pojawiała się w obiegu wydawniczym – w 1997 roku w wydawnictwie Sic! ukazała się powieść *Pianistka* w tłumaczeniu Ryszarda Turczyzna, a po otrzymaniu przez Jelinek Nagrody Nobla, za sprawą wydawnictwa W.A.B. w księgarniach zaczęły pojawiać się kolejne tytuły, m.in. *Amatorki* (2005)

---

21. Karolina Bikont, *Pułapki translatorskie. Kilka spostrzeżeń tłumaczki Elfriede Jelinek*. O Zwierzętach i Chór sportowy, w: „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek...*, s. 202.

22. *Polska prapremiera w Zielonej Górze*, „Gazeta Lubuska” 1997, nr 223 z dn. 24.09.1997, <<http://www.e-teatr.pl/artykuly/171252.html>> (13.09.2018).

23. Malwina Głowacka, [nota o spektaklu] *Clara S.*, „Teatr” 1997, nr 12.

24. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 59.

25. *Textflächen (Płaszczyzny tekstowe)* to tytuł tekstu Jelinek opublikowanego na własnej stronie internetowej w 2013 roku. Cyt. za: Monika Szczepaniak, *Dramaturgia znikania. Śmierć autora – niech żyje autorka!*, w: Elfriede Jelinek, *Podróż zimowa, Babel*, przeł. Karolina Bikont, Warszawa 2013, s. 6.

i *Wykluczeni* (2005), oraz wznowione wydanie *Pianistki* (2004) – nie zmieniło to jednak koniunktury teatralnej w Polsce. Po *Clarze S.* zainteresowanie reżyserów Jelinek utrzymywało się na minimalnym poziomie przez kolejne dziesięć lat.

Kiedy w 2004 roku, w związku z otrzymaniem przez artystkę Nagrody Nobla, krytyk teatralny, Roman Pawłowski, przepytując różne autorytety z nieobcości pisarki na polskich scenach, Małgorzata Sugiera jako główny powód wskazała specyficzną estetykę i poetykę jej utworów: „Jelinek zderza ideologię z brutalnym konkretem, ma inny typ wyobraźni, o wiele bardziej drastyczny i kiczowaty, który w Polsce źle przyjmujemy”<sup>26</sup>. Z kolei Monika Muskała, zajmująca się przekładami literatury austriackiej, mówiła o różnicach kulturowych jako podstawowej barierze zatrzymującej tę twórczość na progu teatru: „Jest bardzo hermetyczna. Jej wojowniczy feminizm i intelektualizm są w Polsce obce, nasz teatr jest bardziej zmysłowy i Jelinek do niego nie pasuje”<sup>27</sup>. Dorota Sajewska zwracała przede wszystkim uwagę na język i nietypową, pozornie nieteatralną formę utworów, które, by wybrzmieć na scenie, muszą zaczekać na zmianę gry aktorskiej w Polsce, wtedy jeszcze bardzo silnie nacechowaną psychologizmem<sup>28</sup>. Sam Pawłowski dopatrywał się ograniczeń dla teatralnej recepcji tej twórczości przede wszystkim w rozliczeniowej tematyce, mało wówczas interesującej dla polskiego odbiorcy, a także w specyficznej formie. Bez wątplenia dla artystów teatru prawdziwym sprawdzianem był język, do którego trzeba było przyłożyć inne teatralne narzędzia.

## Język jako bohater

Język w sztukach Jelinek rozpycha i dekonstruuje wyznaczniki konwencji i gatunków, funkcjonuje jako oddzielny bohater. Nie służy tworzeniu scenicznej iluzji, lecz obnażaniu rozmaitych mechanizmów władzy i ideologii, eksponuje samego siebie. Jak pisze Monika Szczepaniak, pisarka „rozprawia się ze światem medialnym i tekstowym, także z tradycją literacką i filozoficzną, z teorią gatunków, z propozycją języka poetyckiego i potocznego (a zatem ze wszystkimi elementami, które składają się na definicję horyzontu oczekiwań)”<sup>29</sup>, co powoduje, że:

Powstają kompleksowe tekstury przesycone „obcymi” głosami, specyficzne kolaże cytatów, muzyczne korowody materiału językowego. Ta dramaturgia nadmiaru sprawia, że czujemy się zaatakowani, osaczeni, bezradni wobec nieprzerwanego strumienia tekstu,

---

26. Roman Pawłowski, *Jelinek i teatr*, „Gazeta Wyborcza” [online] z dn. 7.10.2004 <<http://wyborcza.pl/1,75410,2327609.html>> (10.09.2018).

27. Pawłowski, *Jelinek i teatr...*

28. Pawłowski, *Jelinek i teatr...*

29. Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji...*, s. 15.



który dodatkowo zaskakuje permanentną zmianą perspektywy i tworzy wrażenie braku panowania nad materią języka (słowa „stają na własnych nogach”)<sup>30</sup>.

Również dramatopisarka wielokrotnie wyrażała wprost swoją niechęć do tradycyjnego sposobu pisania. W jednym z wywiadów deklarowała: „Zdecydowanie odrzucam wizję przedstawiania życia w teatrze, która inspirowała niemal wszystkich pisarzy. Chcę czegoś odwrotnego: tworzyć postaci nieożywione. Chcę wypędzić życie z teatru. Ja nie chcę teatru”<sup>31</sup>. Mówi się więc, że „pisze teksty dla teatru i jednocześnie teatr bojkotuje”<sup>32</sup>, co powoduje stałe napięcie w jej twórczości, niezwykle inspirujące i atrakcyjne dla reżyserów, ale i stanowiące ogromne wyzwanie. Wspominał o tym Nicolas Stemann: „Jeżeli jest się wobec niego zbyt skrupulatnym lub zbyt ustępliwym, to on człowieka wykończy, ten tekst wkurza tak czy tak. Lepiej jest więc wziąć ze sobą pejcz”<sup>33</sup>. Choć autorka odrzuca tradycyjnie rozumianą akcję, postacie czy dialogi, eliminuje aktora w jego wymiarze cielesnym – postaci są tym, co mówią – to jednocześnie, na co zwraca uwagę niemiecka dramaturżka Stefanie Carp:

Te sztuki są tekstami cielesnymi. Trzeba je czytać na głos, aby je zrozumieć. Każdy, kto w teatrze ma do czynienia ze sztukami Jelinek, z pewnością doświadczył, że nieraz zrezygnowani aktorzy, niezależnie od nastawienia tych tekstów, podczas prób czytanych czują, że tu chodzi o teatr. Potrzebna jest cielesna aktywność, aby mówić te teksty, aby je grać<sup>34</sup>.

Co ciekawe, specyficzny język Jelinek był wyzwaniem dla reżyserów nie tylko w Polsce. W Austrii przez długi czas odrzucano jej teksty ze względu na „»retorykę fekaliczną« w manierze perwersyjnej lub sadomasochistycznej”<sup>35</sup>. Poza tym pisarka, jako osoba podejmująca niewygodne tematy, dotyczące zarówno przeszłości własnego narodu, jak i współczesnego społeczeństwa, miała również opinię artystki kalającej własne gniazdo<sup>36</sup>. Dość szybko i z niemałym powodzeniem zaczęto wystawiać ją w Niemczech, jakkolwiek zarówno Einar Schleaf (twórca wybitnej realizacji *Sztuki sportowej*), jak też Stemann (uchodzący za specjalistę

---

30 Szczepaniak, *Dramaturgia znikania. Śmierć autora – niech żyje autorka!*..., s. 6.

31. Cyt. za: Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*..., s. 10.

32 Szczepaniak: „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*..., s. 11.

33. Cyt. za: Jacek Szczepaniak, „W zasadzie jestem nieprzetłumaczalna. O problemach z przekładem tekstów dramatycznych Elfriede Jelinek na język polski, w: „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*..., s. 180.

34. Stefanie Carp, *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, „Theater der Zeit” 2003, nr 2, s. 6. Cyt. za: Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*..., s. 14.

35 Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*..., s. 19.

36. Szerzej o tym pisze Walter Maria Stojan, „Kalanie gniazda” – austriacki los, przeł. z języka niemieckiego Anna Stępniaik, w: „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*..., s. 151–157.

od Jelinek), a więc doceniani inscenizatorzy tej twórczości, otwarcie przyznawali się do początkowej bezradności wobec jej utworów. Stemann mówił wręcz, że „[i]nscenizowanie sztuk Jelinek to prawdziwe piekło!”, bo można „wszystko zabić”: autorkę, tekst, twórców teatru i publiczność<sup>37</sup>. Z kolei aktor Sebastian Rudolph, który wystąpił w dwóch inscenizacjach *Urlike Maria Stuart* (w reż. Nicolasa Stemanna w Thalia Theater Hamburg i w reż. Jossiego Wielera w Münchner Kammerspiele), zwierzał się z doświadczeń z tą dramaturgią:

Kiedy czyta się Jelinek, myśli się najpierw: „Co to ma być?”, „Co to znaczy?”, „Nic nie rozumiem”. A potem się wczytujemy i tekst staje się coraz piękniejszy, po drugim czytaniu jest już o wiele bogatszy. Poza tym masz uczucie, jak przy żadnym innym autorze, że tekst żyje dopiero wtedy, gdy się z nim tak zmagamy. On nas prowokuje do opozycji<sup>38</sup>.

## Jelinek – reaktywacja

W Polsce powrót do Jelinek nastąpił w 2007 roku. W Teatrze Polskim w Poznaniu Emilia Sadowska przygotowała *Amatorki* na podstawie powieści z 1975 roku (prem. 13 stycznia). Ta inscenizacja przeszła bez większego echa, chociaż recenzje ze spektaklu pojawiły się w branżowych pismach, świadcząc o zainteresowaniu środowiska teatralnego. Być może nie bez znaczenia dla zainteresowania teatrologów był fakt, że *Amatorki* zostały wówczas obłożone przez pisarkę zakazem ich pokazywania wszędzie poza Teatrem Polskim<sup>39</sup>. Poszczególne fragmenty powieści – w której odbiera się głos bohaterom, bo w ich imieniu wypowiada się narrator, używający języka jako narzędzia opresji – reżyserka rozpisała na pięć głosów. Każdy mówił o kimś innym, a aktorzy nie tyle grali psychologicznie, ile próbowali zdać relację z życia wybranej postaci. Tomasz Kireńczuk trafnie pisał w „Didaskaliach” o koncepcji inscenizacyjnej: „Sadowska stworzyła teatr polifonii głosów, w którym odnieść można wrażenie, że każdy mówi o każdym po to tylko, by nie mówić o sobie”<sup>40</sup>. Padały jednak głosy, że aktorzy nie w pełni poradzi sobie z zadaniami, które wyznaczał tekst, czasami niepotrzebnie próbując

37. Nicolas Stemann, *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Texte zu inszenieren*, w: *Stets das Ihre. Theater der Zeit*, red. B. Landes, Arbeitsbuch 2006, s. 62. Cyt. za: Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji...*, s. 17.

38. Cyt. za: Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji...*, 9.

39. Zob. Marta Kaźmierska, *Amatorzy „Amatorek” przyjeżdżajcie do Poznania*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa” 2007, nr 9 z dn. 11.01.2007, s. 2.

40. Tomasz Kireńczuk, *Miłość w dobie (Re)produkcji*, „Didaskalia” 2007, nr 2, <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/50394.html?josso\\_assertion\\_id=6BDAC92257FF4FFB](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/50394.html?josso_assertion_id=6BDAC92257FF4FFB)> (23.09.2018).

rozpracować postaci psychologicznie. Zarzuty były też z drugiej strony. Ewa Guderian-Czaplińska pisała o przedstawieniu, iż „kłopot z nim jest taki, że czystość konstrukcji pozbawiła go zębów. Sam został preparatem – z utworu Jelinek”<sup>41</sup>.

O ile zainteresowanie pisarstwem Jelinek wzmogło się w Polsce po otrzymaniu przez pisarkę Nagrody Nobla<sup>42</sup>, o tyle boom teatralny na tę twórczość nastąpił dopiero w 2008 roku. W niedługim odstępie czasu na trzech scenach zostały wystawione trzy sztuki Jelinek: *O zwierzętach* w Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy w reżyserii Łukasza Chotkowskiego (19 stycznia), *Chór sportowy* w Teatrze im. Jana Kochanowskiego, przygotowany przez Krzysztofa Garbaczewskiego (14 marca) oraz *Jackie. Śmierć i księżniczka* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (7 czerwca). Co ciekawe, wszystkie trzy inscenizacje były dziełami twórców, którzy dopiero stawiali pierwsze kroki w zawodzie. Zarówno dla Chotkowskiego, jak i Garbaczewskiego były to reżyserskie debiuty. Pierwszy z nich, z wykształcenia teatrolog, próbował wcześniej swych sił jako dramatopisarz, dramaturg i asystent reżysera – współpracował z Mają Kleczewską przy *Fedrze* w Teatrze Narodowym w Warszawie. Drugi w trakcie prac nad *Chórem sportowym* był jeszcze studentem trzeciego roku studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Również dla Szczawińskiej praca nad tekstem Jelinek była pierwszą samodzielną próbą reżyserką. Rok wcześniej, co prawda, przygotowała spektakl, była jednak jego współreżyserką razem z dwiema innymi osobami.

Realizacji tekstu Jelinek podjęli się więc początkujący twórcy, jakkolwiek obeznani z tzw. teatrem postdramatycznym, przetransferowanym do Polski za pośrednictwem niemieckich reżyserów: Franka Castorfa i René Pollescha. Pierwszy spektakl Castorfa, *Generał diabła* Carla Zuckmayera, został pokazany w Polsce na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog” w Toruniu w 1998 roku i przeszedł bez większego echa. Dopiero przedstawienie *Tkacze* Hauptmanna, zaprezentowane w 2000 roku na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych wzbudziło skrajnie różne reakcje. Dwa lata później w czasie gościnnych występów w Teatrze Polskim w Warszawie zaprezentowano *Skrzywdzonych i poniżonych*, co okazało się – jak pisała Prykowska-Michalak – niezwykle ważnym doświadczeniem dla polskiego środowiska teatralnego<sup>43</sup>. Spektakle Pollescha gościły w Polsce jeszcze kilka razy: w 2003 roku na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog” we Wrocławiu pokazano *Der Kandidat (1980)*, *Sie leben!* oraz w 2006

41. Ewa Guderian-Czaplińska, *Stanąć obok postaci*, „Teatr” 2007, nr 3, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/50121.html>> (23.09.2018).

42. Zob. Górny, *Twórczość i biografia Elfriede Jelinek...*

43. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!...*, s. 114.

roku, kiedy w TR Warszawa został zaprezentowany *Hallo Hotel...!*. Rok później w tym samym teatrze Pollesch wyreżyserował przedstawienie *Ragazzo dell'Europa*.

Nie twierdzą, że wymienione spektakle były formacyjne dla trójki reżyserów, z pewnością jednak zapoczątkowały ekspansję nowej, postdramatycznej estetyki, dały impuls do nowego myślenia o teatrze, które na przełomie wieków przyszło do Polski z Zachodu. W tym procesie rolę nie do przecenienia odegrały międzynarodowe festiwale, m.in. Kontakt w Toruniu i Dialog we Wrocławiu. Niektórzy artyści wprost przyznawali się do inspiracji niemieckim teatrem, jak duet Monika Strzępka i Paweł Demirski (wśród cenionych artystów wymieniali nazwisko m.in. Castorfa czy Pollescha), u innych, jak u Mai Kleczewskiej, te wpływy były widoczne w przedstawieniach w postaci mniej lub bardziej świadomych cytatów i odwołań (na przykład w spektaklu *Marat/Sade* na podstawie dramatu Petera Wiessa z 2009 roku nie trudno spostrzec nawiązanie do *Sztuki sportowej* Schleefa). Szczawińska, Garbaczewski i Chotkowski szukali własnego sposobu na Jelinek, z całą jednak pewnością to, co łączyło ich spektakle, a zarazem odróżniało od estetyki reżyserów nieco starszych, to szczególne podejście do formy. Przejawiało się ono choćby w ostentacyjnym obnażaniu teatralności i specyficznym wykorzystywaniu ruchu czy fizyczności aktora, prowadzonego na granicy teatru i performansu, co – jak się okazało – doskonale sprawdziło się w zetknięciu z tą dramaturgią.

W spektaklu *Jackie. Śmierć i księżniczka* kluczem do sztuki było zaakcentowanie kulturowych gier i sposobów konstruowania płci. Milena Gauer jako Jacqueline Kennedy w łososiowym kostiumie krzątała się po scenie, wypowiadając tekst Jelinek i przymierzając kolejne role i formy: kochanki, Pierwszej Damy czy wdowy po prezydencie, które na scenie zostały przedstawione symbolicznie jako szablony sylwetek, przymocowane przez scenografkę Izabelę Więdłowską do metalowych uchwytów. Szablony stopniowo składowane przez aktorkę w jednym miejscu, w trakcie trwania monodramu przeobrażały się w trumnę. W niej bohaterka się zamykała czy raczej ginęła pod stertą kulturowych wyobrażeń dotyczących kobiet.

Również w realizacji *Chóru sportowego* Garbaczewski postawił na teatralny eksperyment. Niekończący się potok słów Jelinek rozpiął na poszczególne głosy. W zimnej, laboratoryjnej przestrzeni zaprojektowanej przez Annę Marię Kaczmarek, z błyszczącą białą podłogą z pleksi, czterech mężczyzn i dwie kobiety, siedząc naprzeciwko widzów, wypowiadało tekst. Zdania dotyczyły zarówno piłki nożnej, jak i polityki, społecznej roli kobiet czy tożsamości współczesnych mężczyzn. W potokach słów zderzał się męski i żeński punkt widzenia. Spektakl był więc nie tyle opowieścią o sporcie, ile refleksją o postrzeganiu świata. Nawiązywał do sportu jako generatora współczesnej męskiej tożsamości, opierającej się na rywalizacji (również scenografię można było uznać za kawałek boiska), jednak przede wszystkim koncentrował się na mechanizmach i konsekwencjach obsadzania jednostek w męskich lub kobiecych rolach.

Bliska performansowi była również ascetyczna inscenizacja tekstu *O zwierzętach* w reżyserii Chotkowskiego. Komentując pracę nad tekstem, reżyser przyznawał, że „podanie go na scenie musi być jak najprostsze. Obecność na scenie aktorek musi być jak najprostsza. Tekst Jelinek [...] jest jak matematyka. Matematyka rytmów, matematyka języka. Matematyka, którą trzeba ucieleśnić, do której trzeba budować kontrast”<sup>44</sup>. Przedstawienie rozpoczynało się od wypowiedzi alfonsa (Marek Tynda) w formie projekcji w foyer teatru. Następnie widzowie przechodzili na widownię, gdzie byli konfrontowani z ciemnością i frazą Jelinek, zgodnie z intencją reżysera, że „*O zwierzętach* jest tekstem sensualnym, cielesnym, zapoconym. Publiczność musi poczuć go na sobie. Musi nim być zalepiona”<sup>45</sup>. Tekst odlepiiony od wypowiadającego ciała dobiegał z offu i niejako materializował się w wyobraźni odbiorców. Ciało pojawiało się w dalszej kolejności, lecz oderwane od słowa. Na scenę wkraczała kulturystka, która z własnego ciała tworzyła pokaz. Dopiero po tej prezentacji na scenie pojawiały się aktorki, które zajmowały miejsca w różnych częściach sceny i prowadziły ze sobą dialog, na jaki reżyser rozpiisał płaszczyzny językowe Jelinek. Beata Bandurska, Dominika Biernat, Anita Sokołowska i Marta Ścisłowicz wcielały się w różne role: burdelmamy, prostytutek, alfonsów i handlarzy ludźmi. Czasami wypowiadały swoje kwestie, kierując wzrok w stronę publiczności, innym razem słowa postaci czytały z kartki, dystansując się do nich i podkreślając swój status aktorki/performerki. Występowały w potrójnej roli. Ich ciała udzielały głosu zarówno skrzywdzonym kobietom, jak i ich oprawcom. Warto dodać, że Jelinek napisała ten tekst w 2006 roku na podstawie materiałów, które otrzymała od dziennikarzy, gdy przez Austrię przetoczyła się afera związana z odkryciem sieci wiedeńskich burdeli, w których pracowały kobiety z Europy Wschodniej. Dziennikarskie śledztwo udowodniło, że ich klientami byli prominentni politycy i biznesmeni. Autorka napisała tekst *O zwierzętach* jako wypowiedź na temat współczesnej sprzedaży kobiet. Oddając głos dotychczas niemych ofiarom, poruszyła kwestie społecznego statusu kobiet, które w patriarchalnym świecie pozbawione są innej możliwości zaistnienia niż piękny wygląd i spełnianie męskich oczekiwań. W finale spektaklu na scenę wchodziło ponad dwadzieścia statystek w różnym wieku, prezentujących się w naturalnym entourage’u. Ich chóralny poemat o różnięciu był aktem oskarżenia wobec męskiego świata. Na tyle poruszającym, że Chotkowski otrzymał nagrodę za debiut reżyzerski na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (2008).

Dla pełnego obrazu recepcji Jelinek w Polsce nie bez znaczenia jest fakt, że Chotkowski interesował się jej twórczością jako teoretyk jeszcze zanim przystąpił do prac nad spektaklem. Z czasem stał się propagatorem tej twórczości,

---

44 Chotkowski, *Na granicy osobistego i publicznego...*, s. 147.

45 Chotkowski, s. 147.

odgrywając rolę jednego z głównych kulturowych „pośredników”. W 2007 roku w Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, gdzie pełnił funkcję konsultanta programowego (w latach 2006–2008), w ramach międzynarodowego Aneksu do Festiwalu Prapremier zaprezentowano po raz pierwszy twórczość austriackiej pisarki w szerszym kontekście. Odbyła się poświęcona jej sesja naukowa: „*Mówię i mówię*”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, współorganizowana przez Teatr Polski w Bydgoszczy, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy i Austriackie Forum Kultury. Efektem tej konferencji była książka wydana pod tym samym tytułem rok później<sup>46</sup>. W ramach Aneksu przygotowano również projekcje spektakli na podstawie Jelinek, próbę czytaną *O zwierzętach*, wreszcie zaprezentowano spektakl *Urlike Maria Stuart* w reżyserii Stemanna. Spektakl z hamburskiego Thalia Theater rozprawił się z legendą Frakcji Czerwonej Armii, podejmował temat terroryzmu i społecznej roli kobiet. Mimo silnego osadzenia w niemieckiej historii spotkał się z dobrym odbiorem, choć i pojawiały się głosy, że brutalny sposób narracji laureatki Nagrody Nobla, „burzący naturalną melodię języka”, mógł być dla niektórych widzów męczący<sup>47</sup>.

Przedsięwzięcie zainicjowane przez Teatr Polski w 2007 roku w pewnym sensie miało swoją kontynuację sześć lat później. Teatr, nie bez powodu obsadzając siebie w roli popularyzatora twórczości austriackiej pisarki, zrealizował projekt *Dom Jelinek*. W ramach wydarzenia zaprezentowano spektakle: *Podróż zimowa* w reżyserii Mai Kleczewskiej (prem. 2013) oraz *O zwierzętach* Chotkowskiego. Zorganizowano również konferencję naukową *Jelinek po polsku. Tłumaczenia i inscenizacje*, w znacznym stopniu poświęconą sztuce przekładu niełatwej autorki. Warto dodać, że Chotkowski pełnił wtedy funkcję dramaturga teatru (2008–2015), co zaowocowało między innymi jego współpracą z Kleczewską nad spektaklami *Babel* i właśnie *Podróż zimowa*, przygotowana w koprodukcji z Teatrem Powszechnym w Łodzi. Oba teksty Jelinek w tłumaczeniu Karoliny Bikont zostały wydane przez Agencję Dramatu i Teatru w 2013 roku.

## Sposób na Jelinek

Mniej więcej dwadzieścia lat od pierwszej polskiej prapremiery austriacka pisarka weszła na stałe do głównego nurtu polskiego teatru. Wśród twórców sięgających po jej teksty znaleźli się zarówno Paweł Miśkiewicz (*Kupieckie kontrakty*, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, 2011; *Podróż zimowa*,

---

46. „*Mówię i mówię*”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, red. Monika Szczepaniak, Bydgoszcz 2008.

47. Michalina Łubecka, *Niemcy o terrorystach w Aneksie Festiwalu Prapremier*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz”, nr 248 z dn. 23.10.2007, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/45986.html>> (20.09.2018).

Teatr Polski we Wrocławiu, 2014; *Podopieczni*, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2016) czy Ewelina Marciniak (*Amatorski*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2012; *Śmierć i dziewczyna*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2015), choć niewątpliwie specjalistką od inscenizacji jej utworów okazała się Kleczewska, która stworzyła przejmujące, doceniane przedstawienia. Do tej pory reżyserka przygotowała pięć spektakli: *Babel* (w 2010 roku, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy i w 2011 roku na podstawie innych fragmentów ze studentami PWST w Krakowie), *Podróż zimowa* (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy w koprodukcji z Teatrem Powszechnym w Łodzi, 2013), *Cienie. Eurydyka mówi* (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2014, spektakl z udziałem Katarzyny Nosowskiej) oraz *Wściekłość* (Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, 2015).

*Babel* był pierwszym wspólnym przedstawieniem Kleczewskiej i Chotkowskiego. Ich praca nad Jelinek zaowocowała nowym językiem teatralnym, a dwupółgodzinne przedstawienie narzucało inny sposób odbioru. Pozbawiony fabuły tekst austriackiej noblistki artyści przełożyli na luźną strukturę etud, w których aktorzy, zmieniając kostiumy i wcielając się w kolejne postaci, tworzyli kolaż międzyludzkich relacji. Scena zalana wodą i wyłożona przez scenografkę Katarzynę Borkowską metalowymi ścianami, odbijającymi światło, przypominała prosektorium, laboratorium, zapomnianą piwnicę albo przedpiekło, w którym pojawiały się ludzkie zjawy. Była zimna i nieokreślona. Z potoku słów Jelinek uwalniały się poszczególne głosy: matek, synów, ofiar agresji i okrucieństwa, które wypowiedane przez aktorów bez dystansu, z dużym zaangażowaniem, wydawały się krzykiem rozpaczki albo przywołaniem traumy. Tematy wybrane z tekstu i sceniczne obrazy krążyły wokół przemocy, doświadczenia wojny, umierania, miłosnej relacji matki i syna, zazdrości, niespożytej seksualnej energii czy mięsnego aspektu ludzkiego istnienia. Zachwycony Jacek Wakar pisał, że: „Maja Kleczewska wnikliwie czyta już sam chory, zapętlony tekst austriackiej pisarki i przekłada go na przedstawienie zdecydowanie odważniejsze, bardziej prowokacyjne, a w efekcie i bardziej bolesne od literackiego oryginału”<sup>48</sup>. Zwracano uwagę na niekoherentną formę przedstawienia<sup>49</sup>, które „istnieje w świecie widowisk, będąc w tym samym stopniu spektaklem, co złamanym baletem, tak samo chorym rytuałem, jak fałszywym oratorium, wreszcie popowym koncertem i zbrukaną mszą jednocześnie”<sup>50</sup>. Przedstawienie okazało się wielkim sukcesem Teatru Polskiego w Bydgoszczy

---

48. Jacek Wakar, *Świętość, ekstaza i brud*, „Dziennik Gazeta Prawna” – dodatek „Kultura” nr 74 z dn. 16.04.2010, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92229.html>> (09.09.2018).

49. Jacek Sieradzki, *Woda Babel*, „Odra” 2010, nr 10, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/103783.html>> (09.09.2018).

50. Wakar, *Świętość, ekstaza i brud...*

i objechało kilka najważniejszych polskich i zagranicznych festiwali, między innymi: Międzynarodowy Festiwal Boska Komedia w Krakowie (2010), Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje” w Katowicach (2011), Warszawskie Spotkania Teatralne (2011) czy Festiwal Teatralny Złota Maska w Moskwie (2011).

Ten sukces powtórzyła później *Podróż zimowa*, uznana przez krytyków za mocny i poruszający spektakl<sup>51</sup>, a przez niektórych komentatorów życia teatralnego wręcz za najlepsze przedstawienie Kleczewskiej<sup>52</sup>. Reżyserka wraz z dramaturgiem ponownie rozpisali potoki słów Jelinek na monologi, które ujawniały tajemnice skrywane w zakamarkach świadomości i podświadomości. W *Podróży zimowej* w centrum przedstawienia znalazła się wstrząsająca historia Elisabeth Fritzl, przez wiele lat ukrywanej w piwnicy rodzinnego domu i gwałconej przez swojego ojca, na którą nakładała się opowieść o więziennej przez osiem lat na przedmieściach Wiednia Nataschy Kampusch. Wstrząsający monolog Julii Wyszynskiej, która wcieliła się w rolę ofiary, był konfrontowany z wypowiedziami tzw. zwykłych ludzi, wśród których ofiary budzą zazdrość i wściekłość, gdy stają się medialnymi gwiazdami. Pod koniec przedstawienia zaprojektowane przez Wojciecha Pusia muślinowe firany wokół czerwonej podłogi rozsuwały się, a oczom widzów ukazywał się wyłożony lustrami oddział zamknięty dla osób psychicznie chorych. Co ciekawe, w tych lustrach odbijały się twarze widzów, tak jakby reżyserka zacierała granicę między normą i chorobą, sugerując że nie jest trudno znaleźć się po drugiej stronie. Ten fragment przedstawienia miał również silny związek z biografią Jelinek, której ojciec przez wiele lat był zamknięty w szpitalu psychiatrycznym. Na koniec tej części reżyserka wprowadziła nieśmiertelny monolog austriackiej pisarki, znany z innych jej sztuk, w którym dopominała się o pamięć dla ofiar. Noblistkę zagrał Michał Czachor, który słowami z tekstu skarżył się, że ciągle musi mówić to samo, choć już nikt nie chce go słuchać.

Wydaje się, że Kleczewska znalazła sposób na Jelinek, mimo że jej metoda pracy z aktorami wywodzi się z innej tradycji niż sprawdzony dla tej twórczości teatr niemiecki. Jak pisze Muskała, analizując niemieckojęzyczne inscenizacje: „Skomplikowane i pozbawione dramaturgicznego kośćca sztuki Jelinek wymagają reżyserii, która okiełzna magmę tekstu, znajdzie dla abstrakcyjnych płaszczyzn języka przełożenie w obrazie, rozpisze je na wymyślone osoby, dopowie jakąś

---

51. Aneta Kyzioł, Piwnice i szpitale, „Polityka” 2013, nr 15, <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1540049,1,recenzja-spektaklu-podroz-zimowa-rez-maja-kleczewska.read>> (09.09.2018); Mike Urbaniak, *Zapraszamy do piwnicy*, <[www.panodkultury.wordpress.com](http://www.panodkultury.wordpress.com)> z dn. 28.03.2013, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159363.html>> (09.09.2018).

52. Witold Mrozek, *Kleczewska w piwnicy Josepha Fritzla*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 28.03.2013 <[http://wyborcza.pl/1,76842,13642081,\\_Podroz\\_zimowa\\_\\_\\_Kleczewska\\_w\\_piwnicy\\_Josefa\\_Fritzla.html](http://wyborcza.pl/1,76842,13642081,_Podroz_zimowa___Kleczewska_w_piwnicy_Josefa_Fritzla.html)> (09.09.2018).



historię [...]”<sup>53</sup>. Tą drogą podąża również Kleczewska, która teksty pozbawione jakichkolwiek inscenizacyjnych wskazówek najpierw przetworzy z aktorami. Zachęca ich do lektury całości, daje wolność w wyborze fragmentów i nie ogranicza ich w objętości tekstu potrzebnego do stworzenia roli. Każdy może mieć tyle tekstu, ile zechce. Następnie reżyserka i dramaturg konfrontują swoje wyobrażenia na temat postaci z aktorami, z czego zwykle rodzi się jakaś nowa idea i następuje coś, co reżyserka nazywa „produkcją bohaterów”. Wspólnie zastanawiają się, kim jest postać, jak wygląda, jaka jest jej historia i prehistoria. Wspólnie sprawdzają, gdzie prowadzi aktorów muzyczność tekstu, który zawsze zmusza do odpowiedzi na pytanie, jak grać: wcielać się, czy mówić z dystansem. W tym celu reżyserka wypracowała metodę polegającą na wielokrotnym głośnym czytaniu tekstu przez aktora podczas próby, co ma uruchomić w nim swoisty nasłuch, wrażliwość na melodię słów i zakodowany w tekście rytm. Słowo musi przepływać przez ciało wykonawcy bez jego osobistego stosunku do tego, aktor w pewnym sensie staje się naczyniem dla słów, musi być transparentny<sup>54</sup>. Sposób pracy z tekstem Jelinek nie zmienia jednak faktu, że podczas spektaklu udaje się aktorom uruchomić ekstremalne emocje, grać niemal prywatnie, z ogromnym zaangażowaniem, które może wszak niepostrzeżenie przejść w grę z dystansem. Znalezienie metody pracy nad tą twórczością – jak twierdzi reżyserka – było konieczne, bo narzędzia, które udało jej się wypracować po inscenizowaniu tragedii antycznych czy sztuk szekspirowskich, okazały się nieprzydatne<sup>55</sup>. Dramatopisarka nie podpowiada żadnych obrazów ani nie daje w tekście wskazówek. Wręcz przeciwnie, zmusza do wymyślenia dramaturgii i postaci, co podczas lektury tekstu zawsze stawia inscenizatora przed pytaniem: kto mówi.

Twórczość Jelinek jest już dzisiaj stałym elementem polskiego krajobrazu teatralnego. Reżyserzy sięgają po nią wtedy, gdy pojawia się potrzeba podjęcia zarówno aktualnych społeczno-politycznych tematów, jak i kwestii mieszczących się w obszarze refleksji feministycznej. W tym miejscu warto wspomnieć o bardzo dobrej inscenizacji Marciniak *Śmierć i dziewczyna* z Teatru Polskiego we Wrocławiu (2015), która swego czasu stała się centralnym punktem dyskusji nie tyle na temat sztuki, ile przede wszystkim – pornografii i cenzury. Przedstawienie powstało na podstawie zbioru miniatur zamieszczonych w książce *Śmierć i dziewczyna I–V: dramaty księżniczek* (wyd. pol. 2003) oraz fragmentów powieści *Pianistka*,

---

53. Monika Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Ha!Art, Kraków 2016, s. 250.

54. *Bitwa o literaturę. Noblista nie do wytrzymania*. Spotkanie z Mają Kleczewską i Łukaszem Chotkowskim w Teatrze Starym w Lublinie, prowadzenie Łukasz Drewniak, zapis z dn. 26 września 2017, godz. 18.00, <<http://video.teatrstary.eu/video/bitwa-o-literature-noblistka-nie-do-wytrzymania/>> (01.10.2018).

55. *Bitwa o literaturę. Noblista nie do wytrzymania....*

wykorzystanej do zbudowania głównej osi fabularnej spektaklu. Na podstawie scenariusza przygotowanego przez Łukasza Wojtyskę powstała wielowątkowa opowieść o presji autorytetów, osaczającej matczynej miłości, głodzie uczuć i tresurze, której poddawane są kobiece ciała, wreszcie o wypieranej seksualności, która i tak będzie szukać ujścia. Akcja toczyła się w monumentalnej przestrzeni zaprojektowanej przez Katarzynę Borkowską: tłem dla salonu oraz kuchni zaborczej matki (Ewa Skibińska) i kontrolowanej przez nią córki – pianistki (Małgorzata Gorol) była galeria abstrakcyjnych obrazów i trzy fortepiany. Spektakl był wysmakowany estetycznie. Chłód przestrzeni splotał się z „wystudzonym” aktorstwem, bowiem emocje bohaterów były trzymane na uwięzi i dawały o sobie znać głównie w fantazjach i marzeniach sennych. Sceny erotyczne rozgrywane za pomocą wymyślnych układów choreograficznych były demonstracją techniki, co miało odzwierciedlać charakter życia intymnego okaleczonej emocjonalnie córki.

Jednak to nie tekst Jelinek wzbudził największe emocje, lecz pomysł reżyserki, żeby do niektórych scen zaangażować aktorów porno. Na tę wiadomość natychmiast zareagował minister kultury i dziedzictwa narodowego, Piotr Gliński, który zażądał odwołania premiery. Pokaz premierowy odbył się, jakkolwiek dostępu do teatru broniła Krucjata Różańcowa oraz członkowie ONR-u. Czescy aktorzy porno wystąpili w spektaklu w dwóch epizodach: w prologu obśmiewającym próby cenzorskiej ingerencji oraz w scenie snucia erotycznych fantazji przez główną bohaterkę. Nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy doszło wówczas do aktu seksualnego, czy był on tylko imitowany. Paradoksalnie jednak spektakl na podstawie twórczości Jelinek dotknął społecznego tabu – unaocnił istnienie w Polsce cenzury obyczajowej, która ręką ministra zyskała wymiar instytucjonalny.

Kleczewska na pytanie, dlaczego sięga po Jelinek, a nie po polskich dramatopisarzy, bez wahania odpowiada, że nie ma obecnie w Polsce autora, który by tak wnikliwie wypowiadał się na tematy współczesności<sup>56</sup>. Biorąc pod uwagę liczbę wystawień tekstów noblistki w Polsce, prawdopodobnie dostrzegają to również inni inscenizatorzy. Co ciekawe, jej teksty są dziś dość szybko tłumaczone i wystawiane w Polsce niedługo po niemieckiej bądź austriackiej prapremierze. Do tej grupy z pewnością należą sztuki: *Podopieczni (Die Schutzbefohlenen)* z 2012 i *Wściekłość (WUT)* z 2016 roku, które powstały w reakcji autorki na kryzys uchodźczy. Inspiracją do napisania pierwszego tekstu był protest stuosobowej grupy uchodźców w 2012 roku przeciwko prawu azyłowemu, uniemożliwiającemu im zaadoptowanie się i normalne życie w nowym kraju. Mężczyźni opuścili obóz tymczasowy i ruszyli na Wiedeń, gdzie w Parku Zygmunta Freuda demonstrowali swój sprzeciw. Ponieważ byli napadani przez członków organizacji skrajnie prawicowych, schronili się w Kościele Wotywnym, *de facto* go okupując,

---

56. *Bitwa o literaturę. Noblista nie do wytrzymania...*

i przystąpili do strajku głodowego. To wydarzenie odbiło się echem w mediach i wywołało dyskusje wśród wiedeńczyków<sup>57</sup>. Z kolei *Wściekłość* powstała po zamachu w redakcji francuskiego pisma „Charlie Hebdo” oraz zabiciu czterech klientów sklepu z kosztowną żywnością<sup>58</sup>. Mogły się w niej odbić również echa incydentu na Uniwersytecie Wiedeńskim, gdzie prezentowano *Podopiecznych* z grupą uchodźców. Przebieg spektaklu zakłócili prawicowi ekstremiści, którzy wdarli się do auli, w której grany był spektakl, rozlewali sztuczną krew wśród widzów i rozrzucali ulotki krytykujące ideę wielokulturowego społeczeństwa.

*Podopieczni* byli wystawieni w Polsce dwukrotnie. Po raz pierwszy przez Katarzynę Deszcz w Teatrze Nowym w Zabrzu (prem. 14 listopada 2015), co zbiegło się w czasie z początkiem kryzysu migracyjnego w Europie i narastaniem w Polsce niechęci do uchodźców, sterowanej zarówno przez media, jak i prawicowych polityków. Reżyserka wykorzystała fakt, że w Polsce właściwie nie ma uchodźców, a obywatele kraju wiedzę na ich temat czerpią z przekazów medialnych. Na ekranie zawieszonym nad sceną publiczność mogła więc zobaczyć obrazy doskonale znane: drastyczne zdjęcia z migracyjnej odysei, ciała wyrzucone na brzeg czy okrutne egzekucje wykonywane przez ISIS. Medialne klisze były konfrontowane z opowieścią o migrantach rozgrywaną na scenie. Wśród przenośnych toalet, porzucanych kamizelek ratunkowych i elementów dobytku, który udało się zabrać do Europy, zdesperowani uchodźcy szukali normalności. Jednak zamiast psychicznego wsparcia i materialnej pomocy zderzali się z murem urzędniczej skrupulatności i obojętności.

Perspektywa Europejczyków, którzy karmią się lękami i wyobrażeniami na temat uchodźców, była również zaznaczona w realizacji *Podopiecznych* Miśkiewicza, przygotowanej rok później w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Aktorzy odgrywali nie tyle migrantów desperacko próbujących przepłynąć przez morze, ile raczej Europejczyków, którzy muszą zmierzyć się z własnymi uprzedzeniami. W przerwie spektaklu przedstawiciele klasy średniej komplementowali Victora Orbána za politykę migracyjną Węgier. Nielegalni imigranci nie wypowiadali się w swoim imieniu, raczej artykułowali zdania, za pomocą których w Europie mówi się o kryzysie migracyjnym. Takie poprowadzenie interpretacji dramatu Jelinek w pewnym sensie było też ironicznym komentarzem do rozgrywania kryzysu uchodźczego w Polsce, który obywateli nie dotyczy. Ten lokalny kontekst wyciągnęła również Kleczewska w inscenizacji *Wściekłości*. Z jednej strony artystka, podążając za frazą austriackiej pisarki, stworzyła wypowiedź

---

57. Monika Wąsik, *Święte krowy i uchodźcy. Na marginesie „Podopiecznych” Elfriede Jelinek*, „Dialog” 2015, nr 4, s. 122–137.

58. Program do spektaklu *Wściekłość* w reż. Mai Kleczewskiej, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, Warszawa 2016.

diagnozującą stan ducha współczesnej Europy, bezbronnej ofiary samozwań-  
czych bojowników. Z drugiej, w scenach odbywających się w zainscenizowanym  
studiu, obnażyła strategię działania mediów oraz poziom ignorancji osób, które  
zajmują się dostarczaniem informacji. W celu zapewnienia wysokiej oglądalności  
programu jako komentatorów kryzysu uchodźczego zaprasza się pozbawionych  
empatii radykałów, którzy zamiast rzeczowych komentarzy, forsują własną wi-  
zję rzeczywistości. Uchodźców, nawet posadzonych na kanapie w studiu, nikt  
nie chce słuchać. Krytykę polskiej rzeczywistości wzmacniał fakt, że na scenę  
z zainscenizowanego telewizyjnego studia został nałożony obraz prawdziwych  
„Wiadomości” z TVP Jacka Kurskiego.

Jedną z ostatnich realizacji opartych na sztuce Jelinek jest *Rechnitz. Opera*  
(*Anioł Zagłady*) w TR Warszawa. W przeciwieństwie do wcześniejszych inscenizacji,  
ta ma charakter projektu słowno-muzycznego. Wersja performatywna została  
zaprezentowana podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej  
„Warszawska Jesień” (25 września 2018), premiera wersji teatralnej odbyła się 7  
lutego 2019 roku. Sztuka Jelinek z 2008 roku odwołuje się do masakry dwustu  
żydowskich robotników w większości przywiezionych z Węgier, którzy zostali  
zamordowani pod koniec wojny 1945 na zamku w Rechnitz, niedaleko granicy  
austriacko-węgierskiej. W tym dniu właścicielka posiadłości baronowa Margit  
von Batthyány wydała przyjęcie dla lokalnych oficerów SS i Gestapo, które zakoń-  
czyło się polowaniem na zamkniętych w przyzamkowej stodole przymusowych  
pracowników. Zbrodni nigdy nie udało się wyjaśnić, a jedyny świadek, który  
po wojnie wrócił do Rechnitz, by zeznawać w procesie, został zamordowany.  
Okazało się również, że nie można znaleźć grobów, w których zostały pochowane  
ofiary zbrodni.

Kalwat i Blecharz nazwali swój projekt operą, choć, biorąc pod uwagę eks-  
perymentowanie kompozytora z jej elementami strukturalnymi, bardziej pre-  
cyzyjne byłoby określenie antyopera. Tekst Jelinek został rozpisany na sześciu  
aktorów, posadzonych przy pulpitych, oraz kwartet wiolonczelowy, znajdujący  
się na podestach powyżej. Tak skrojoną orkiestrę prowadził dyrygent w oso-  
bie kompozytora. Aktorzy reprezentowali uwięzionych na zamku Połańców,  
próbujących zdać relację z tego, co wydarzyło się przed laty, choć ich monologi  
wzajemnie się wykluczały, tak jakby budując kolejne dygresje, próbowali zatrzeć  
obraz przeszłości. Co ciekawe, wpisany w ten tekst dyskurs memorialny okazał  
się zaskakująco aktualny również w Polsce, jeśli wziąć pod uwagę strategię wy-  
parcia i dyskusje, które od lat toczą się wokół zbrodni w Jedwabnem. O miejscu  
akcji przypominały poroża znajdujące się po obu stronach muzyków. Zamiast  
arii pojawiły się wykonywane przez aktorów recytatywy, którym towarzyszyły  
niepokojące dźwięki wiolonczeli.

To, co różni *Rechnitz. Opera* od innych inscenizacji Jelinek w Polsce, to z pewnością koncentracja na języku, który staje się właściwym bohaterem spektaklu. Twórcy tak prowadzą swoją orkiestrę, by wyeksponować jego melodię i rytm, podkreślić różnorodność brzmień. Wydobywanie muzyczności języka pogłębia znaczenie tekstu, do widza docierają nie tylko sensy słów, lecz także ich sensualność. W pewnym sensie następuje przetransformowanie utworu Jelinek w dzieło muzyczne, zgodnie zresztą z założeniami teatru postdramatycznego, o którym pisał Lehmann: „W postdramatycznych formach teatralnych tekst, który (jeśli w ogóle) przenosi się na scenę, stanowi już tylko równouprawniony element pewnej gestycznej, muzycznej i wizualnej, etc. całości. Przestrzeń między dyskursem tekstu a dyskursem teatru może otworzyć się do tego stopnia, że dojdzie do jawnego konfliktu, a nawet braku związku między nimi”<sup>59</sup>. Tekst staje się niemalże cielesny. Pracując nad sztuką *O zwierzętach* Chotkowski o języku Jelinek mówił, że jest „łamiącą myśl i emocji”, „łamiącą języka”, któremu nie można się poddać ani dać mu przytłoczyć na scenie. „Każde kolejne zdanie powinno być dla widza coraz bardziej dotkliwie. Dotkliwie, by spektakl stał się osobistym doświadczeniem”<sup>60</sup>.

\* \* \*

Transfer kultury jako metoda badania rzeczywistości nie jest w Polsce szczególnie popularny. Co więcej, coraz częściej pojawiają się głosy o jego małej operatywności. Wykorzystanie go do badania recepcji twórczości Elfriede Jelinek na polskich scenach, wbrew tym opiniom, okazało się użyteczne. Podczas śledzenia procesu przyswajania dramaturgii austriackiej pisarki przez rodzimych twórców i publiczność interesowała mnie odpowiedź na pytanie, w jakich okolicznościach Jelinek pojawiła się w polskim teatrze i co spowodowało, że w ciągu dwudziestu lat z mało docenianej, niszowej autorki stała się w Polsce jedną z częściej wystawianych dramatopisarek.

Wydaje się, że w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy pojawiły się w obiegu pierwsze przetłumaczone na język polski teksty Jelinek, teatr w Polsce nie był przygotowany do wystawiania ich na scenie. Twórcom brakowało przede wszystkim narzędzi do realizacji tekstów wymykających się regułom klasycznej dramaturgii. Nieudana zielonogórska realizacja *Clary S.* tylko przypieczętowała złą koniunkturę na tę twórczość. Sytuacja zmieniła się pod koniec ubiegłego dziesięciolecia, kiedy do teatru weszła grupa młodych artystów, zaznajomionych z regułami teatru postdramatycznego (Garbaczewski, Szczawińska,

---

59. Lehmann, *Teatr postdramatyczny...*, s. 59.

60. Chotkowski, *Na granicy osobistego i publicznego...*, s. 149.

Chotkowski). Jego estetyka dotarła do Polski zza zachodniej granicy, między innymi dzięki spektaklom niemieckojęzycznych reżyserów (Castorfa, Pollescha, Wielera, Marthaler), zapraszanych na festiwale teatralne. Przyswojenie przez polskich twórców narzędzi teatru postdramatycznego w XXI wieku otworzyło drogę do inscenizowania cielesnego pisarstwa austriackiej autorki<sup>61</sup>. Owocuje to do dzisiaj ważnymi spektaklami, nie tylko ze względu na poruszane tematy, ale również – intrygującą formę. Jelinek – przede wszystkim dzięki realizacjom Kleczewskiej, ale też Miśkiewicz czy Marciniak – weszła na stałe do głównego nurtu polskiego teatru.


---

61. W jednym z wywiadów Jelinek określiła metodę swojego pisania jako cielesną, co oznacza pisanie afektywne, poddawanie się strumieniowi emocji i skojarzeń. Zob. Elfriede Jelinek, *Wyskrobać to, co złe*, rozmawiał Łukasz Chotkowski, przeł. Karolina Bikont, „Dwutygodnik“ 2016, nr 194, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/6740-wyskrobac-to-co-zle.html>> (30.09.2018).



Dorota Fox

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-6766-4165>

„Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”

*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*  
Nr / No. 39 (2/2019)

*Teatr/transfer/transgresja*

*Theatre/transfer/transgression*

ISSN 2544-3186

DOI: 10.31261/errgo.7719



## Rewiwalizm kultury i folkloryzm Widowiska obrzędowe w czasach współczesnych

Wzrost zainteresowania tradycją i pamięcią, a także mocno odczuwalna potrzeba „zakorzenienia” się w miejscu zamieszkania, przejawia się obecnie między innymi w rozkwicie rozmaitych widowisk opartych na folklorze, wyrastających z dawnej tradycji ludowej, w różny sposób ją eksplorujących. W kontekście zmiernych kultury ludowej ten zwrot w stronę folkloru we współczesnych praktykach widowiskowych nasuwa pytania zasadnicze nie tylko o jego przyczyny, lecz także o mechanizmy sterujące ponownym użyciem i przetworzeniem właściwych dla folkloru treści. W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania kusząca wydaje się perspektywa badań transferu kulturowego, czyli interferencji i przenikania się treści należących do różnych kultur lub systemów kulturowych. Koncepcja transferu, kojarzona najczęściej z ustaleniami Michaela Espagne’a, Michaela Wernera, Matthiasa Middella oraz Johannesesa Paulmanna<sup>1</sup>, choć doczekała się na polskim gruncie uzasadnionej krytyki i rewizji, wydaje się nadal interesująca, jednak, co należy dodać, wymaga modyfikacji. Jak bowiem zauważa Karolina Prykowska-Michalak: „Choć koncepcja ta jest pozbawiona ambicji systemowych, [...] to jednak jest użytecznym narzędziem [...] w analizach przepływu kultury; zwłaszcza zaś samych procedur tego procesu oraz charakteru i właściwości kulturowej konsumpcji, która staje się efektem transferu kultury”<sup>2</sup>. Badanie transferu nie ogranicza się bowiem do szukania wpływów, lecz służy wskazaniu mechanizmów kulturowych wspomagających, zmieniających lub hamujących recepcję

1. Koncepcja ta została omówiona przez Dominika Picka, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania transferts culturels na gruncie polskim*, w: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybura, Wydawnictwo GAJT, Wrocław 2013, s. 257.

2. Karolina Prykowska-Michalak, *Metody badań teatru opolskiego i niemieckiego ostatniego dwudziestolecia*, w: *Teatr jako miejsce spotkania. Dramaty niemieckojęzyczne i polsko-niemiecki transfer kulturowy*, red. Anna K. Damińska-Wójcik, Justyna Górny, Agnieszka Jezierska-Wiśniewska, Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 107.



określonych treści. Dlatego kluczowe dla tej koncepcji pojęcia to: *koniunktura recepcyjna*, czyli gotowość do przyswojenia obcych kulturze przejmującej treści stanowiących przedmiot transferu; *pośrednicy/aktorzy* (Vermittler), dzięki którym może dojść do transferu; wykorzystywane do tego *media* i *kontekst historyczno-społeczny*, decydujący o jego przebiegu i dynamice. Implementacja tych kategorii opisu w prezentacji interesującego mnie problemu może wydać się przydatna, aczkolwiek wymaga ostrożności i dookreślenia. Interesuje mnie bowiem transfer, do którego dochodzi w obrębie jednej kultury narodowej, na styku dawnej kultury wiejskiej<sup>3</sup>, utożsamianej z tradycyjnym folklorem, i współczesnej kultury polskiej, kultury popularnej. Zjawiska, które wyrosły na tym styku, Józef Burszta wiele lat temu określił mianem folkloryzmu. Charakteryzują się one, jego zdaniem, nawiązaniem spontanicznym lub celowym do elementów tradycyjnej kultury w trzech zakresach: pierwszy obejmuje zabiegi służące podtrzymaniu autentycznych form kultury ludowej, drugi wiąże się z wtórnym ożywieniem elementów folkloru, choć już niepraktykowanego, to jednak zachowanego w pamięci jego starszych nosicieli, oraz trzeci, który polega na przejściu z różnych źródeł elementów tradycyjnego folkloru i nowe ich użycie w „konsumpcji kulturalnej, wytwórczości lub twórczości artystycznej” w czasach obecnych<sup>4</sup>. Można powiedzieć, że powyższe rozpoznanie zjawiska folkloryzacji w rzeczy samej uzasadnia możliwość zastosowania koncepcji transferu nieco inaczej, niż podpowiadał omawiający tę koncepcję Dominik Pick<sup>5</sup>. Podany przez niego przykład dotyczył transferu treści kultury wiejskiej do środowisk inteligenckich za pośrednictwem literatury młodopolskiej i przybierał

---

3. Józef Burszta wymienia trzy zakresy znaczeniowe pojęcia folklor. W pierwszym folklor rozumiany jest wąsko jako ludowa twórczość literacka o charakterze oralnym, powiązana i współwystępująca z innymi sferami życia (obrzędami, muzyką, wierzeniami), w drugim folklor rozumiany jest szerzej jako literatura ludowa oraz wierzenia, religia, magia, wróżby gry i zabawy, taniec, prawo zwyczajowe na tle całokształtu kultury i gospodarki, w trzecim, potocznym znaczeniu folklor jest synonimem całej tradycji kultury ludowej. Por. Józef Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska*, „Lud”, t. 56, 1972, s. 83–87. I chociaż w badaniach folklorystycznych za sprawą rozstrzygnięć Piotra Bogatyriewa i Romana Jacobsona folkloru nie łączy się już wyłącznie z praktykami kulturowymi (twórczością) jednej grupy społecznej – ludu, chłopów, mieszkańców wsi, przedstawicieli grup etnicznych – to jednak właśnie te praktyki interesują mnie najbardziej. Jeśli bowiem przyjmiemy zgodnie z ustaleniami wymienionych badaczy, iż folklorem jest każda aktywność kulturowa (zachowanie, obrzęd, zwyczaj, moda), forma ekspresji, która zostaje przez daną wspólnotę uznana za odpowiednią (ze względów światopoglądowych i estetycznych), by dokonać jej repetycji, to w istocie pojęcie transferu okaże się nieoperacyjne jako składnik mechanizmów generatywnych każdej kultury. Por. Dobrosława Węzowicz-Ziółowska, *Replikacja i innowacja. W poszukiwaniu teorii (nie)zmienności kulturowej*, w: *Badanie kultury. Ludzie, projekty, realizacje*, red. Anna Gomółka, Marek Pacukiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 155–161.

4. Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy...*, s. 83–87.

5. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 254.

formę krótkotrwałej mody na folklor i bezkrytycznej fascynacji kulturą chłopską sfer artystycznych i inteligencji przełomu XIX i XX wieku. Zjawisko to, określane mianem chłopomanii, ludomanii czy – bardziej pejoratywnie – po prostu „chłopo- maństwa”, zapowiadało poważniejsze przesunięcia w obrębie statycznego modelu polskiej kultury narodowej, w którym kultura chłopska stanowiła odizolowany system, zaś jej zasoby traktowano jako egzotyczną tradycję, atrakcyjną do użycia w funkcji ornamentu. Sprawa się skomplikowała z uwagi na wprowadzone przez Picka odróżnienie transferu od wpływów. Warto bowiem zastanowić się nad tym, czy z wpływem, czy z transferem mamy do czynienia w okresie II Rzeczypospolitej, zważywszy na dokonujący się wówczas proces włączania warstwy chłopskiej do współkreowania kultury ogólnonarodowej i proces jej emancypacji. Toczący się niemal przez całe dwudziestolecie spór o miejsce tradycji kultury i sztuki ludowej w życiu narodu wiązał się z ciągle żywą w polskiej myśli społecznej i literaturze koncepcją dwu kultur: „kosmopolityzującej” szlachecko-miejskiej i pierwotnej „słowiańsko-rodzimej, chłopskiej”. Jedni, nawiązując do tradycji historycznych, w polskiej kulturze szlachecko-ziemiańskiej upatrywali źródła rozwoju kulturalnego nowego państwa. Inni, jak na przykład Ignacy Solarz, twórca uniwersytetu ludowego w Gaci, czy Jędrzej Cierniak, założyciel Związku Teatrów Ludowych i autor koncepcji ludowego teatru obrzędowego, kontynuując idee regionalizmu stworzoną na początku XX wieku przez Władysława Orkana, opowiadali się za przedłużeniem tradycji kultury ludowej: samorodnej, oryginalnej i polskiej, i włączenie właściwych dla niej treści do obowiązującej kultury bez modyfikacji jej recypacji. Świadczyło to zatem o gotowości dominującej kultury do przejścia treści folkloru (a właściwie pewnych jego elementów znamienych dla warstwy chłopskiej) zgodnie jednak z ideologią ludoznawczą (reprezentowaną przez wymienionych działaczy ruchu ludowego, także ówczesnych etnografów), która miała charakter paternalistyczny i wiązała się z programem edukacyjnym, służącym uświadomieniu chłopom jakim kapitałem kulturowym dysponują. To w konsekwencji zrodziło zjawisko folkloryzacji, które, jak pisał Stanisław Węglarz, zamiast emancypować, wytwarza mechanizmy replikujące społeczne *status quo*. Zinstytucjonalizowany ruch folklorystyczny stał się dowodem na to, że chłop zawsze pozostaje chłopem. Taka jest bowiem konstrukcja ideologii ludoznawczej”<sup>6</sup>.

Sytuacja nie uległa zmianie po II wojnie światowej. Chociaż w obliczu zmian cywilizacyjnych, mechanizacji rolnictwa oraz gospodarki zarządzanej centralnie tradycyjna kultura ludowa musiała ulec wygaszeniu, to proces folkloryzacji dokonywał się nadal intensywnie. Folklor we wczesnych latach PRL-u nie odnosił się już „do autentycznej kultury żywej społeczności, funkcjonującej w warunkach

---

6. Stanisław Węglarz, *Chłopi jako „obcy”. Prolegomena, w: Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. Wojciech Burszta, Jerzy Damrosz, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 96.

dla niej naturalnych, podlegającej zmianom, lecz zachowującej kulturową ciągłość oraz pamięć zbiorową<sup>7</sup>, definiowany był inaczej jako „twórczość artystyczna ludu pracy, zrozumiała i dostępna dla każdego”. Dodać by należało, że twórczość ta wielokrotnie poddawana była kontroli, była też sterowana odgórnie, co w przypadku wiejskich teatrów amatorskich skutkowało ograniczeniem widowisk obrzędowych<sup>8</sup>. W ten sposób odpowiedzialne za politykę kulturalną władze próbowały eliminować dawne zabobony, magiczne myślenie i „religijność” ludu, oznaki wsteczności, i zacierać pamięć przeszłości świadczącą o gorszym położeniu, o niższym statusie kulturalnym<sup>9</sup>. Teatralna aktywność amatorska związana z folklorem sukcesywnie spychana była na peryferie życia kulturalnego i teatralnego. Przez wielu uznawana była za staroświecką formę aktywności, odpowiednią dla kół gospodyń wiejskich, za swoistego rodzaju skansen, relikw, i określana była mianem „ludowizny”, w przeciwieństwie do „cepeliady”, sztuki ludowej tworzonej wedle odgórnego wzorca, zweryfikowanej przez znawców, której przypisano walory artystyczne. Ograniczano zasięg tej pierwszej do kontrolowanych przez władzę międzynarodowych festiwali lub lokalnych przeglądów zespołów amatorskich, w repertuarach których teatralizacja obrzędów zajmowała coraz mniej miejsca, zastępowana przez inscenizacje dramatów zalecanych przez instruktorów i specjalne komisje. Ożywała najczęściej w okresach świąt religijnych: Bożego Narodzenia, Wielkanocy. Podejmowano ją okolicznościowo z potrzeby kontynuowania dawnych tradycji i zachowania choćby okruchów dawnego autentycznego folkloru, opierając się w ten sposób ekspansywności kultury socjalistycznej. Wiele tego typu teatrów zawiesiło swą działalność, a rodzime obrzędy i zwyczaje zaczęto umieszczać w muzeach etnograficznych<sup>10</sup>. Promowano przede wszystkim zespoły folklorystyczne prezentujące się na estradach festiwali i przeglądów, na których zamiast nieformalnych audytoriów społeczności lokalnych pojawili się widzowie poszukujący rodzimej egzotyki, atrakcji i rozrywki. Był to, jak zauważa Urszula

---

7. Urszula Sobczyk, *Dzieje pojęcia „folklor” w polskim dyskursie humanistycznym*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014 (4), Poznań, s. 417–426.

8. Jak dowodził Lech Śliwonik w rozmowie z Ewą Kędrą i Beatą Sielicką o wiejskich teatrach, po II wojnie polityka kulturalna wpędziła teatr wiejski, ludowy z powrotem w koncepcję literacką. Ruch teatrów obrzędowych właściwie zamiera, zbyt niewygodny dla władzy potępiającej go za uprawianie w nim tzw. religianctwo. Lech Śliwonik, *To nie jest skansen*, „Scena” 2002, nr 5.

9. Wskazywał na to Józef Burszta w wywiadzie pt. *Czym jest kultura ludowa?* udzielonym dla „Tygodnika Kulturalnego” w VII 1979 roku, przedruk: *Od etnografii wsi do antropologii współczesności*, red. Wojciech Dohnal, Komitet Nauk Etnologicznych PAN, Instytut Oskara Kolberga, Poznań 2014, s. 83–89.

10. Przykładem tego typu działań jest promowany w „Sztuce Ludowej” w roku 1952 pomysł przedstawienia zwyczajów za pomocą makiet umieszczanych w muzeum etnograficznym. „Sztuka Ludowa” 1952, nr 3.

Sobczyk, przejaw „profesjonalizującego” się folkloru<sup>11</sup>, dzisiaj, określane mianem folkloryzmu, a nawet postfolkloryzmu. Termin folkloryzm, przypomnijmy, oznaczał folklor stosowany, „będący czymś wtórnym, mniej lub więcej sztucznym i oderwanym od dotychczasowego środowiska [...] od konkretnego życia określonej warstwy czy warstw społecznych”<sup>12</sup>. Według Michała Walińskiego rolę wiodącą w folkloryzmie „odgrywały „aspekty komercyjne lub widowiskowo-rozrywkowe i służące im zabiegi kosmetyczno-stylizacyjne”<sup>13</sup>. Z kolei postfolkloryzm oznacza bardziej uproszczoną i zdegradowaną niż folkloryzm formę obecności znaków ludowości w kulturze popularnej. Jest to, jak dopowiada Wojciech Burszta, „folkloryzm doprowadzony do krańcowej konwencjonalizacji i monosemiczności”<sup>14</sup>. Folkloryzm i postfolkloryzm stają się zatem zasadniczym kontekstem dla opisu kondycji teatrów obrzędowych dzisiaj, a koncepcja transferu pozwala wyznaczyć sieć uwarunkowań, jakim podlegają, działając w ciągle zmieniającej się pod wpływem mediów rzeczywistości kulturowej. Tym bardziej że pozwala to skoncentrować się nie tylko na przekazywanych treściach, lecz także na sposobach ich adaptowania w przestrzeni sceny (poza pierwotnym i właściwym dla nich kontekstem kulturowym i historycznym) oraz na inicjatorach/aktorach tego typu procesu akulturacji (aktorach, reżyserach, promotorach). Do prześledzenia dróg transmisji treści ludowej kultury tradycyjnej – folkloru, do jakiej dochodzi za pośrednictwem teatru obrzędowego, teatralizowanych obrzędów, jak również do rozpoznania różnorodności celów, jakie mniej lub bardziej świadomie stawiają sobie jego inicjatorzy i sprawcy, potrzeba gruntownych badań terenowych. Przekonuje o tym także znakomita monografia Joanny Dziadowiec zatytułowana *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*<sup>15</sup>. Zaproponowane w niej kompleksowe ujęcie fenomenu festiwali folklorystycznych ma niepodważalną wartość tak w zakresie rozpoznań, jak i wykorzystanych metod badawczych i nie ma we współczesnych badaniach folkloru widowiskowego sobie

---

11. Sobczyk, *Dzieje pojęcia „folklor”...*, s. 420.

12. Józef Burszta, *Folkloryzm w Polsce*, w: *Folklor w życiu współczesnym: materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969*, Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, Poznań 1970, s. 11–12.

13. Michał Waliński, *Folklor i folklorystyka. Kilka uwag wstępnych*, w: *Teoria kultury Folklor a kultura*, red. M. Waliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1978, s. 38.

14. Wojciech Burszta, *Od folkloru lokalnego do postfolkloryzmu narodowego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1989, t. 43, nr 3, s. 163. Por. także: Wojciech Burszta, *Kultura-ludowość – postfolkloryzm*, w: Wojciech Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1992, s. 209–210; Joanna Dziadowiec, *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016.

15. Dziadowiec, *Festum Folkloricum...*, s. 83–92.

równych. Inspiruje do dalszych, bardziej szczegółowych badań, których przedmiotem byłby sam teatr obrzędowy, także innego typu widowiskowe praktyki performatywne oparte na działaniach nawiązujących do dawnej obrzędowości i dawnych zwyczajów, tym bardziej że w pracy *Dziadowiec* nie są one zasadniczym przedmiotem opisu. Użyte przez badaczkę w formule tytułowej określenie „międzykulturowych” wydaje się bowiem znaczące przede wszystkim ze względu na charakter praktyk festiwalowych, z natury rzeczy służących konfrontacji zespołów folklorystycznych z różnych regionów, prezentujących swój dorobek szerokiej widowni, co umożliwia przepływ treści należących do zasobu folklorystycznego z peryferii środowisk wiejskich do współczesnej kultury popularnej. Mnie bardziej interesuje transfer kulturowy, który odbywa się przez zastosowanie praktyk stricte teatralnych: kostiumu, dramatyzacji, inscenizacji w przestrzeni publicznej, nieobjęty ramą festiwalu, ale dokonujący się za sprawą teatrów ludowych i obrzędowych, będących zarysem festiwalu folklorystycznych, teatrów, które działają w pierwszej kolejności w środowisku lokalnym i z rzadka występują na deskach teatrów zawodowych. Warto zadać sobie pytanie, w jakiej mierze przyjęcie koncepcji transferu w badaniach działalności konkretnych zespołów amatorskich, obrzędowych, ich historii, także różnych strategii wykorzystania przez nie zasobu treści folklorystycznych (konwencji, estetyki, treści) i ich odbioru przez różne grupy widzów (etnografów, polityków, mieszkańców regionu, turystów) może przysłużyć się do innego niż dotąd spojrzenia na ich fenomen. Zachęca do tego także *Dziadowiec*, stwierdzając, iż „scena stanowiąca początkowo nową nienaruszalną przestrzeń dla folkloru, bądź etnofolkloru, wyrwanego ze swojego niejako rodzimego kontekstu środowiskowego, z biegiem czasu może stać się [...] jedną z jego kolejnych przestrzeni życiowych”<sup>16</sup>. Tak wyznaczone pole badawcze wymaga szeroko zakrojonych badań terenowych<sup>17</sup>, niniejsze rozważania są zatem rozpoznaniem możliwości zastosowania w nich perspektywy transferu.

## Przedmiot transferu

Na potrzebę i możliwość wykorzystanie folkloru w teatrze jako pierwszy wiele lat temu zwrócił uwagę Jędrzej Cierniak, twórca teatru ludowego i wybitny

---

16. *Dziadowiec, Festum Folkloricum...*, s. 88.

17. Dotychczas badaniem zespołów ludowych zajmowali się przede wszystkim etnografowie i folklorysty. Ich prace są nie do przecenienia, a zebrany materiał źródłowy niezwykle cenny. Wspomnieć zatem wypada kilka takich opracowań: *Zespoły ludowe. Raport z badań*, Fundacja Ważka 2015, dostępny na stronie <<http://fundacjawazka.org/wydawnictwa/51>>; Elżbieta Dąbrowska, *Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych*, Instytut Śląski, Opole 1989; Elżbieta Dąbrowska, *Ludowa sztuka kolażu na przykładzie teatru obrzędowego*, „Literatura Ludowa” 1997, nr 1.

propagator kultury wiejskiej<sup>18</sup>. W folklorze można było, jego zdaniem, odnaleźć najgłębsze, uniwersalne aspekty kultury ludu, kumulujące się w obchodach wiejskich świąt, zarówno o charakterze religijnym, jak też świeckim, związanych z rytmem przyrody i ważnymi w życiu wspólnoty wydarzeniami. Teatralizacja obrzędów, dramatyzacja legend i rodzimych zwyczajów oraz wykonywanie pieśni pozwalały teatrowi amatorskiemu zachować oryginalność, uniezależnić się od wpływów teatru zawodowego. Umożliwiało to również utrwalenie tradycyjnych i właściwych dla tej kultury treści; stanowiło, krótko mówiąc, metakomentarz kultury wiejskiej (jej samej niepotrzebny), programując ją jako przyszłościowy scenariusz, wedle którego można ją było identyfikować jako właśnie kulturę ludową<sup>19</sup>. Dokonująca się w ten sposób transmisja miała jednak zasięg ograniczony do lokalnych wspólnot i pozbawiona była większego wpływu na oficjalną kulturę. Nawet coroczne dożynki organizowane na stadionach z wielkim rozmachem, z udziałem najwyższych dostojników państwowych, choć świadczyły o poszanowaniu różnorodności kultur regionalnych kraju, nie dawały nadziei na szczególne ich wpływy i znaczenie w zakresie recypowania w obowiązującej kulturze właściwych dla kultury chłopskiej treści.

Sytuacja uległa zmianie w latach siedemdziesiątych. Od roku 1970 zaczęto organizować Sejmiki Teatrów Wiejskich (najpierw w Stoczku Łukowskim, później, od 1975, w Tarnogrodzie), dzięki którym teatry obrzędowe sukcesywnie zaczęły się odradzać. Dowodzą tego sprawozdania umieszczane w wydawanych cyklicznie od 1994 roku publikacjach posejmikowych<sup>20</sup>. Wkrótce potem zaczęto organizować kolejne imprezy tego typu. W 1995 roku ruszył Małopolski Festiwal Teatrów Wiejskich w Wiśniowej, w którym mogły brać udział amatorskie grupy<sup>21</sup>;

---

18. W artykule pt. *Nasz cel i drogi* Cierniak pisał: „Uważamy za sprawę najważniejszą wyzyskać dla teatru ludowego dorobek ludu polskiego w całej jego pełni i różnorodny bogactwie. Dorobek ten ma w sobie prastare elementy swoistego samorodnego teatru. Teatru sakralnego, obrzędowego, obyczajowego i zabawowego. Mamy tu na myśli cały materiał tzw. etnograficzny jak: wesela, chrzciny, pogrzeby, dożynki, szopki, sobótki i następnie pieśni, legendy, podanie, tańce”. Jędrzej Cierniak „Teatr Ludowy” 1934, nr 12, s. 3.

19. Analizując pojęcia „sztuka ludowa” i „ludowość” z perspektywy krytyki postkolonialnej, Ewa Klekot twierdziła, iż pojęcia te „[...] były i nadal w wielu wypadkach pozostają dyskursywnymi narzędziami egzotyzacji mieszkańców wsi oraz ich estetyzacji, a procesy te nigdy nie są niewinne”. Ewa Klekot, *Samofolkloryzacja. Współczesna kultura ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1, s. 88.

20. Lech Śliwonik, Piotr Dahling, *Teatr ocalany. O wiejskim ruchu teatralnym – szkice, zapisy, obrazy*. Publikacja jubileuszowa z okazji XXX Sejmiku Teatrów Wsi polskiej, Warszawa–Tarnogród 2013.

21. Jak czytamy na stronie festiwalu: „Wśród prezentowanych widowisk dominuje teatr obrzędowy, niemal każde z przedstawień odwołuje się do tradycji wiejskich, w których celem nadrzędnym jest wierne zachowanie elementów etnicznych oraz przekazywanie tych wartości kolejnym pokoleniom”. <<http://gokis-wisniowa.pl/malopolski-festiwal-teatrow-wiejskich>> (12.02.2019).

w 2003 Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki zorganizowało po raz pierwszy Mazowiecki Festiwal Teatrów Obrzędowych im. Wojciecha Siemiona, a na Ogólnopolskich Prezentacjach Teatrów Amatorskich OPTA we Wrocławiu, które pojawiły się na polskiej mapie festiwalowej w 2009 roku, do konkursu mogły stanąć także grupy obrzędowe. Wskazać by tu należało także lokalne przeglądy teatralne, rzadko odnotowywane w prasie ogólnopolskiej, jak na przykład „Przepatrzowiny Teatrów Regionalnych Małopolski” odbywające się w Czarnym Dunajcu od 2011 roku, ich kontynuację pod tytułem „Posiady Teatralne na Orawie” w Jabłonce czy też odbywające się na Śląsku „Wodzisławskie Spotkania z Folklorem (od 1980 roku, z kategorią ludowe formy teatralne) oraz Międzynarodowy Przegląd Zespołów Regionalnych „Złoty Kłós” w Zebrzydowicach (od 1993 roku), jak również wiele innych tego typu wydarzeń organizowanych w różnych regionach Polski. Podniesieniu rangi działalności teatralnej podejmowanej w środowiskach wiejskich i w małych miastach miał służyć Festiwal Teatrów Wiejskich ZWYKI, którego pierwsza edycja odbyła się w listopadzie 2013 roku w Teatrze im. Arnolda Szyfmana. Na program przeglądu, już nie konkursu, składały się widowiska, wybrane z pięciu międzywojewódzkich Sejmików Wiejskich Zespołów Teatralnych, które – jak co roku – odbyły się w Tarnogrodzie, Kaczorach, Stoczku Łukowskim, Ożarowie i Bukowinie Tatrzańskiej. Przegląd zawsze kończyła potańcówka andrzejkowa do muzyki granej na żywo na tradycyjnych instrumentach. Można zatem uznać, że festiwale i przeglądy wpłynęły na pobudzenie działalności teatralnych grup amatorskich, a nawet na ich popularyzację wśród nowej publiczności spoza wiejskiego środowiska, co wskazywać mogło na zmianę koniunktury na widowiska przygotowywane przez amatorów. Należy wszakże dodać, że władza różnych szczebli, wspierając promotorską działalność, często ją instrumentalizowała.

Czas zatem doprecyzować, o jakie grupy teatralne i jakie widowiska chodzi. W latach osiemdziesiątych bowiem pojawia się na mapie teatralnej Polski nowe zjawisko określane mianem teatru antropologicznego, zarażonego etnologią, etnograficznym, przez niektórych także nazywanego teatrem obrzędowym. Nurt ten zainspirowany poszukiwaniami teatralnymi Jerzego Grotowskiego, szczególnie intensywnymi w latach 1976–1982, w okresie zwanym Teatrem Źródeł, w którym twórca skupiał się na archaicznym technikach rytualnych i ich narzędziach, w latach późniejszych reprezentował Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, oraz w pierwszym okresie działalności także Teatr Chorea. Choć związki z folklorem w tych teatrach były niezwykle silne, to jednak wykorzystywano go przede wszystkim do dalszej pracy nad spektaklami, w rzeczy samej dokonując transferu odpowiednich dla folkloru treści. Na podstawie przywożonych z wypraw opowieści, pieśni, zapamiętanych gestów, przedmiotów, w kontakcie z autentyczną kulturą tradycyjną lub zachowanymi jej „resztkami”, powstawał wybitnie artystyczny, awangardowy teatr. Do folkloru twórcy podchodzili instrumentalnie,

członkowie tych teatrów nie byli jego autentycznymi nosicielami, choć, co należy dodać, w czasie wypraw starali się konfrontować swe działania z mieszkańcami wsi<sup>22</sup>. Obrzędowe teatry amatorskie działały inaczej<sup>23</sup>. Na wykorzystanie zasobów folklorystycznych w tworzeniu widowiska w obu typach teatrów można spojrzeć w kontekście opisanego przez Claude'a Lévi-Straussa mechanizmu decydującego o trwałości przekazów kulturowych. Wskazując na dwa różne typy pracy z kulturą, antropolog scharakteryzował także odpowiadające im różne postawy wykorzystania zasobów treści kulturowych. Pierwszy nazwał – mito-logicznym, właściwym *bricoleur*'owi (przeciętnemu nosicielowi folkloru), drugi – inżynierskim (który stawia pytania całemu światu, używa folkloru do realizacji indywidualnych celów, przekształcając jego zasoby przez modyfikacje, cytowania, adaptacje, przepisywanie i hybrydyzację)<sup>24</sup>. Według Lévi-Straussa, *bricoleur* w swej pracy zwraca się do „zbioru resztek dzieł ludzkich, czyli podzespołu kulturowego”, czyni z zastanym materiałem tylko to, co jest możliwe w danej sytuacji. Jego aktywność jest charakterystyczna dla rozpoznawanego jako tradycyjny transferu treści kultury. Inżynier, choć musi dokonać inwentaryzacji zasobów informacji, stwarza sytuacje a także nowe materiały, „poszukuje nowych rozwiązań i celowych przekształceń”<sup>25</sup>.

Odnosząc się do tych ustaleń, można powiedzieć, że twórcy etnotetrów, Teatrów Źródeł, manipulują zasobem folklorystycznym, celowo przekształcają jego elementy, by stworzyć dzieło artystyczne o niezwykłej sile afektywnej. Wykorzystują swój performatywny, a zarazem artystyczny potencjał, po to aby, dla zachowania tożsamości kulturowej współczesnego człowieka, kulturę dawną, ginącą, w pewnym sensie ocalić. Można zatem ich działania uznać za specyficzną odmianę remiksowania tradycji, czyli ożywienia jej przez rekontekstualizację, reinterpretację i transformację, jak podpowiada Anna R. Burzyńska, nawiązując do teorii kulturowej pamięci<sup>26</sup>. Inaczej należy spojrzeć na amatorskie teatry obrzędowe, które – inscenizując obrzędy (szeroko rozumiane) – starają się zachować

---

22. Jak zauważał Tadeusz Kornaś, działania Grotowskiego z czasów parateatru (Droga) mogły być elementem kultury czynnej, dla Staniewskiego i jego gardzienickiego zespołu – prezentacja spektakli dla publiczności we wsiach oddalonych od wszelkich centrów była podstawowym elementem pracy. Staniewski naturalizował przedstawienia w przestrzeni wiejskiej. Por. Tadeusz Kornaś, *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 87–96.

23. Fascynacja nią nie miała nic wspólnego z chęcią stworzenia etnoskansenu, wiązała się raczej z poszukiwaniem inspiracji, ważnej dla pracy teatralnej, z chęcią odkrywania w dawnych przekazach, muzyce ponadhistorycznego wzoru, tego, co niezmiennie, trwałe.

24. Zob. Claude Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969, s. 35–38.

25. Za: Wężowicz-Ziółkowska, *Replikacja i innowacja...*, s. 159–161.

26. Anna R. Burzyńska, *Tradycja, genetyka, remiks*, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 226–241.



je niczym wzorzec. Obrzęd odgrywany w kształcie zapamiętanym i utrwalonym dzięki ciągle jeszcze żywej tradycji ustnej jest niczym szkielet, który zostaje przez aktorów wypełniony ich własnymi wątkami, doświadczeniami, obserwacjami. Jak to celnie uchwycił Lech Śliwonik, w wiejskich teatrach obrzędowi nadaje się wymiar niejako osobisty, tworzy się z niego własny obrazek dramatyczny<sup>27</sup>. Tak właśnie działają teatry na prowincjach w środowiskowych wspólnotach, które eksplorują tradycję, by zadomowić się w konkretnym miejscu. Z okrucich dawnych przekazów folklorystycznych czy, inaczej mówiąc, z tradycyjnych zasobów kulturowych, do których należą praktykowane obrzędy, pieśni, gawędy, przekazywane często na drodze tradycji ustnej, z ojca na syna, niczym *bricoleurs* (majsterkowicze) tworzą spektakle, starając się zachować w ten sposób to dziedzictwo, chociaż zawsze „wkładają coś od siebie”, nadając spektakłom artystyczną jakość. Korzystając z repozytorium elementów dawnej kultury wiejskiej, konstruują lokalną kulturę, jak najbardziej realną. Scalają lokalną społeczność wokół tego, co znane i sprawdzone – chronią przed wykorzeniem, dokonując pionowego transferu treści zachowanych w rodzimym folklorze<sup>28</sup>. Lévi-Strauss konstatował: [...] inżynier stara się zawsze znaleźć wyjście z układu nacisków wyrażających pewien etap cywilizacji i znaleźć się poza nimi, podczas gdy *bricoleur*, chcąc nie chcąc, pozostaje wśród nich<sup>29</sup>.

Amatorskie teatry wielopokoleniowe, działające stale grupy niezorganizowane, powoływane tylko na okoliczność inscenizacji obrzędu, zwyczaju zgodnie z kalendarzem świątecznym, mają w swym repertuarze przedstawienia różnego typu: pokaz praktyk życia codziennego, takie jak na przykład: skubania pierza, pieczenia chleba, kiszenia kapusty; oraz zwyczajów i obrzędów, na przykład: zrękowin, zmówin, wprowadzin i oczepin, wianowania, wieczery wigilijnej, Herodów, Miodobrania, Wigilii św. Andrzeja, Drabów. Ilustrują to tytuły spektakli prezentowanych na sejmikach w Tarnogrodzie w latach 2006–2015. W spektaklach tych spotykamy łatwo rozpoznawalne znaki ludowości: oryginalny strój, formuły słowne stosowane w obrzędach wypowiedane w rodzimej gwarze, wersy pieśni ludowych, zwyczajowo przyjęte sposoby zachowania (skrypty behawioralne najtrwalej zachowane w pamięci kolejnych pokoleń, bo związane z sytuacjami

---

27. Śliwonik, *To nie jest skansen...*, s. 22.

28. Charakteryzując sposób tworzenia prezentujących się na sejmikach w Tarnogrodzie zespołów, Lech Śliwonik wskazuje na takie właśnie strategie w pracy z tekstem folklorystycznym. Usceniczenie obrzędów, jak nazywa widowiska prezentowane przez zespoły, polega na nadaniu obrzędowi wymiaru niejako osobistego, na stworzeniu z niego własnego obrazka dramatycznego. Samo odtworzenie obrzędu nie jest tak zajmujące dla widza jak obserwacja włączenia w schemat obrzędu doświadczeń wykonawców, twórców, ożywienie go poprzez dramatyzację, odtworzenia poprzez obrzęd dramatu konkretnej osoby. Śliwonik, *To nie jest skansen...*, s. 23.

29. Śliwonik, *To nie jest skansen...*, s. 35.

granicznymi, jak narodziny, wesele, śmierć oraz z kontaktami z zaświatami), imitowane w działaniach scenicznych, dialogach i oprawie scenograficznej.

W charakterystyce tak bogatego zbioru widowisk przygotowywanych przez teatralne grupy amatorskie można posłużyć się różnymi typologiami. Z uwagi na sposób przedstawienia zasobów folklorystycznych, można zaproponować następujący podział:

1. rekonstrukcja dawnego obrzędu na deskach scenicznych lub w skansenie;
2. przedstawienie dramatyczne z zarysowanym konfliktem, którego akcja wpisana jest w obrzędową ramę;
3. przedstawienie dramatyczne z wykorzystaniem obrzędowości jako cytatu – z zastosowaniem teatralnej ramy i efektów teatralnych;
4. etnoperformans;
5. popisy folklorystyczne – multiperformans, składanki występów opartych na jednej formie ekspresji muzycznej, słowno-muzycznej, tanecznej (gawędziarstwo, tańcu ludowym, pieśni, muzyce ludowej etc.) przynależnej do sztuki estradowej;
6. wejście w obrzęd (teatr Węgałty i inicjowane w nim „Alilujki”).

Podział ten tylko częściowo przypomina typologię, jaką zaproponował Jerzy Bartmiński w odniesieniu do folklorystyki festiwalowej, dzieląc go na „skansenowski”, „imitacyjny” i „adaptacyjny”, gdyż uwzględnia także inne komponenty przedstawień – performansów<sup>30</sup>. Dopiero dokładne omówienie wszystkich pozwala określić tkwiącą w nich „siłę performatywną” i możliwe pola oddziaływania, tak istotne w badaniach. Ze wstępnych rozpoznań wynika, że repertuar tych teatrów w zasadniczym stopniu wynika z ich identyfikacji tożsamościowej. Część zespołów uprawia teatr indygeny – ich członkowie odwołują się do faktu wielopokoleniowego trwania na danym terenie i kultywowania znamiennej dla niego rdzennej kultury. Doskonaląc wypracowywane przez lata scenariusze obrzędów i zwyczajów, starają się je wzbogacić o nowe elementy, tak by możliwy był ich transfer w czasy współczesne, uwzględniając zatem aktualne potrzeby innych mieszkańców tych terenów. Inną taktykę stosują zespoły działające wśród ludności przesiedlonej, które kultywują dawne tradycje, starając się je „archiwizować”, ratując przed zapomnieniem, w pewnej nostalgii za miejscem pochodzenia. W ostatniej grupie należałoby umieścić zespoły, których identyfikacja regionalna nie jest oczywista; ich działalność stymulują przede wszystkim konkursy i potrzeba stworzenia własnej tradycji na potrzeby widowiska, bez związku z tradycją zastaną lub przywiezioną. Dotyczy to przede wszystkim terenów województwa zachodniopomorskiego,

---

30. Jerzy Bartmiński, *Kazimierz broni się przed folklorystyką*, „Region Lubelski” 1987, nr 2–4, s. 78.

na którym osiedlona ludność uległa wymieszaniu, a z braku wspólnoty o silnej tożsamości etnicznej mogła jedynie realizować projekt tradycji wynalezionej, wymyślonej i wypowiedzianej przez instytucje regionalne<sup>31</sup>.

## Koniunktura

Jak wiadomo *condicio sine qua non* transferu jest zaistnienie warunków do zainteresowania się daną kulturą, co może wynikać z różnych przyczyn, przede wszystkim z krytycznego podejścia do deficytów istniejących w kulturze przejmującej zarówno treści, na jakie istnieje zapotrzebowanie, a znajdujące się w zasobach przejmowanych, jak i na formę ich przekazu.

Zmianę koniunktury na przedstawienia obrzędowe zwykło się łączyć z ogólnoświatowym rozbudzeniem zainteresowania dziedzictwem niematerialnym, w wyniku przejścia przez UNESCO w 2003 roku konwencji o jego ochronie. Można także uznać tę zmianę za efekt wdrażania na początku XXI wieku programu nowego regionalizmu<sup>32</sup>, który w odróżnieniu od regionalizmu tzw. starego (rozwijającego się w latach międzywojennych w Polsce, gdy, dodajmy, rodziła się idea ludowego teatru obrzędowego J. Cierniaka) nie kojarzy się już tylko z oddolnym ruchem społecznym opartym na ideologii tradycjonalistycznej. Nowy regionalizm wyrasta przede wszystkim z potrzeby ochrony elementów regionalnej kultury, takich jak folklor, język, dialekt, stanowiących przeciwwagę i alternatywę globalizmu<sup>33</sup> i unifikacji pewnych sfer życia społecznego. Chodzi w nim zatem o zachowanie autonomii kultur lokalnych często zróżnicowanych etnicznie, nawet w obrębie kultury narodowej. Ekspozowanie emocjonalnego stosunku do zamieszkiwanego terytorium mogło nastąpić jedynie przez odwołanie się do wiedzy o nim, którą wprowadzano do programów nauczania i przekazywano w różny sposób: w formie warsztatów, ekspozycji w muzeach, także poprzez widowiska przygotowywane przez wielopokoleniowe grupy teatralne „eksplorujące” folklor. Wspieranie działalności tego typu grup pozwalało także na promocję regionu,

---

31. Na przeglądach w Gryfinie prezentują się zespoły folklorystyczne, które opracowują repertuar, a nawet projektują stroje, nie odnosząc się do przekazów autentycznych, lecz tworząc własny scenariusz. Występują także w „kostiumach” projektowanych z elementów strojów różnych regionów.

32. Jerzy Grad, *Współczesny sens regionalizmu. Sensus Historiae*, <[sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/.../](http://sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/.../)>; Magdalena Markocka, *Regionalizm w Polsce – tradycja i współczesność. Wybrane zagadnienia*, „Seminare. Poszukiwania naukowe”, 2014, t. 35, nr 3, s. 147–175. <<http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-130bd223-93d9-43c4-be54-50cadd1f3132>>.

33. Nie ogranicza się do odwołania do tradycji, lecz mobilizuje wspólnoty lokalne do działania na polu politycznym i rynkowym.

podkreśleniu jego specyfiki na tle „Innych”, wyeksponowaniu „oryginalności”. To oczywiście, że widowiska folklorystyczne, inscenizowane zwyczajnie pokazywane w ich autentycznym środowisku, mogły stanowić magnes przyciągający turystów, ale także, jak pisała Ewa Klekot, instrumentalizowały ludowość i sztukę ludową, używając jej do sprzedaży tożsamości regionalnej<sup>34</sup>.

## Aktorzy transferu

Podstawowym zapleczem instytucjonalnym działalności amatorskich teatrów obrzędowych są prócz Towarzystwa Kultury Teatralnej (inicjatora sejmików) domy kultury. Oferują one amatorom lokum (użyczając salę na próby i spektakle), czasem współfinansują także wydatki na przygotowanie dekoracji i kostiumów, opłacenie wpisowego na konkursy i festiwale. Wielokrotnie sprawują nad zespołami również opiekę merytoryczną, zatrudniając instruktorów teatralnych i animatorów. Osoby takie rekrutujące się najczęściej z grup absolwentów studiów z zakresu kulturoznawstwa i animacji kulturalnej, a także wiedzy o teatrze i etnografii, mogą swoje kompetencje poszerzać, realizując specjalistyczne kursy i studia podyplomowe. Oferta jest może nie nazbyt bogata, ale poszerza się dzięki zaangażowaniu nie tylko folklorystów i etnografów, ale również ludzi teatru, badaczy i pracowników lokalnych instytucji kultury. Inicjatywą tych ostatnich jest na przykład Studium folklorystyczne działające od 1985 roku przy Małopolskim Centrum Kultury SOKÓŁ, którego program zakłada „łączenie wiedzy teoretycznej z praktycznym odniesieniem się do żywej jeszcze kultury w terenie”<sup>35</sup>. Z kolei projekt Podyplomowego Studia Edukacji Teatralnej prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w kooperacji z Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego zakrojony jest na nieco większą skalę, gdyż uwzględnia nowe trendy w edukacji. Niebagatelne znaczenie mają także warsztaty inicjowane przez same teatry, by wspomnieć Akademię Praktyk Teatralnych Gardzienice powstałą w 1997 roku, w której studenci uczyli się teatru przy użyciu metod charakterystycznych dla kultur tradycyjnych, aby, jak wynika z ich dalszej kariery, wiedzę tę wykorzystywać

---

34. Por. Ewa Klekot, *Samofolkloryzacja...*, s. 86–98. Warto byłoby także sprawdzić, w jakiej mierze działalność teatrów ludowych, ich historia i kolejne fazy rozwoju, związane ze zjawiskiem folkloryzacji, ilustrują kluczowy dla teorii postkolonialnej proces wytwarzania i utwierdzania nierówności społecznych przy udziale samych podporządkowanych, czyli w interesującym nas przypadku – twórców tych teatrów, czyli mieszkańców wsi, a także prowincji i peryferii). Czy w istocie, jak dowodzi autorka, widowiska obrzędowe to przejaw samofolkloryzacji rozumianej jako ratunek przed kolonialną degradacją (mieszkańców wsi) i sposobem na zachowanie godności – choćby tylko odgrywanej?

35. Por. ofertę znajdującą się pod adresem <<http://mcksokol.pl/studium-folklorystyczne>>.

w pracy również z amatorskimi teatrami obrzędowymi. Działania podejmowane w ramach różnorodnych projektów i programów wdrażanych i realizowanych w państwowych i terytorialnych placówkach instytucji kultury i edukacji poprzedziło, co warto dodać, pojawienie się w latach dziewięćdziesiątych nowego ruchu kulturowego określanego mianem „rebelii prowincji”. Będąc „alternatywą wobec hybrydowego, peerelowskiego patriotyzmu i kształtującego nowe wartości dla modernizującego się społeczeństwa polskiego”<sup>36</sup>, ruch ten umieszczał w centrum swoich zainteresowań tożsamość lokalną, doświadczenie pogranicza i pracę nad pamięcią miejsca. Jednym z programowych założeń było zainteresowanie się ludową kulturą w naturalnym dla niej środowisku, na prowincji. Jego działacze należeli do pokolenia ludzi urodzonych w połowie lat pięćdziesiątych, dla których, jak pisze Weronika Czyżewska-Poncyliusz, „praca nad pamięcią była naturalną potrzebą nazwania dla siebie na nowo zakłamaną rzeczywistość peerelu; przekonanie o znaczeniu pracy kulturowej i edukacyjnej było konsekwencją osobistych doświadczeń związanych z działalnością środowisk kultury alternatywnej lat osiemdziesiątych; zaangażowanie w długofalową pracę z konkretną społecznością było zaś warunkiem wyjścia poza fragmentaryczność i wyobcowanie kultury z życia społecznego, z »wysp alternatywy« schyłku peerelu”<sup>37</sup>. Organizując się w stowarzyszenia, takie jak Wspólnota Kulturowa „Borussia” czy też Ośrodek i Fundacja Pogranicze, nie tylko prowadzili aktywną pracę wydawniczą, wdrażając w życie nowe praktyki kulturowe, lecz także poświęcili wiele uwagi praktykom obrzędowym oraz teatrowi opierającemu się na folklorze<sup>38</sup>. Tworzyli zatem jeden z wariantów teatru obrzędowego, będącego wszakże tylko elementem szeroko zakrojonego programu akulturacji i partycypacji, obejmującego wiele innych splecionych ze sobą praktyk o charakterze zarówno artystyczno-praktycznym, jak i badawczym. Pod hasłami autorskich programów, takich jak Forum Praktyk Międzykulturowych, zainicjowane w Teatrze w Sejnach, czy cyklicznie organizowane w Teatrze Węgałty „Wioski teatralne” oraz Alilujki, teatr obrzędowy mógł zaistnieć w nowych konfiguracjach, odsłaniających możliwość transferu w całej jego złożoności. Transferu pojmowanego już nie tylko w skali przemieszczania się elementów należących do kultur lokalnych, etnicznych w obrębie tej samej narodowej kultury, lecz także transferu międzykulturowego.

---

36. Robert Traba, *Historia-przestrzeń dialogu*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2006, s. 82

37. Weronika Czyżewska-Poncyliusz, *Z wysp alternatywnych na kontynent prowincji. Nowe ścieżki kultury w Polsce po 1989 roku*, w: *Miejsca nieoczywiste. Literacka, artystyczna, społeczno-kulturowa perspektywa lokalności i prowincji*, red. Joanna Pietrzak-Thébault, Wydawnictwo Naukowe UKS, Warszawa 2018, s. 229.

38. Czyżewska-Poncyliusz, *Z wysp alternatywnych...*, s. 228–232.

Wymienione elementy, zaledwie zasygnalizowane, wyznaczają sieć uwarunkowań istotnych dla opisu kondycji amatorskich teatrów obrzędowych, różnych jego odmian, kierunków poszukiwań i strefy wpływów na konkretne grupy odbiorców. To pozwala także wskazać miejsca, jakie tego typu teatry zajmują w kulturowym krajobrazie współczesnej Polski, wśród innych widowiskowych praktyk kulturowych w zależności od aktualizujących się, a zatem i zmieniających się nieustannie, koniunktur i deficytów. Jest to jednak niezwykle trudne i wymaga zaangażowania całego zespołu badawczego. Z jednej strony odgrywane/inscenizowane obrzędy zajmują naszą uwagę, z drugiej odmawiamy im głębszego znaczenia. Ta ambiwalencja ma swoje źródło w samym medium: różne formy teatralizacji objęte nazwą „teatr obrzędowy” sytuują go na styku różnego typu praktyk: obrzędu, teatru i zabawy, co warunkuje jego odbiór, a w konsekwencji zrealizowane cele, potwierdzając fortunność i niefortunność transferu.

### Teatr obrzędowy jako żywe archiwum

Warto zadać pytanie, czy teatr obrzędowy jako zjawisko artystyczne i społeczne może stanowić medium narracji o przeszłości, jedno z wielu, rzecz jasna, jak każdy teatr w szerokim rozumieniu<sup>39</sup>. Jeśli uznać go za szczególną formę artykulacji przeszłości, sposób doświadczania historii oraz pamięci i niepamięci o niej, to można z powodzeniem zakwalifikować go do „performatywnych działań o charakterze przedstawieniowym typu „Living History”, w krajach anglosaskich określanych także jako *historical reenactment*<sup>40</sup>, zainicjowanych na amerykańskim gruncie, a w Europie rozwijających się dopiero od drugiej połowy XX wieku. W proponowanej przez Wolfganga Hochbrucka, a omówionej przez Małgorzatę Leyko, typologii działań z zakresu tak zwanej „społecznej produkcji historii” czy „żywej historii” wykorzystujących środki i praktyki teatralne znajdują się różne grupy widowisk<sup>41</sup>. Archeologiczne eksperymenty, czyli skanseny, festyny archeologiczne,

39. Czyżewska-Poncyliusz, *Z wysp alternatywnych...*, s. 213.

40. *Historical reenactment* to działania, które polegają na „wizualizacji”, żywej prezentacji różnych aspektów życia człowieka w przeszłości, a więc jest to nie tylko pokaz bitew, ważnych wydarzeń historycznych – tzw. *batalis*, ale również pokaz zwykłych codziennych czynności wykonywanych przez naszych przodków. Ten pierwszy typ pokazów omówił szczegółowo Marcin Bogacki w *Czy historia może być atrakcyjna? Czyli o przeszłości i jej „żywych” przejawach w początkach XXI wieku*, w: „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1, red. Karol Łopatecki, Wojciech Walczak, Zakład Historii Nowożytnej, Instytut Historii UwB, Ośrodek Badań Europy Środkowo-Wschodniej, Białystok 2007, s. 194–203.

41. Małgorzata Leyko, *Teatralizacja historii lokalnych w formacie R/W*, w: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. Dorota Fox, Aneta Głowacka, Ewa Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 14–17.

inscenizacje edukacyjne to grupa pierwsza. Pokazy typu *Living History Interpretation* – czyli rekonstrukcje, inscenizacje wydarzeń z przeszłości dokonywane przez różne grupy rekonstrukcyjne służące przedstawieniu i wyjaśnieniu przeszłości, teatr w muzeum, parki tematyczne, zorganizowane zwiedzanie miast – to grupa druga. Trzecią grupę stanowią korowody i pochody (turnieje, jarmarki, degustacje) i odmiana czwarta – rekonstrukcje zarówno wydarzeń historycznych, jak i ceremonii, dawnych podań i legend<sup>42</sup>. Interesujące mnie widowiska, etykietowane na ogół jako teatr obrzędowy, da się zakwalifikować do każdej z wymienionych grup. Po pierwsze dlatego, że określa się dziś tym mianem różne gatunki przedstawiania dawnych zwyczajów i obrzędów, *in crudo, in brevi*<sup>43</sup>, etnoperformans. Po drugie, podejmowane gry z tradycją dawną prowadzone są z różnych pobudek, spełniają różne funkcje i ich potencjał performatywny uwalnia się za każdym razem inaczej z uwagi na wykonawców i odbiorców, czyli aktorów transferu, do jakiego dochodzi za sprawą „widowiska”, czasem w przestrzeni sceny, czasem w skansenie, na estradzie, a także w steatralizowanej przestrzeni publicznej.

Teatr obrzędowy można także uznać za ten rodzaj performatywnego powtórzenia, które oferuje refleksję nad możliwością objawienia się niezmienniej, „zahibernowanej” w swym dawnym kształcie przeszłości w czasie teraźniejszym. Strategia *re-enactement* stosowana jest aby, jak pisała Iga Gańczarczyk, eliminować dystans pomiędzy historycznym wydarzeniem a bezpośrednią współczesnością, między aktorem i publicznością, pomiędzy doświadczeniem przeszłości tu i teraz<sup>44</sup>. Tego typu strategię najlepiej widać w tzw. etnoperformansach, polegających na powtórnym uczynieniu, umożliwiającym uobecnienie i odnowieniu praktyki poprzez bezpośrednie uczestnictwo w wydarzeniu. Przykładem takiego etnoperformansu jest *Pogórzańskie wesele. Tam, gdzie pieją koguty*, zorganizowane w Dynowie w maju 2013 roku przez etnografów z Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej i Muzeum Etnograficznego w Krakowie, a także mieszkańców Dynowa i okolicznych wsi zaangażowanych w jego stworzenie<sup>45</sup>. W poprzedzają-

---

42. Leyko, *Teatralizacja historii*, s. 16–21.

43. Józef Burszta widowiska obrzędowe stara się charakteryzować opisowo, skupiając się na typologii zespołów je prezentujących, które dzieli na zespoły autentyczne, regionalne i stylizowane. Odpowiada to wskazanym przez Dziadowiec kategoriom przedstawiania: bardziej tradycyjnego-autentycznego, artystycznie opracowanego, przetworzonego i stylizowanego. Por.: Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy...*, s. 88–95; Dziadowiec, *Festum Folkloricum...*, s. 90.

44. Iga Gańczarczyk, *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, „Didaskalia” 2012, nr 109–110.

45. Autorki tego przedsięwzięcia Joanna Bielecka-Prus (UMCS) oraz Aneta Pepeś (MOK w Dynowie), odwołując się do badań Normana Denzina, Johnnego Saldana, Jima Mienczakowskiego i Dwighta Conquergooda, starały się wejść w świat badanych i stworzyć wspólnotowość przeżyć przez osadzenie sztuki w życiu społeczności lokalnej. Odwołując się do zachowanej pamięci praktykowanych na tym terenie obrzędów weselnych, stworzyły widowisko obrzędowe.

cych performans warsztatach wzięło udział 120 osób w różnym wieku; kilkanaście z nich objęło pierwszoplanowe role wskazane w scenariuszu ustalonym wspólnie z mieszkańcami i Stowarzyszeniem Kół Gospodyń Wiejskich, uczestnikami warsztatów w skansenie, na podstawie scenariusza mieszkanki wsi<sup>46</sup>. Zebrany materiał wykorzystano podczas trwającego dwa dni performansu. Zaangażowano w niego niemal wszystkich mieszkańców, którzy wymiennie stawali się widzami i wykonawcami. Nie była to więc rekonstrukcja „historyczna”, ale powtórzenie performatywnych obrzędów weselnych nieoryginalnych, wypełnionych afektami jego aktualnych uczestników. Przez sprzężenie pamięci kolektywnej z działaniem, widowisko stało się żywym archiwum, aktem transmisji „resztek” w tu i teraz uczestników, było czymś autentycznym, a w konsekwencji fortunnym. Poświadczalo zatem stwierdzenie Wandy Świątkowskiej, iż dzięki strategii *re-enactement* „ciało i praktyki, które zostały wyparte przez logocentryczny dyskurs archiwum, jako pełnoprawne media pamięci wyzwoliły nowy typ doświadczenia tradycji dawnej, tym samym stworzyły pomost między archiwum i repertuarem”<sup>47</sup>.

## Podsumowanie

Teatry, wyrosłe z tradycji dawnych teatrów ludowych, dostosowują widowiska do aktualnych potrzeb społeczeństwa ponowoczesnego, które – przyjmując je jako „oczywistą niewspółczesność” – traktuje je rozmaicie: jako jedną z form rewitalizacji, atrakcję turystyczną, praktykę pamięci, potwierdzając gotowość do ich różnie sfunkcjonalizowanej repetycji. Sprzyja temu właściwa terażniejszości forma nostalgii i zjawisko określane jako *vintage*<sup>48</sup>, związane ze wzrostem zainteresowania wszystkim tym, co ma znamię historii i jakąś artystyczną wartość, co różni się od współczesnej perfekcyjnej produkcji masowej, od tego, co anonimowe, co wywołuje „dokuczliwą nudę identyczności”, jest bowiem zawsze czyjes i zawsze skądś. Jak twierdził Waldemar Kuligowski, „[v]intage to, jak sądzę, próba odnalezienia dla siebie jakiejś cząstki przeszłości, wejście w intymny związek z pamięcią, w czasach, kiedy wydaje się, że są tożsamości i losy reprodukowane w milionach kopii”<sup>49</sup>.

Folklor, który z pietyzmem próbuje się zachować w muzeum, skansenie, w formie ocalałych, „autentycznych”, materialnych resztek nie jest do nabycia, ale dzięki

---

46. <<http://mok.dynow.pl/aktualnosc/442/pogorzanskie-wesele.html>>.

47. Wanada Świątkowska, hasło „re-enactment” <<http://encyklopediateatru.pl/hasla/352/re-enactment>> (20.01.2019).

48. Waldemar Kuligowski, *O historii, literaturze i terażniejszości oraz innych formach zapominania*, „Konteksty” 2003, nr 3–4, s. 82–83.

49. Kuligowski, *O historii, literaturze i terażniejszości...*, s. 82–83.



praktykom, widowiskom, powtórzonemu, zachowaniom, jak definiuje Richard Schechner performans<sup>50</sup>, staje się nadal zasobem żywym, wykorzystywanym i modyfikowanym przy użyciu rozmaitych metod i strategii, służącym – krótko mówiąc – produkcji „historii i kultury”. Można widowiska obrzędowe ulokować na kilku nachodzących na siebie planach: twórczości artystycznej sztuki, praktyki ludycznej – zabawy, praktyki przekazywania wiedzy – żywego archiwum, turystyki kulturowej – atrakcji, praktyki partycypacyjnej i postfolklorizmu. Możliwości transmisji w obecnych czasach są – jak zauważa Burzyńska – ogromne. Dotyczy to nie tylko tradycji rodzimych regionalnych, ale także tradycji rozwijających się przez długi czas w izolacji od siebie<sup>51</sup>. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu inicjatywę Teatru Węgajty, realizującego projekty badawcze nad pieśnią tradycyjną i improwizacją (*Proget Across*), coroczne festiwale teatralne połączone z warsztatami, które odbywają się pod szyldem „Wioska Węgajty” – edycja „Wioski” w 2017 roku nosiła tytuł: *Sztuka współistnienia, zaczątki*. Takie działania prowadzi się także w Teatrze w Sejnach, gdzie powstało Forum Praktyk Międzykulturowych i cykliczne projekty, pt. *Wioska Budowniczych Mostów*<sup>52</sup>. Przywołane inicjatywy teatrów niezależnych o charakterze projektów artystyczno-praktycznych i badawczych pobudzają cyrkulację zasobów folklorystycznych już nie tylko w obrębie jednej, ale wielu kultur narodowych i wspólnot etnicznych. Koniunkturę na nie stwarzają działania mające na celu ożywienie, wznowienie zapomnianej tradycji, czyli rewiwalizm, który służy aktywizacji i partycypacji lokalnej społeczności w sferze społecznej i kulturalnej w budowaniu wspólnej przestrzeni życia tu i teraz, mimo zróżnicowania kulturowego i etnicznego środowisk. I choć koncepcja transferu kulturowego pozwala spojrzeć na dzieje teatrów obrzędowych z innej niż dotychczas perspektywy, to jednak wydaje się atrakcyjna tylko w pewnym zakresie, dostarczając siatki pojęć użytecznych w rozważaniach historiograficznych. Interesujące mnie zagadnienie miejsca teatrów obrzędowych w kulturze współczesnej wymaga bardziej sprofilowanych badań z uwagi na zatarcie granic pomiędzy różnymi obiegami tejże kultury, badań uwzględniających nowe komponenty przepływów czy cyrkulacji treści przynależnych do różnych zasobów

---

50. Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 43.

51. Burzyńska, *Tradycja, genetyka, remiks*, s. 237.

52. W tych inicjatywach widać wyraźnie kontynuację praktyki zainicjowanej w Gardzienicach, także w Odin Theater, związanej z koncepcją barteru, wymianie między ludźmi i kulturą. Ta koncepcja ewoluowała w ciągu ostatnich czterdziestu lat na różne sposoby, opierając się wszakże na niezmiennym założeniu, że teatr to miejsce do przedstawienia tego, co możemy zrobić, mniej skupiając się na tym, kim jesteśmy, czyli na naszych różnych znacznikach tożsamości. Barter spleta się z przestrzenią teatralną, ale obejmuje wszystkich we wspólnej przestrzeni działania. Na koncepcji tej opierają się także projekty Caravan Next Project, realizowane przez Teatr Brama Grodzka w Goleniowie, i Teatr Kana ze Szczecina, inicjatora warsztatów pt. „Spoiwa kultury”.

kultury narodowej, między różnymi kręgami jej użytkowników. Bez gruntownych badań nie da się rozstrzygnąć, w jakiej mierze wizualizacja, inscenizacja obrzędów rozpatrywana w ramach społecznych praktyk kulturowych jest, jak pisała Dobrochna Ratajczakowa, „widowiskiem będącym powszechną rozrywką, w której zmienia się przeszłość, niezależnie od intencji organizatorów, czy też swoistym, naocznym przekazywaniem wiedzy, albo raczej stworzonego przez historię mitu, czy grą, w której nie ma żadnych nawiązań do dawnej duchowości ani do współczesnej kontemplacyjności, grą w powtórzenie<sup>53</sup>. A może jest jeszcze inna droga? W teatrze, który zawsze jest na niby, wszystko może się zdarzyć naprawdę.

---

53. Dobrochna Ratajczakowa, *Gry z historią i tradycją*, w: Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015, s. 52–53.





## Transfer kulturowy w klasycznym tańcu indyjskim odissi w Indiach

Dym kadzidel, zapach świeżych kwiatów, ciepła poświata z lampionu oświetlającego drewnianą figurę bożka o dużych oczach, dźwięki dzwoneczków wybijane rytmicznie stopami i dłonie rzucające jakieś zaklęcia albo opowiadające jakąś historię. Twarz przepelniona emocjami i ciało niczym ożywiona figura z rzeźb świątynnych, zmysłowe, piękne i harmonijne, a zarazem przybierające formę różnych postaci bóstw, potworów, kochanków, drzew, wód i zwierząt. Czy to tylko taniec, czy również teatr? A może to jakiś rytuał lub modlitwa? Impresje te mogłyby stanowić przykład pierwszych wrażeń widza oglądającego taniec odissi na deskach teatru, gdzieś w małym miasteczku europejskim. Taniec mocno osadzony w rdzennej tradycji stanu Orissa w Indiach, chociaż mobilny i wędrujący po całym świecie. Taniec odissi nigdy nie był jednolitą i zamkniętą formą. Wiele różnych wpływów kształtowało jego historię, był podatny na zmiany, ulegał przekształceniom, stanowił projekt w ciągłym procesie twórczym.

Posługując się koncepcją transferu kulturowego, a przede wszystkim opierając się na jego czterech aspektach omówionych przez Dominika Picka, w tym artykule podejmuję się analizy zmian zachodzących w klasycznym tańcu indyjskim odissi pod wpływem zachodnich koncepcji, idei i praktyk. Będę analizować metodologię nauczania oraz praktykę współczesnych tancerzy odissi z Instytutu Tańca Nrityagram, a także prace tancerki Sharmili Mukherjee w Bangalorze. W tekście omawiam również kwestię koniunktury, rozpatrując podłoże socjokulturowe w Indiach: liberalizację gospodarki, która pozwoliła na otwarcie się na rynek światowy, wpływ globalizacji oraz mobilność, czyli migracje tancerek. Biorę pod uwagę „migrującego tancerza”, który poznaje nowe praktyki ćwiczeń kondycyjnych, pracy nad ciałem i techniki tańca, a także inspiruje się motywami europejskich tańców oraz swobodnie przenosi i wciela je do swoich praktyk „w domu”. Opisuję i analizuję wybrane idee, koncepcje i praktyki zachodnie jako przedmiot transferu. Równocześnie badam proces przyswajania przedmiotu transferu, jego kontekst oraz wpływ inspiracji z Zachodu na stosowane praktyki w tańcu odissi, a także przemiany z tym związane.

Odissi to jedna z ośmiu form klasycznego tańca indyjskiego, który wywodzi się ze wschodniego stanu Orissa w Indiach. Dziś taniec ten praktykowany jest na całym świecie niezależnie od narodowości, płci, religii czy koloru skóry. Na jego kształtowanie się wpłynęło jednak wiele różnych praktyk osadzonych w samym regionie Orissy, jak i w całym Indiach, wpływały na niego rzeźby świątynne, antyczne traktaty o tańcu i muzyce, manuskrypty na liściach palmowych, rytualny taniec *mahari* (tancerki świątynnych w Orissie, będących ekwiwalentem *devadasi*, służebnic bożych z południa Indii) w świątyniach; odgrywanie żeńskiej formy miłosego oddania Krisznie poprzez akrobatyczny taniec Gotipua (młodych chłopców przybierających w tańcu formę, strój i makijaż kobiety) z ich elementem rozrywkowym; religijny i erotyczny wiersz miłosny *Gītagovinda*, teatr Orissy, lokalna kultura folkowa i plemienna, wiele różnych wierzeń religijnych, tradycji regionalnych, a także ruch i działania z życia codziennego. Jest to jedna z najnowszych form indyjskiego tańca klasycznego, biorąc pod uwagę jej rekonstrukcję i przynależność do grupy ośmiu klasycznych tańców Indii, wedle klasyfikacji, która powstała w latach sześćdziesiątych XX wieku. Mimo tej typologii odissi uważane jest za najstarszą antyczną formę tańca w Indiach, czego dowodzą archeologiczne odkrycia w Orissie sięgające II wieku p.n.e.<sup>1</sup>. Dynamika płciowa w tradycyjnym podziale na rolę męskiego nauczyciela oraz kobiet tancerek, a także świątynny taniec wykonywany przez kobiety, pozostawiły w tańcu charakterystyczny kobiecy i zmysłowy akcent. Wizualne atrybuty tańca odissi, jak obfitość srebrnej biżuterii, białej korony nawiązującej do architektury świątynnej oraz uszyty na miarę kostium z „saree” pochodzących z Orissy, są ściśle powiązane z regionalnymi i rdzennymi formami rękodzieł i tradycji (Zdj. 1).

Cztery główne postawy ciała, wokół których elaboruje się kroki i choreografię, to: *sama* – prosta, *ābhanga* – załamana w jednym miejscu, *tribhangi* – załamana w trzech miejscach oraz *chouka* – kwadratowa postawa. Tradycyjny repertuar składa się z pięciu tańców. Inaugurujący taniec *mangalacharan* jest utworem inwokacyjnym, poprzez który składane są modły wybranemu bóstwu; najczęściej jest to Jagannath (forma Wisznu czczona w Orissie). Potem następują dwa tańce w czystej formie: *batu* i *pallavi*, w których można zauważyć korelacje figur świątynnych z rytmem artykułowanym przez śpiewaka oraz wybijanym na instrumencie perkusyjnym zwanym pakhawadź. Tańce te uważane są za czystą formę tańca lub *nritha*, piękne, zmysłowe niczym tańczące rzeźby, ale bez narracji. Tańce narracyjne lub *nrithya* są nazywane *abhinaya*, co można przetłumaczyć

---

1. Kapila Vatsyayan, *Orissi*, w: *Indian Classical Dance*, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, New Delhi, 1974; Dhirendranath Patnaik, *odissi Dance*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar, 1971.



Zdj. 1. Tancerka odissi w tradycyjnym kostiumie (Zdjęcie: Dagmara Sen)

z Sanskrytu jako gra aktorska. Termin składa się z dwóch członów: prefiks „abhi” oznacza w kierunku, a rdzeń „ni” – prowadzić<sup>2</sup>. Słowo można zatem przetłumaczyć jako prowadzenie w kierunku *rasy*, emocji i estetycznego doświadczenia, smaku czy najwyższej rozkoszy. Widz doświadcza *rasy* przez osobę performera. Tancerka, poprzez gesty dłoni, ekspresję twarzy, ruch ciała („*āṅgikaabhinaya*”), muzykę i słowa piosenki („*vācikaabhinaya*”), kostium, charakteryzację („*āhāryaabhinaya*”) oraz bezwarunkowe psychofizyczne ekspresje („*sāttvikaabhinaya*”), przedstawia historię i wyraża emocje. Najczęściej używane pieśni do *abhinaya* pochodzą z *Pieśni o Pastuszk* (*Gitagowinda*), wiersza lirycznego dwunastowiecznego poety Jayadevy, a także z wierszy takich pisarzy z Orissy, jak Banamali Das, Salabega czy Gopal Krushna Patnaik. Finałowy taniec *mokśa*, w którym tancerka w pełni oddaje się Bogu, funkcjonuje jako symbol wyzwolenia duszy zgodnie z wierzeniami religijnymi i filozofią hinduską. Tenże pełny repertuar zgodnie z tradycją powinien być tańczony przez solistów. Dziś bardzo popularne stały się choreografie z uczestnictwem nawet kilkunastu tańczących. Są to rozbudowane formy *abhinaya*, przybierające format spektaklu teatralno-tanecznego. Z tradycyjnego punktu widzenia równie trudne do zaakceptowania wydawały się recital taneczny odbywający się bez muzyków i śpiewaków, którzy powinni na żywo grać dla tancerzy. Mimo to obecnie, zwłaszcza poza granicami Indii, najczęściej odtwarzana jest muzyka nagrana wcześniej w studio. Takich zmian można dostrzec więcej i wiele z nich ma związek z transferem kulturowym, powstającym przez „ciągłe przywłaszczanie elementów kultury obcej przejmowanych jako część kompleksowego i przeobrażającego procesu redukcji i reinterpretacji, którego rezultat pozwala nam na podkreślenie różnic”<sup>3</sup>. W dalszej części artykułu koncentruję się na zmianach zachodzących w tańcu odissi w wyniku transferu kulturowego, omawiam kwestię aktorów transferu kulturowego i jej koniunktury. Następnie analizuję sferę psychofizycznego przygotowania „ciałoumysłu”<sup>4</sup> do tańca oraz sytuację adaptacji dzieła z obcego gatunku tanecznego.

---

2. Manomohan Ghosh, *Natyashastra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata Muni*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, 2002, s. 150–151.

3. Matthias Middell, *European History and Cultural Transfer*, „Diogenes”, 2000, 189, 48, s. 27. <[http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Journal\\_Samples/DIOG0392-1921~48~1~029/026.PDF](http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Journal_Samples/DIOG0392-1921~48~1~029/026.PDF)> [Przeł. S.S.S.P.].

4. „Ciałoumysł” to termin tłumaczony z angielskiego „bodymind”, odnoszący się do człowieka/tancerza, postrzeganego jako istotę, u którego umysł i ciało są na równi istotne i funkcjonują w jednym zintegrowanym systemie. Jest to podejście odbiegające od dualistycznego spojrzenia ciała-umysłu czy ciała i umysłu.

## Migrujący tancerze i wzajemne interferencje między kulturami prowadzące do rozbudzenia świadomości psychosomatycznej w tańcu odissi

Dominik Pick określa bardzo ważną funkcję aktorów transferu kulturowego, za pośrednictwem których tworzone i przenoszone są media, idee czy dobra kulturowe<sup>5</sup>. Ta istotna rola wynika z ich „tymczasowego lub dłuższego zanurzenia się w innej kulturze”<sup>6</sup>. W przypadku tańca odissi można znaleźć przykłady migrujących tancerzy, którzy poznają nowe praktyki ćwiczeń kondycyjnych, pracy nad ciałem i techniki tańca oraz swobodnie przenoszą i wcielają je do swoich praktyk, stanowiąc jeden z podstawowych motorów funkcjonowania transferu kulturowego. Pierwszą tancerką odissi mającą bezpośrednią relację z teatrem zachodnim była Sanjukta Panigrahi, która opisuje swoje doświadczenia z udziału w seminariach Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA), gdzie aktywnie uczestniczyła i współpracowała z Eugenio Barbą oraz z innymi artystami w latach 1980–1996. Przyznała, że nauczanie poza Indiami to wyzwanie, ponieważ „oni [uczestnicy – S.S.S.P.] nie znają Indii czy ich tradycji”<sup>7</sup>. Nowe miejsca, ludzie, kontekst zmuszają do przyswojenia nowych sposobów odniesienia, pojawia się wiele warstw korelujących ze sobą, które wpływają na sposób przekazywania wiedzy. Mamy tu do czynienia z przedmiotem transferu rozumianym przez Picka jako „przemieszczenie się ludzi, koncepcji, idei, systemów symbolicznych, przedmiotów materialnych systemów prawnych itp., a więc wszystkiego, co w szerokim ujęciu tworzy daną kulturę”<sup>8</sup>. Podczas sesji w ISTA Panigrahi odkryła wartość świadomości ciała i ruchu w odissi, twierdząc: „Zaczęłam myśleć, co moje ciało dokładnie robi w trakcie tańca. Odkryłam, że mogłam czuć każdą część mojego ciała. Mogłam zdefiniować rolę, jaką pełni każda część mojego ciała w trakcie tworzenia się tańca. Stopniowo nauczyłam się techniki ISTA i potrafiłam odczuwać moje kończyny, moje ciało... i to też pomagało w nauczaniu w Indiach”<sup>9</sup>. Stanowi to ostatni element definicji transferu kulturowego według Picka, czyli proces przyswajania nowych treści kulturowych. W nowym doświadczeniu

---

5. Dominik Pick, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania transferts culturels na gruncie polskim*, w: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybura, Wrocław, Centrum Willy’ego Brandta, Wrocław 2013, s. 258.

6. Middell, *European History and Cultural Transfer...*, s. 26. [Przeł. S.S.S.P.].

7. Ron Jenkins, Ian Watson, *odissi and ISTA Dance: An Interview with Sanjukta Panigrahi, Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, red. Ian Watson, Manchester University Press, Manchester, 2002, s. 73. [Przeł. S.S.S.P.].

8. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 255.

9. Jenkins, Watson, *odissi and ISTA Dance...*, s. 69. [Przeł. S.S.S.P.].



z ISTA Panigrahi rozpoznała zmysł kinestetyczny, który poszukuje „głębszego zrozumienia ruchu będącego w samym sobie sposobem poznania, medium, które nosi znaczenie poprzez bezpośrednie odczuwanie, w sposób somatyczny”<sup>10</sup>. Z powodu wczesnej śmierci w wieku 53 lat Panigrahi nie miała możliwości rozwinięcia swojej nowej metody nauczania. Mimo to przykład pierwszego kontaktu tancerki z artystami w ISTA ukazuje, w jaki sposób migrujący tancerz jest w stanie przyswoić obcą kulturę i włączyć ją do swoich praktyk. Panigrahi twierdziła, że współpraca z ISTA obudziła w niej świadomość ciałaumysłu, który był „uciszony” w jej ówczesnym treningu i miał znaczący wpływ na kształtowanie jej własnego sposobu nauczania. Wśród współczesnych tancerzy odissi znajdziemy osoby, które – podobnie do artystki – doskonale zdają sobie sprawę z istotności zdrowia i sprawności „ciałaumysłu” dla tancerzy oraz stworzyły na podstawie badań i praktyk własne metodologie nauczania tańca. Jednak nim przytoczę tu jeden z takich instytutów tańca, to wpieryw odpowiem na pytanie, skąd wzięło się to nagle zainteresowanie ciałem jako elementem równie istotnym, co umysł czy dusza. Odpowiedź najlepiej znaleźć, wyjaśniając kwestię koniunktury jako jednego z elementów transferu kulturowego.

Według Picka „koniunktura ma miejsce, gdy nowe treści są z jakiegoś powodu interesujące dla przedstawicieli kultury przyjmującej”<sup>11</sup>. Postrzeganie ciała jako czegoś drugorzędnego w społeczeństwie indyjskim zrodziło się „pod wpływem wrażliwości budowanej ideałami zachodnimi”<sup>12</sup> oraz w wyniku zamieszania powstałego ze zderzenia tradycji Indii z wpływami zachodnimi<sup>13</sup> w okresie kolonizacji brytyjskiej i po uzyskaniu niepodległości przez Indie. W efekcie joga wraz z ajurwedą i aromaterapią „były uważane za »staromodne« w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i musiały najpierw zostać na nowo ukształtowane i wprowadzone w rynek europejski i amerykański”, by później w latach dziewięćdziesiątych zdobyć rynek indyjski<sup>14</sup>. Sytuacja ta doskonale obrazuje funkcje tranferu kulturowego nie jako pojedynczego zjawiska kontaktu i wymiany kulturowej, a jako wyniku „długotrwałych procesów rozwojowych

---

10. Deidre Sklar, *Reprise: On Dance Ethnography*, „Dance Research Journal”, 2000, 32 (1), s. 70. [Przeł. S.S.S.P.]

11. Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 256.

12. Archana Verma, *Eroticism in Indian Classical Dance: odissi, w: Performance and Culture: Narrative, Image and Enactment in India*, red. Archana Verma, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2011, s. 53. [Przeł. S.S.S.P.]

13. Rekha Menon, *The Politics of the Sensuous and the Sacred Body in India*, „Paragrana”, 2009, 18(1), s. 284–305.

14. Christiane Brosius, *India's Middle Class: New Forms of Urban Leisure, Consumption and Prosperity*, Routledge, New Delhi, 2010, s. 311.

wzajemnych kulturowych interferencji<sup>15</sup>. Ponadto liberalizacja polityki, ekonomii i otwarcie się Indii na rynek światowy w latach dziewięćdziesiątych doprowadziły do pojawienia się nowej klasy średniej z jej kosmopolityczną tożsamością<sup>16</sup>. Zmiany w obrębie polityki i ekonomii miały bezpośredni wpływ na socjokulturową stronę funkcjonowania narodu. Od 1996 roku mężczyźni i kobiety stali się bardzo świadomi najnowszych trendów fizycznej sprawności i zdrowia, a „nowe kody i przepisy na »dobre życie« odwoływały się do specyficznych form fizycznego i psychicznego zdrowia i piękna<sup>17</sup>. To już nie krągłe i zmysłowe, lecz szczupłe i perfekcyjnie wyrzeźbione ciało stało się nowym wskaźnikiem bogactwa oraz dobrobytu<sup>18</sup>. Shoma Munshi wskazuje na przybycie tego ideału do Indii w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w efekcie naśladowania zachodnich wzorców perfekcyjnego ciała<sup>19</sup>, a Sangita Shreshtova twierdzi, że to filmy Bollywood są głównym środkiem jego popularyzacji<sup>20</sup>. Konkursy piękności odegrały również istotną rolę w ustanawianiu tej nowej tożsamości współczesnej Hinduski, która płacze się pomiędzy dyskursem globalnym i lokalnym<sup>21</sup>.

Wysoka świadomość zdrowia i sprawności fizycznej ciała współczesnych tancerzy zachodnich również jest ważnym elementem wpływu. Dziś centra fitness i zajęcia ze współczesnych tańców zachodnich można znaleźć w każdym indyjskim mieście, a wizualnej promocji tej kultury jest pełno w mediach, przede wszystkim na mediach społecznościowych, jak Facebook. Warsztaty i seminaria dotyczące zdrowia, sprawności fizycznej tancerzy, w których udział biorą fizjoterapeuci, nauczyciele jogi, fitnessu, praktycy ruchów somatycznych, lekarze i tancerze z Indii oraz z zagranicy, organizowane są w ramach festiwali tańca w całych Indiach. W świetle tej socjokulturowej zmiany tancerki odissi również stały się bardziej świadome potrzeby wypełnienia luk w swojej metodologii nauczania. Dla niektórych tancerzy fitness stał się ważnym elementem ich życia codziennego. Z praktycznym i świadomym podejściem zarówno do estetyki, jak i zdrowia,

---

15. Joanna Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*, w: *TEATR – LITERATURA – MEDIA. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pełka, Primum Verbum, Łódź 2013, s. 34.

16. Brosius, *India's Middle Class...*, Leela Fernandes, *India's New Middle Class: Democratic Politics in an Era of Economic Reform*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

17. Brosius, *India's Middle Class...*, s. 307, 309.

18. Brosius, *India's Middle Class...*, s. 308.

19. Shoma Munshi, *Images of the 'Modern Woman' in Asia: Global Media, Local Meanings*, Curzon Press, Surrey, 2001, s. 87.

20. Sangita Shreshtova, *Is It All about Hips? Around the World with Bollywood Dance*, SAGE Publications, New Delhi & London, 2011.

21. Munshi, *Images of the 'Modern Woman'...*, Brosius, *India's Middle Class...*, Radhika Parameswaran, *Global Media Events in India: Contests over Beauty, Gender and Nation*, „Journalism & Communication Monographs”, 2001, 3(52), s. 53–105.

a także pod wpływem manii fitnessu, tancerze uważają „pięknie” wyrzeźbione i silne ciało za sedno wspierania wewnętrznej duszy tańca. Prezentuje to nowy ideał atletycznego ciała i tancerzy w pełni świadomych swojego „ciałaumysłu”.

## Glokalne formy psychosomatyczne w metodologii nauczania i w praktyce tańca odissi

Współczesne formy sportu zostały skategoryzowane jako „glokalne”, ponieważ „są one zagorzałe globalne w kwestii organizacji i struktury, a jednocześnie nieugięte lokalne w sposobie, w jakim są uprawiane i doświadczane”<sup>22</sup>. Znajdując się pomiędzy dyskursem globalnym a lokalnym oraz współczesnym a tradycyjnym, tancerki odissi również stale negocjują te polarność. W rozwijaniu swoich strategii treningów kondycyjnych przyjmują one podejście eklektyczne i glokalne.

Trening kondycyjny w Nrityagram jest ważnym elementem, powiązany i jednocześnie wyodrębniony od głównych sesji tanecznych. W swoich codziennych praktykach i w treningu w Nrityagramie, tancerze – poza hatha jogą i kalarippayattu – sięgają też po pilates, ćwiczenia z baletu oraz po współczesny taniec Ranjabati Sircar. Ćwiczenia są ponadto prowadzone z odpowiednim słownictwem i podejściem na bazie metod Feldenkraisa. Jak twierdzi Bijayini Satpathy, która jest dyrektorką edukacji tanecznej w Nrityagram, te wszystkie techniki mają sprawić, by studenci czuli się wygodnie i naturalnie w głównych postawach tańca. Używają metod Feldenkraisa w celu usprawnienia tańca oraz poprawy funkcjonowania „ciałaumysłu”. Nrityagram konsekwentnie czerpie z metody Feldenkraisa w celu osiągnięcia efektów, o których mówi Glenna Batson. Według Batson ćwiczenia oparte na praktykach somatycznych są zaprojektowane tak, by „pobudzały zmysły oraz uświadamiały, jakie są dysfunkcjonalne postury i zwyczaje ruchowe, [...] a także organizowały w pełni wspartą i zintegrowaną całość ciała do ruchu”<sup>23</sup>. Pilates jest praktykowany w celu wzmocnienia mięśni tułowia, a ćwiczenia z baletu mają wzmacniać nogi i ułatwiać ruch nogi w *en dehors* (wykręcenie). Ranjabati Sircar, która jest uważana za kluczową performerkę w rozwoju współczesnego tańca indyjskiego, stworzyła metodologię, która „otwarcie zawiera indyjskie i euro-amerykańskie systemy treningu tanecznego”<sup>24</sup>, oferując międzydyscyplinarny trening kondycyjny, promowany przez Nrityagram.

---

22. D. L. Andrews, C. Batts, I M.L. Silk, *Sport, Glocalization and the New Indian Middle Class*, „International Journal of Cultural Studies”, 2013, 17(3), s. 261. [Przeł. S.S.S.P.].

23. Glenna Batson, *Dancing Fully, Safely, and Expressively: The Role of the Body Therapies in Dance Training*, „Journal of Physical Education, Recreation & Dance”, 190, 61(9), s. 28. [Przeł. S.S.S.P.].

24. Prarthana Purkayastha, *Indian Modern Dance, Feminism and Translationalism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2014, s.142. [Przeł. S.S.S.P.].

Linda Ashley uważa, że „dla tancerza i choreografa aktywnie wykorzystywana świadomość dotycząca bezpiecznej praktyki może służyć zarówno do wyjaśniania, jak należy wykonać dany ruch, jak i dlaczego pewne frazy ruchowe sprawiają trudność”<sup>25</sup>. Wiedza o bezpiecznym treningu i anatomii ciała może wydawać się oczywista dla tancerza, jednak tradycyjny program nauczania klasycznego tańca indyjskiego nie obejmował anatomii ani fizjologii. W wywiadzie zarówno Uttara Asha Coorlawala, jak i Kapila Vatsyayan podkreślają kwestię nieobecności świadomości ciała w studiach o tańcu indyjskim<sup>26</sup>. Tancerki, które wykazują się tą świadomością, samodzielnie odkryły ją i douczyły się jej w późniejszym stadium swojej kariery. Satpathy twierdzi, że jej rolą jest stworzenie metodologii nauczania odissi, które to nauczanie jest możliwie najbardziej metodyczne, naukowe, zorganizowane i wolne od urazów<sup>27</sup>. Jej podejście doskonale oddaje percepcję człowieka, zdefiniowaną przez Thomasa Hanna jako „ciało samo-świadome, samo-czujące, samo-ruszające i samo-odpowiedzialne”<sup>28</sup>. Swoje zainteresowania w tej sferze Satpathy rozwinęła po zaobserwowaniu niszczącego efektu tradycyjnego treningu oraz po jej przyjeździe do Nrityagram, gdzie odkryła niekończące się możliwości badań i rozwoju.

Surupa Sen, dyrektorka artystyczna Nrityagram, główna choreografka i tancerka, w trakcie Międzynarodowego Amerykańskiego Festiwalu Tańca w 2000 roku miała okazję dowiedzieć się między innymi o kluczowej roli odpowiedniego podłoża tanecznego dla zdrowia i bezpieczeństwa tańczących, co spowodowało, że po powrocie sama ufundowała drewnianą specjalistyczną podłogę w głównej sali tanecznej w Nrityagram. Podczas rozmów z uczestnikami letnich warsztatów<sup>29</sup> opowiadała, jak stała się świadoma urazów, które mogą być wywołane przez niewłaściwe podłoże używane w tańcu w Indiach (np. podłoga cementowa) czy też brak odpowiedniego przygotowania i rozgrzania ciała przed rozpoczęciem tańca. Tancerze w Nrityagram roztaczają świadomą i pełną opiekę nad ciałem – korzystają z fizjoterapii oraz spożywają żywność organiczną, lekkostrawną, ale o dużej zawartości białka. W planach mają też zbudowanie Centrum „Whole Body Centre”, które zawierać ma dwa studia taneczne z drewnianym podłożem do tańca, salę gimnastyczną, osobne sale do jogi i masażu, a także saunę i jacuzzi<sup>30</sup>.

---

25. Linda Ashley, *The Essential Guide to Dance*, Hodder Education, Oxon, 2008, s. 1. [Przeł. S.S.S.P.]

26. Uttara Asha Coorlawala, Kapila Vatsyayan, *Kapila Vatsyayan: Formative Influences*, „Dance Research Journal”, 2000, 32(1), s. 104.

27. Wywiad z Bijayini Satpathy przeprowadzony przez autorkę 26.07.2014. Bangalore, Indie [Przeł. S.S.S.P.]

28. Thomas Hanna, *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*, Da Capo Press, Cambridge, 1988, s. 21. [przeł. S.S.S.P.]

29. Letnie warsztaty w Nrityagram (2014), w których uczestniczyła autorka. Temat: *Nrityagram Summer Workshop 2014*, 1.07–28.07.2014, Bangalore, Indie.

30. Nrityagram, *The Future* <[www.nrityagram.org](http://www.nrityagram.org)> (12.08.2014).

W praktyce tańca istotę wizualizacji i obrazowania zauważyli zarówno tancerze, jak i praktycy form somatycznych<sup>31</sup>. Eric Franklin w książce o użyciu obrazowania w dynamicznym pozycjonowaniu tańca twierdzi, że „zarówno obrazy, jak i słowa w naszych umysłach wpływają na to, co czujemy w ciele, a to z kolei informuje nasze myśli i obrazy mentalne”<sup>32</sup>. Głównym powodem używania obrazów i wizualizacji w tańcu jest to, że:

Mentalne obrazy poprawiają pozycjonowanie i koordynację ruchową przez zmianę dróg odruchowych, podświadomych w systemie nerwowym, dając możliwość tancerzom i nauczycielom na wyjście poza niechciane fizyczne nawyki, które kolidują z pełnią ekspresji wolności cielesnej w tańcu<sup>33</sup>.

Filozof Mark Johnson, badający możliwość ugruntowania poznania w doświadczeniach cielesnych, twierdzi, iż metafory, które tworzymy i których używamy w poszczególnych językach, są istotą tworzenia-znaczenia (*meaning-making*)<sup>34</sup>. Naśladowanie treningu tańca zachodniego, metafory i obrazy użyte w nauce głównych postaw w odissi umożliwiają kompletną psychosomatyczną realizacją abstrakcyjnego ruchu. Satpathy używa metafory jako wskazówki dla studentów w ich rozumowaniu:

Ja jedynie nadaję słowa doświadczeniu, uczuciu, by mieli jakiś punkt zaczepienia. To zawsze jakieś skojarzenie, obraz lub wizualizacja czegoś stają się bardziej pomocne niż powiedzenie „podnieś bardziej ramię, rozciągnij je mocniej”<sup>35</sup>.

Ten sposób użycia metafory poprzez słowa koreluje z użyciem wyobraźni w celu usprawnienia wykonania danego ruchu przez Feldenkraisa, który uważał, że „systematyczne poprawianie obrazu jest szybszym i efektywniejszym podejściem niż poprawianie z osobna każdego ruchu i błędu w trybach zachowania. [...]”<sup>36</sup>.

Czerpiąc z techniki oddychania w jodze, obrazu balonu oraz metafory *effort* (wysiłek) i *release* (wydłużenie ruchu, rozluźnienie), zaadaptowanego z zachodniego tańca współczesnego, Satpathy tłumaczy korelację oddechu z ruchem w odissi:

---

31. Lulu E. Sweigard, *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*, Harper and Row, New York, 1974; Mabel Elsworth Todd, *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*, Dance Horizons, New York, 1937.

32. Eric Franklin, *Dynamic Alignment through Imagery*, Human Kinetics, USA, 1996, s. x. [przeł. S.S.S.P.].

33. Harlene Goldschmidt, *Dancing with Your Head On: Mental Imagery Techniques for Dancers*, „Journal of Dance Education”, 2002, 2(1), s. 19. [przeł. S.S.S.P.].

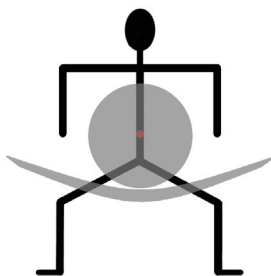
34. Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007, s. 280 [przeł. S.S.S.P.].

35. Wywiad z Bijayini Satpathy.

36. Moshe Feldenkrais, *Awareness through Movement: Health Exercises for Personal Growth*, Penguin, Ontario, 1984, s. 23. [przeł. S.S.S.P.].

To jest tak, że to jest *release*, a tamto jest *effort*, używamy bardzo dużo tych słów. Wraz z wydechem ma miejsce *release*, a *effort* jest jak robimy wdech, i naturalnie dochodzi do podniesienia, ponieważ *release* zawsze idzie w dół. To jest jak z balonem, nadmuchany sięga dalej, jest wyżej, a opada i zmniejsza się, gdy się kurczy, jak wdech i wydech. Te same zasady stosuje się do każdego ruchu<sup>37</sup>.

W tym opisie Satpathy używa *image schemata / embodied schemata* (schematów wyobrażeniowych czy ucieleśnionych): góra – dół i do środka – na zewnątrz. Johnson twierdzi, że „ruch ciała ludzkiego, manipulacje obiektów i percepcyjne interakcje angażują powtarzające się wzorce”, które nazywa *image schemata* (schematem wyobrażeniowym)<sup>38</sup>. Praca filozofa koncentruje się na udowodnieniu ucieleśnionej natury naszego codziennego języka poprzez lingwistykę kognitywną. Jednak z uwagi na podstawę schematów wyobrażeniowych w doświadczeniu percepcyjnym schematy wyobrażeniowe stają się pomocnym narzędziem także w ucieleśnionym nauczaniu tańca. Jak wyjaśnia Johnson: „one nie tyle »obrazują« czy »reprezentują« obiekty i wydarzenia, ile same są wzorcami naszych doświadczeń tych obiektów i wydarzeń”<sup>39</sup>. W trakcie zajęć Satpathy powiedziała: „rozluźnij uda jak siadasz do *chouka*” i byłam w stanie wejść w tę postawę ze spokojnym i jednocześnie uważnym „ciałoumysłem”. Wzięłam głęboki wdech, po czym, wydychając powietrze, zeszałam w dół do siadu w pozycji *chouka* z wizualizacją piłki delikatnie kładzionej na platerze (Schemat 1).



Schemat 1. Piłka na platerze: dynamiczne obrazowanie w siadzie do *chouka*.

37. Wywiad z Bijayini Satpathy.

38. Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago 1987, s. xix. [Przeł. S.S.S.P.].

39. Johnson, *The Meaning of the Body...*, s. 243.

W tym samym czasie mogłam uwolnić napięcie w mięśniach uda poprzez wydech i utrzymać się w tej postawie przez dłuższy czas, niż gdy robiłam to poprzednio bez zastosowania obrazowania i bez świadomości ruchu czy anatomii.

Kolejny aspekt użycia metod zachodnich pojawia się w kontekście ciężaru i równowagi. Pojęcie ciężaru zostało włączone w zachodnią metodologię treningu przez Rudolfa Labana, który mówił o nim, że to „siła wywierana na ciełe poprzez pole grawitacyjne [oraz, że] o ile odnosimy się do ruchu, to z pewnością może on wpływać na nasze relacje z przestrzenią i czasem”. Laban stworzył też ćwiczenia do zrozumienia przez „ciałoumysł” tego, jak ciężar jest używany w ruchu<sup>40</sup>. Zgodnie z Podstawami Bartenieffa (Bartenieff Fundamentals)<sup>41</sup> „odczuwanie ciężaru” jest świadectwem tego, że tancerz ma „świadomość proprioceptywną o tym, że każda kończyna i tułów są stale w relacji z grawitacją”<sup>42</sup>.

Zrozumienie odczuwania ciężaru wraz z equilibriocepcją (równowagą) stało się kluczowym elementem współczesnego treningu głównych postaw tańca odissi dla tancerek w Nrityagram. Znalazły one własny sposób na włączenie tego w swoją metodologię. Na przykład w nauce postawy *chouka* używają treningu ciężaru w połączeniu z techniką tańca improwizacji kontaktowej. Satpathy wyjaśnia, że „jedna osoba kuca w pozycji *chouka* a druga osoba siada na nią i robią przysiady, więc fizycznie stajemy się bardzo nieskrępowani [niczym nieograniczeni i swobodni w ruchu – S.S.S.P.]”<sup>43</sup>. Te ćwiczenia budują wytrzymałość, a poprzez świadomość dotykową i equilibriocepcję pogłębiają rozumienie pozycji. Równowaga poprzez zmysłową świadomość jest dalej ćwiczona, kiedy uczniowie czują się wystarczająco komfortowo w pozycji *chouka*, by próbować robić tę pozycję na mniej wygodnych podłożach, jak na przykład na ruchomej platformie zwanej „Core Board” czy piłeczce zwanej „Swiss ball”. To angażuje ich do odkrywania wszystkich, nawet „najmniejszych mięśni, których nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić”<sup>44</sup>. W procesie treningu nauczyciele Nrityagram wykazują też świadomość „utrzymania równowagi pomiędzy użyciem optymalnego poziomu napięcia, gdy wykonywane jest zadanie, a użyciem technik relaksacji w celu obniżenia poziomu napięcia, kiedy pozwala na to moment odpoczynku”<sup>45</sup>. Widać to zwłaszcza w uwadze poświęconej rozgrzewce, „cool down”<sup>46</sup> i w ćwiczeniach używanych pomiędzy sekwencjami tanecznymi.

---

40. Jeane Newlove, John Dalby, *Laban for All*, Routledge, London, 2004, s. 119. [przeł. S.S.S.P.]

41. Podstawy Bartenieffa to system metod i ćwiczeń prawidłowego ruchu ciała opracowanego przez Irmgarda Bartenieffa.

42. Peggy Hackney, *Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*, Routledge, Oxon, 2002, s. 265 [przeł. S.S.S.P.].

43. Wywiad z Bijayini Satpathy.

44. Wywiad z Bijayini Satpathy.

45. Sally Fitt, *Dance Kinesiology*, Schirmer Books, New York, 1996, s. 305. [przeł. S.S.S.P.].

46. „Cool down” to wyciszenie organizmu, rozluźnienie mięśni po treningu.

Przytoczone tu przykłady pokazują, jak szkoła Nrityagram zaadaptowała praktyki somatyczne, zachodnie style tańca i techniki fitnessu do swojego treningu. Z jednej strony wydawałoby się, że ta „glokalna” metodologia została celowo stworzona dla zachodniej publiczności oraz dostosowana do potrzeb zagranicznych studentów, którzy są doskonale zorientowani w kwestiach technik kondycji ciała i praktyk somatycznych. Okazuje się jednak, że metodologia treningu w Nrityagram nie tylko ma na celu przyciąganie zagranicznych studentów, lecz także jest adresowana do dojrzałych tancerzy odissi, którzy chcą podejść do tego tańca analitycznie, z pełną świadomością metodologii. Tu należy wspomnieć, że zasady treningu i działania szkoły Nrityagram wywodzą się od matki założycielki, Protima Bedi, i jej progresywnego światopoglądu, a także otwartego podejścia w kształtowaniu oblicza szkoły. Bedi promowała ideę treningu międzydyscyplinarnego, doceniając inne formy tańca i przyjmując elementy obce, które można wcielić we własną pracę. W jej autobiografii *Timepass*<sup>47</sup> można przeczytać o tym, że joga, kalaripayattu i chhau były praktykowane od samego początku powstania tej wioski tanecznej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Satpathy dodaje, że Bedi mówiła im: „[...] róbcie to, co czujecie [...], co instynktownie jest Wasze, a ja będę Was wspierać”<sup>48</sup>. Tak też podążając za swoim instynktem i praktycznym myśleniem, tancerki włączyły do odissi techniki kondycyjne z obcych dziedzin. Satpathy tłumaczy też:

Jeśli zadam Ci robienie tradycyjnych ćwiczeń do odissi, przez miesiąc wzmocnisz tułów (*core*). Ale jest to bardzo niszczący sposób pracy. Jeśli w zamian możesz leżeć i robić pilates, to dlaczego nie<sup>49</sup>.

Mimo praktycznych zastosowań technik zachodnich, tradycjonałiści oskarżają Nritygaram o hybrydyzację odissi i wybieganie poza jej tradycyjne ramy. Zamiast krytykować wpływy zachodnich tańców współczesnych i metod fitnessu, można spojrzeć na to tak, jak proponuje Purkayastha:

[...] musimy uznać, że w świecie kolonialnym, jak i postkolonialnym międzykulturowe eksperymenty w tańcu były dość powszechne, gdzie choreografowie z każdej części globu poszukiwali odmiennych tematów, form, sposobów prezentacji w celu wzbogacenia swoich praktyk artystycznych<sup>50</sup>.

---

47. Protima Bedi, Pooja Bedi Ebrahim, *Timepass: The Memoirs of Protima Bedi*, Penguin Books, New Delhi, 2000.

48. Wywiad z Bijayini Satpathy.

49. Wywiad z Bijayini Satpathy.

50. Purkayastha, *Indian Modern Dance...*, s. 119.



Nawiązując do inspiracji czerpanych przez międzykulturowe eksperymenty, należy zwrócić uwagę na to, że tancerki Nrityagram sięgnęły po metody i praktyki zachodnie, jak pilates, metoda Feldenkraisa czy współczesne formy tańca, które same w sobie mają charakter synkretyczny, a ich powstanie było w pewnym stopniu inspirowane wschodnimi praktykami i holistyczną filozofią podejścia do ciała. W tym zjawisku wyraźnie widać kluczowy aspekt transferu kulturowego – wzajemne i długotrwałe wpływy między kulturami, o których wspomina też Jabłkowska<sup>51</sup>. Interakcja z wieloma choreografami i tancerzami, którzy odwiedzili Nrityagram, a także podróże nauczycielek Nrityagram zmotywowały je do poszukiwania związków i podobieństw między odissi a tymi obcymi formami. Sen i Satpathy zmodyfikowały te techniki tak, by służyły tańcu odissi. Satpathy podkreśla, że to ich własna praca, a nie zapożyczenie z obcych gatunków i technik. Ich doświadczenie jest znakomitą ilustracją jednego z etapów transferu kulturowego, o którym Pick pisze: „transferowane treści tracą obcy kulturze przyjmującej charakter i stają się jej integralną częścią (zostają uznane za swoje)”<sup>52</sup>.

### Hansika jako indyjskie wcielenie rosyjskiego baletu *Jezioro Łabędzie*

Nie tylko na etapie przygotowania „ciałaumysłu” do tańca, ale w samej realizacji tańca można znaleźć inspiracje napływające spoza granic Indii. Balet, jako zachodnia forma tańca klasycznego, miał duży wpływ na powstanie kategorii indyjskich tańców klasycznych. Samo zapożyczenie terminu „klasyczny”, jak wskazuje Royo, miało na celu indygenizację oraz nadanie nowo odtworzonemu tańcowi statusu narodowego i międzynarodowego w okresie po uzyskaniu niepodległości przez Indie<sup>53</sup>. Balet pełnił tu funkcję odpowiedniego wzorca, z którego można czerpać, by stworzyć ekwiwalent doniosłej i docenianej formy dla elit indyjskiego społeczeństwa. Rukmini Devi-Arundale, reformatorka tańca Bharatanatyam i współtwórczyni kategorii klasycznego tańca indyjskiego, osobiście pobierała naukę baletu od uczennicy Anny Pavlovej, Cleo Nordi<sup>54</sup>. Istotnym aktorem transferu kulturowego w tym kontekście oraz reformatorem tańców indyjskich jest także Uday Shankar, który początkowo był studentem malarstwa w Royal College of Art w Londynie, ale jego spotkanie z Anną Pavłową w 1923 roku przerodziło się we współpracę nad baletem o tematyce hinduskiej jak na przykład *Radha*

---

51. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*, s. 49.

52. Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 257.

53. Alessandra Lopez y Royo, *Classicism, Post-classicism and Ranjabati Sircar's Work: Re-defining the Terms of Indian Contemporary Dance Discourses*, „South Asia Research”, 2003, 23(2), s. 156.

54. Royo, *Classicism, Post-classicism ...*, s. 157.

i *Kriszna*. Kontynuował pracę z baletem w Europie, jak i w Ameryce Północnej, nabierając różnorodnych doświadczeń ze spotkań i pracy między innymi z Alice Boner, Michailem Czechowem, Kurtem Jossem czy Rudolfem Labanem. Po tej międzynarodowej karierze Shankar stał się pionierem współczesnego tańca indyjskiego, nad którym pracę kontynuował w szkole Almora, będącej wtedy pierwszą i jedyną taką instytucją w Indiach<sup>55</sup>. Jak opisuje Purkayastha, Shankar wprowadził element improwizacji, nawiązał relacje między gestami codziennego życia i tańcem, stworzył system tańca, który bierze pod uwagę ciało i jego różne komponenty. Podkreślał wagę odosobnionego ruchu każdej części ciała i ich symbiotycznej relacji z przestrzenią oraz wzorami przestrzennymi, a także wyraźnie mieszał elementy dynamiki z południowej Azji z zasadami wczesnego tańca współczesnego i zachodniego teatru<sup>56</sup>. Po jego śmierci jego córka Mamata Shankar, aktorka i tancerka, kontynuuje nauczanie tańca według stylu Uday Shankar w Kalkucie. Jego taniec stał się inspiracją dla wielu młodych pokoleń tancerzy, wychowujących się w Kalkucie, którzy, jeśli nie w jego szkole tańca, to w innych miejscach uczyli się wypracowanego przez niego stylu.

Podobnie kontakt z baletem i tańcem Udaya Shankara miała tancerka tańca klasycznego odissi – Sharmila Mukherjee, gdy w wieku 12 lat mieszkała w Kalkucie. Jej pierwsze fascynacje baletem sięgają 7 roku życia, kiedy, jako uczennica szkoły Loreto House prowadzonej przez irlandzkie zakonnice, uczęszczała na zajęcia baletu prowadzone przez rosyjską nauczycielkę. Mukherjee wspomina też o książkach i albumach ze zdjęciami baletnic, takich jak Anny Pavlowej, które pobudzały jej zainteresowanie tą formą tańca<sup>57</sup>. Choć osobiście zdecydowała się na profesjonalną karierę z tańcem odissi, to jednak fascynacja z dzieciństwa skłoniła ją do sięgnięcia po ikonę sztuki baletowej – *Jeziro Łabędzie* Piotra Czajkowskiego. Adaptacja tego baletu jest przykładem transferu kulturowego. Zanalizuję proces jego przyswajania i wpływ, jaki adaptacja Mukherjee ma na taniec odissi.

*Jeziro Łabędzie* było już adaptowane przez tancerzy klasycznego tańca indyjskiego. W tańcu *mohiniyattam* dokonano adaptacji według koncepcji Vijayalakshmi i według choreografii Bharati Shivaji, Vijayalakshmi i Santosh Nair. W tym spektaklu nie tylko pozostawiono oryginalne libretto, lecz także nie zmieniono muzyki Czajkowskiego. Nowe wcielenie temu utworowi nadano jedynie poprzez odmienne medium taneczne. Pick twierdzi, że transfer kulturowy „nie koncentruje się wyłącznie na tym, co lub w jaki sposób jest transferowane, ale co się z nowymi treściami w społeczeństwie przyjmującym dzieje. [...] w zakresie nowych treści

---

55. Ruth K. Abrahams, *Uday Shankar: The Early Years, 1900–1938*, „Dance Chronicle”, 2007, 30(3), s. 363–426 <<http://www.jstor.org/stable/25598119>> (01.09.2018).

56. Purkayastha, *Indian Modern Dance...*, s. 66.

57. Wywiad z Sharmilą Mukherjee przeprowadzony przez autorkę (Skype, 12.09.2018).

wprawdzie nawiązuje do »obcego« oryginału, nie powieła go jednak całkowicie<sup>58</sup>. Spektakl *Hansika* jako przykład transferu staje się bardziej interesujący z powodu wielopłaszczyznowych modyfikacji, na jakie zdecydowała się choreografka i reżyserka Sharmilā Mukherjee. Zmiany można dostrzec zarówno w oryginalnej sztuce, jak i w samym tańcu. Celem choreografki była adaptacja tego klasycznego dzieła do indyjskiego kontekstu, czego rezultatem jest wyraźne oderwanie się od oryginału dzięki wprowadzeniu kilku widocznych elementów. Jak twierdzi Mukherjee: „Nadałam mu tak bardzo indyjski charakter, że ciężko to porównać”<sup>59</sup>.

Pierwsza modyfikacja to muzyka, która – choć inspirowana oryginalną kompozycją Piotra Czajkowskiego – została stworzona w całkowicie nowej odsłonie przez Praveen D. Rao. Na samym początku słychać znaną melodię z *Jeziora Łabędziego*, którą choreografka postanowiła odtworzyć na indyjskich instrumentach, takich jak sitar, tabla, flet i skrzypce. W innych miejscach pojawia się też nierozłączny z tańcem odissi instrument perkusyjny – pakhawadź, do którego rytmicznie wybijanego rytmu tancerze wykonują taniec *nritta* w czystej formie. Zastosowano go w scenach takich, jak polowanie księcia czy wspólny taniec Odetty z przyjaciółkami, nadając sztuce wyrazisty styl muzyki klasycznego tańca indyjskiego.

Kolejny element, w którym choreografka wprowadziła modyfikację, to libretto. W *Hansice* Odetta i Odilla to dwie siostry rywalizujące w tańcu, a scena w sali balowej została zastąpiona sceną zaręczynową i posłużyła do zaprezentowania tradycji hinduskich. W wywiadzie choreografka opisuje scenę:

Przyjaciółki przychodzą z czerwonym welonem i girlandą kwiatową, które zakładają Odettcie, stopę malują jej *altā* (czerwona farba), rękę zdobią jej henną, na ciało rozpruwają pastę z kurkumy, stroją ją i siebie, a także przygotowują salę weselną, czyli to, co robimy zawsze przed weselem<sup>60</sup>.

Jak dodaje Mukherjee, ta scena szczególnie spodobała się tancerkom indyjskiego tańca. Nic dziwnego, bo mogły doskonale utożsamić się nie tylko ze znanymi im tradycjami, ale też z bardzo popularnym motywem pojawiającym się w *abhinaya* w scenach Radhy i jej przyjaciółek pastuszek z poematu *Gitagovinda*. To samo dotyczy sceny Odetty bawiącej się nad jeziorem ze swoimi przyjaciółkami. Podobnie zbudowana jest też wspomniana wcześniej scena rywalizacji tanecznej siostr, która nieuchronnie przywołuje obrazy z potyczek tanecznych z kultowych filmów bollywoodzkich, takich jak *Raj Tilak* z 1958 roku czy *Amrapali* z 1966 roku. Są to przykłady wysiłków choreografki, służących znalezieniu odpowiedników

---

58. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 257.

59. Wywiad z Sharmilą Mukherjee... (12.09.2018).

60. Wywiad z Sharmilą Mukherjee... 12.09.2018).

w kulturze indyjskiej w celu „dostosowania nowych treści do własnej kultury”<sup>61</sup> w procesie przyswajania przedmiotu transferu.

Najłatwiejsze, jak twierdzi Mukherjee, w adaptacji okazało się przedstawienie psychologicznej strony sztuki. Z uwagi na rozbudowaną technikę *abhinaya*, gdzie emocje przekazywane są za pośrednictwem całego ciała i gestów *angika*, ale też wewnętrznych psychologicznych odczuć, *satvika*, Mukherjee miała możliwość podejścia do tej kwestii na wielu płaszczyznach, oferując widzom pełniejszy zakres emocjonalnych przeżyć. W *Hansice* przez *abhinaya* przedstawiane są emocje, takie jak *śringara* (miłość), *raudra* (złość), *hasya* (radość), *adhbuta* (zdziwienie) i *karuna* (smutek). Są one przekazywane przez tancerzy odissi nie tylko za pośrednictwem ruchu ciała, lecz także przez gesty dłoni i mimikę twarzy, co stanowi dopełnienie oryginału, w którym zgodnie z charakterystyką baletu dominuje fizyczny ruch ciała.

By usprawnić przekaz najistotniejszych treści sztuki, Mukherjee wprowadziła również w kilku kluczowych momentach narrację, na przykład podczas wspomnień Odetty opisującej księżciu, dlaczego została zamieniona w łabędzia, czy w ostatniej scenie, w której Odille wyjaśnia, dlaczego księżę nie znajdzie Odetty. Obok narracji kolejny nowy element to przekaz społeczny o środowisku naturalnym i wyniszczającym działaniu człowieka, który dopuszcza się do tak głębokiego zanieczyszczenia jeziora, że łabędzie w nich umierają. Mukherjee tłumaczy:

Problem zanieczyszczenia i degradacji środowiska naturalnego jest mi bardzo bliski, gdyż mieszkając w Bangalorze, mamy bezpośrednie do czynienia z wycinką drzew czy zanieczyszczeniem jezior i dlatego możliwość podnoszenia świadomości wśród społeczeństwa jest dla mnie bardzo ważna<sup>62</sup>.

W *Hansice* motyw ten został pokazany na samym końcu, kiedy Odetta zostaje na zawsze zamieniona w łabędzia, ale księżę nie może jej odnaleźć i widzi, jak łabędzie odfruwają albo umierają. Stosując takie rozwiązanie, Mukherjee nadała sztuce nowego znaczenia, co umożliwi transfer kulturowy, ponieważ „wymiana kulturowa nie jest cyrkulacją obiektów i myśli takimi, jakie one są, lecz ich niekończącą się reinterpretacją, nowym przemyśleniem i tworzeniem nowych znaczeń”<sup>63</sup>.

Konieczne okazały się również zmiany w tańcu odissi. Można od razu spojrzeć, że kostiumy uszyto nie z saree z Orissy, a z białych szyfonowych materiałów, do których doszły też elementy przypominające skrzydła (Zdj. 2).

61. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 257.

62. Wywiad z Sharmilą Mukherjee... 12.09.2018).

63. Michele Espagne, *What is Cultural Transfer* <<https://eu.spb.ru/en/news/14094-what-is-cultural-transfer>> (10.05.2018). [Przeł. S.S.S.P.].



Zdj. 2. Zdjęcie promujące spektakl *Hansika* w choreografii Sharmili Mukherjee (zdjęcie: V.B. Suresh Babu)

Do włosów zamiast tradycyjnej korony z elementem nawiązującym do świątyni użyto korony z białych piór. Tancerki odziano w bluzki z pełnymi rękawami, co nadało tańcowi indyjskiemu współczesny charakter. W żadnej z tych zmian Mukherjee nie widzi problemu, choć eksperymenty z tradycyjnym kostiumem często wzbudzają kontrowersje u krytyków i tradycjonalistów<sup>64</sup>.

Kolejne modyfikacje pojawiły się w samym tańcu. W pierwszej scenie z łąbiedziami tancerki tańczą bez *ghungroo* (dzwoneczki na nogach). Nie używa się też instrumentu *pakhawadź* w muzyce. Ruch łąbiedzi dryfujących na wodzie odtwarzany jest przy użyciu kroku na palcach, który nie jest stosowany w *odissi*. W innych miejscach użyto techniki pochodzącej z *odissi*: jednoczesnego poruszania się na palach i piętach, co sprawia wrażenie sunięcia czy dryfowania. *Hansika* to też gest dłoni obrazujący łąbiedzia. Warto dodać, że w samym tańcu *odissi* są ruchy, które pięknie oddają ruch łąbiedzia. Mukherjee wspomina, że „taniec łąbiedzi nie był trudny, jak Praveen dał mi muzykę, to już nie miałam trudności, mogłam znaleźć wiele ruchów łąbiedzia z tańca *odissi*, to po prostu

---

64. Zob. Nandini Sikand, *Bodies and Borders: The odissi Costume Controversy*, w: *Dance Matters*, red. Pallabi Chakravorty, Nilanjana Gupta, Routledge, Oxon, 2018, s. 49–65.

wypłynęło samoistnie”<sup>65</sup>. Na przykładzie choreografii Mukherjee pokazują działanie transferu kulturowego, którego rezultat jest „potwierdzeniem tego, co jest rdzenne, a zarazem, [...] prawdziwą integracją czegoś obcego”<sup>66</sup>. Taniec odissi w znacznym stopniu odbiega od baletu, jeśli chodzi o kwestie relacji ciała względem grawitacji. Balet przeciwstawia się grawitacji, idąc ku górze w skokach i w podniesieniach, a odissi, ze swoimi mocnymi tąpnięciami stóp, rytmu i wibracji uzyskiwanych dzięki kontaktowi bosej stopy z podłożem, idzie ku dołowi. W tej kwestii, jak zauważono po pokazie, „choć tancerki tańczyły głównie w stylu odissi, było wiele momentów odejścia od jego idiomu, jak: wejście na scenę przez boczne przesuwanie [na palcach stóp – S.S.S.P.], które dobrze spełniło funkcję w kontekście mieszanej estetyki tego występu”<sup>67</sup>. Choreografia z rozbudowaną kompozycją figur i idealną synchronizacją to punkt odniesienia do baletu, jaki miała na uwadze Mukherjee, tworząc *Hansikę*. Dla niej był to jeden z priorytetów. Jak opisuje Sammitha Sreevathsa: „Ogólnie estetyka występu jest całkowicie poddyktowana wizualnością i jakością, która przypomina tradycję baletu”<sup>68</sup>. Ten opis sugeruje, że *Hansika* wyraźnie odbiega od tradycji solowych występów w odissi, ale jednocześnie obecność innej tradycji poszerza zakres prezentacji scenicznej tańca odissi.

Jako całość *Hansika* przybiera format spektaklu taneczno-teatralnego, osadzonego w historii uniwersalnej z 25 tancerzami na scenie, dzięki czemu może trafić do większego grona odbiorców. Temu celowi służy również zastosowanie narracji w języku angielskim. Rezultatem modyfikacji, na które zdecydowała się choreografka i reżyserka w adaptacji dzieła, stał się spektakl, który jest zrozumiały dla widzów „w domu”, czyli dla tancerzy indyjskich, ale też dla osób niezwiązanych z tańcem indyjskim. Przy wpływach zachodniej popularnej i rozrywkowej muzyki oraz tańca, trudność, z jaką borykają się tancerze tańców klasycznych, to zainteresowanie młodego pokolenia kulturą klasyczną. W wyniku transferu kulturowego Mukherjee stworzyła jedną z takich możliwości. Ponadto spektakl ma też przemawiać do widzów „spoza domu”, czyli spoza kultury indyjskiej. Skoro transfer nie jest procesem jednostronnym, a jak zaznacza Pick: „jest procesem wzajemnym, aktorzy istnieją po obu stronach”<sup>69</sup> lub podróżując, to można stwierdzić, że *Hansika*, jako spektakl silnie osadzony w kulturze indyjskiej, ma możliwość bycia przedmiotem transferu kulturowego także w drugą stronę, gdy zostanie zaprezentowany w Europie. Jak opisuje Mukherjee: „*Hansika* ma międzynarodowo-

---

65. Wywiad z Sharmilą Mukherjee... (12.09.2018).

66. Middell, *European History and Cultural Transfer...*, s.26.

67. Sammitha Sreevathsa, *No Gains in Translation*, „The Hindu” <<https://www.thehindu.com/entertainment/dance/no-gains-in-translation/article23441506.ece>> (04.06.2018).

68. Sreevathsa, *No Gains in Translation...*

69. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 258.

wy temat, ale indyjskie poczucie estetyki<sup>70</sup>. Z uwagi na zainteresowanie kulturą Indii w Europie, przy jednoczesnym wzroście populacji pochodzenia indyjskiego, spektakle tego rodzaju stwarzają szanse na pogłębienie praktyk tańców indyjskich oraz na zastosowanie indyjskich metod performatywnych na gruncie europejskim.

Omówione przeze mnie zjawiska potwierdzają adekwatność zastosowania w tej analizie metody transferu kulturowego, gdyż – jak zauważa Jabłkowska – przy innych metodach, jak na przykład porównanie, mamy do czynienia ze „wzajemną recepcją i zestawieniem,” a w tym przypadku ma miejsce „dynamiczny proces” i „długotrwała osmoza”<sup>71</sup>. Podobnie metoda kontaktu, skupiająca się na konkretnych przykładach spotkania kultur, nie oddaje w pełni charakteru omówionych zjawisk. Metodą, która mogłaby nadać nową perspektywę analizie wzajemnych wpływów w tańcu odissi, i tym samym poszerzyłaby analizę dokonaną w obecnej pracy, wydaje się mobilność kulturowa zaproponowana przez Stephena Greenblatta<sup>72</sup>. Jednak na tym etapie zastosowanie metody transferu kulturowego w analizie tańca odissi, który zawsze pozostawał otwarty na wpływy zewnętrzne, pozwoliło na uwypuklenie pewnych kluczowych zjawisk w rozwoju tego tańca. Przystwojenie zawsze było istotne w podejściu do nowych treści, jak tłumaczy Dinnanath Pathy: „[C]elem jest usprawnienie procesu napływu kulturalnego tak, by nadawał się do naszej własnej interpretacji”<sup>73</sup>. Przytoczone tu przykłady transferu kulturowego potwierdzają słowa Pathy i pokazują, jak zachodnie techniki, idee, motywy i metody zostały zaadaptowane do metodologii nauczania i w samym tańcu odissi, za każdym razem dając praktyczny rezultat oraz uzupełniając „potrzeby grupy przyjmującej”<sup>74</sup>. Współpraca Surupy Sen oraz Bijayini Satpathy z różnymi artystami z Indii i z zagranicy wykształtowała filozofię Nrityagram, którą można by określić jako „globalny indyjski styl życia pozwalający na harmonijną koegzystencję oczywistych paradoksów, jak tradycja i współczesność; »rdzenny« i »zagraniczny« do tego stopnia, że kategorie te stają się powikłane”<sup>75</sup>. W przypadku Nrityagram struktura, organizacja, sposób wykonywania i doświadczenia, wszystko jest kombinacją lokalnych i globalnych filozofii oraz metodologii. Jak podkreśla Middell, nie chodzi tu o wpływ jednej kultury na drugą, lecz o „integrację elementów z kultury obcej z kulturą zdefiniowaną

---

70. Wywiad z Sharmilą Mukherjee... 12.09.2018).

71. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*, s. 32.

72. Stephen Greenblatt, *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

73. Dinanath Pathy, *Re-thinking odissi*, Harman Publishing House, New Delhi, 2007, s. 292 [przeł. S.S.S.P.].

74. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 258.

75. Brosius, *India's Middle Class...*, s. 69.

jako rodzimą”<sup>76</sup>. Poza przyswajaniem treści obcych do swoich własnych, efektem dodatkowym okazuje się też otwarcie się kultury przyjmującej dla kultur obcych, i tym samym stworzenie warunków do swego rodzaju cyklu wymiany kulturowej. Można to było zaobserwować przy wędrówce, przenoszeniu, przeobrażaniu i wymiany praktyk somatycznych i holistycznych ze Wschodu na Zachód i z powrotem na Wschód, czy też przy współpracy Uday Shankar z Anną Pavlovą nad tematami hinduskimi w balecie europejskim, a później w adaptacji dzieła rosyjskiego baletu do tańca odissi przy *Hansice*. Transfer kulturowy w takim wydaniu prowadzi zatem do uruchomienia swojego rodzaju nieustannie zapętającego się obiegu przedmiotów, przy stale zmieniającej się koniunkturze i coraz bardziej mobilnych uczestnikach transferu kulturowego.

---

76. Middell, *European History and Cultural Transfer...*, s.26.





przekłady |

translations |





## Zasady estetyczne ekspresjonizmu i jego losy w literaturze rosyjskiej<sup>1</sup>

1.

W naukach o sztuce i literaturoznawstwie od dawna przyjęło się twierdzenie, że ekspresjonizm w Rosji nie uformował się jako mniej lub bardziej jednolity system historyczno-literacki. Przyjrzyjmy się jednak faktom. Już w pierwszej dekadzie XX wieku Leonid Andriejew napisał *Mur* [Стена] i *Czerwony śmiech* [Красный смех], *Życie człowieka* [Жизнь Человека] i *Anatemę* [Анатема] – utwory, w których ekspresjonizm po raz pierwszy pojawił się jako wyrazisty i znaczący fenomen literacki w prozie i dramaturgii. W latach dziesiątych XX wieku niemal jednocześnie, a chcąc zachować porządek chronologiczny, nieco wcześniej, zanim powstały pierwsze „kultowe” utwory niemieckiej poezji ekspresjonistycznej, narodził się rosyjski futurizm, który dał światu nie tylko Władimira Majakowskiego, lecz także wielkiego eksperymentatora, „poetę dla poetów”, Wielimira Chlebnikowa i całą plejadę wielkich twórców poezji (takich jak: Walerij Kamiński, Igor Siewierianin, Aleksiej Kruczonych, Elena Guro, Benedykt Liwszyc). W teoretycznym pojmowaniu ekspresjonizmu jako nowej strategii artystycznej rosyjscy i niemieccy artyści również podążali „równoległym kursem”. Ponadto dzieło Wasyla Kandinskiego *O duchowości w sztuce* [О духовном в искусстве, 1911] było traktowane na równi z rozprawą Wilhelma Worringera *Abstraction und Einfühlung* (1908), nazywaną „ewangelią ekspresjonizmu”.

Spośród pisarzy rosyjskich, którzy już w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku położyli fundamenty pod rozwój ekspresjonizmu, szczególne miejsce zajmują Andriej Bieły i Aleksiej Riemizow.

---

1. Przekład z języka rosyjskiego na podstawie: Н.Л. Лейдерман, *Эстетические принципы экспрессионизма и его судьба в русской литературе*, „Филологический класс” 2008, № 18, s. 12–18. Tekst (oryginał) został opublikowany w recenzowanym czasopiśmie naukowym „Филологический класс”, afiliowanym przy Państwowym Uniwersytecie Uralskim w Jekaterynburgu, w numerze 18 czasopisma, na stronach 12–18, oraz udostępniony na otwartej licencji Creative Commons Attribution (CC-BY): <<https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskie-printsipy-ekspressionizma-i-ego-sudba-v-russkoy-literature>>.

Riemizow stworzył nowatorską formę narracji, którą można nazwać „groteskowym skazem”, jako jeden z pierwszych zaczął posługiwać się poetyką marzeń sennych, często wykorzystywał obrazy folklorystycznego „tamtego świata” i motywy apokryficzne. Wszystkie te innowacje jednocześnie stanowiły dla pisarza narzędzia rozumienia otaczającego świata i sposoby wyrażenia „chaograficznego” postrzegania codziennej egzystencji człowieka (powieść *Prud*<sup>2</sup> [*Пруд*], opowiadania *Czasy* [*Часы*], *Nieujomnyj bubien* [*Неуёмный бубен*] i in.)<sup>3</sup>. Wydaje się, że właśnie na temat utworów Riemizowa zostało powiedziane: „Skrajnie radykalnie obrawszy temat wartości życia, [...] ekspresjonizm zarazem nieustannie balansował na granicy wysokiej tragicznej groteski i farsy, czegoś obnażenie przyziemnego, rubasznego”<sup>4</sup>. A tymczasem to twierdzenie zostało wyprowadzone z badań nad niemieckojęzycznym (lub szerzej – zachodnioeuropejskim) ekspresjonizmem.

W swoich dociekaniach estetycznych Riemizow nie był odosobniony. W poezji równoległe z nim na folklorystyczno-mitologicznym materiale prowadził poszukiwania artystyczne Wielimir Chlebnikow. W wielu wierszach (*Scytyjskie* [*Скифское*], *Do Peruna* [*Перуну*], *Pian ran* [*Пен-Пан*]) i poematach (*Panna leśna* [*Лесная дева*], *I i Je. Opowieść z wieku kamiennego* [*И и Э. Повесть каменного века*], *Szatan i Wenera* [*Венера и Леший*]) poeta odwoływał się do mitologii słowiańskiej, a nawet zagłębiał się w przedcywilizacyjne warstwy kultury, wydobywając z nich obrazy i motywy usytuowane w kręgu semantyki mistycznej, które pomimo swojej funkcji tematycznej stanowiły podstawę dla eksperymentów z „językiem pozarozumowym” (*zauimnyj jazyk*). (Coś podobnego tworzył także młody Nikołaj Asiejew w cyklach lirycznych *Zor* [*Зор*], *Letoriej* [*Леторей*], *Wiersze sarmackie* [*Сарматские песни*], *Powiej wojana* [*Повея война*], powstałych w latach 1914–1916).

Rola Andrieja Biełego, jako artysty i jako teoretyka literatury, literaturoznawcy, jak dotąd nie była obiektem należytego rozpoznania w historii ekspresjonizmu. Chociaż sam Andriej Biely negował futurystyczną teorię „języka pozarozumowego”, a futurystów nazywał „wyrzutkami”, to w istocie jego idee zawarte w wielu pracach poświęconych problemom poetyki symbolizmu położyły podwaliny pod teorię i praktykę ekspresjonizmu. Są to rozważania o fenomenologii kolorów (*Swiaszczen-nuje swieta* [*Священные цвета*, 1903]), wezwanie do „twórczości słów” (*Magija słów* [*Магия слов*], 1910), próby wykazania estetycznego znaczenia dźwiękowej strony języka artystycznego (*Głossolalija: poeta o zwukie* [*Глоссолалия: поэма о звуке*], 1917). Co się zaś tyczy praktyki artystycznej samego Biełego, to ekspery-

2. W przypadku braku polskiego tłumaczenia utworów rosyjskojęzycznych tytuły zostają podane według zasad polskiej transkrypcji fonetycznej współczesnego alfabetu rosyjskiego – przyp. tłum.

3. М.В. Козьменко, Алексей Ремизов, в: *Русская литература на рубеже веков (1890 – начало 1920-х годов)*, т. 2, ИМЛИ РАН, «Наследие», Москва 2001, s. 345–367.

4. В.М. Толмачев, *Экспрессионизм: конец фаустовского человека*, в: Л. Ришар, *Энциклопедия экспрессионизма*, Республика, Москва 2003, s. 400.

menty pisarza w *Simfonijach* [Симфонии] i w powieści *Petersburg* [Петербург] stały się co najmniej przewrotem rewolucyjnym w poetyce prozy z uwagi na to, że ujawniły nieznane wcześniej zasoby wyrazistości języka prozatorskiego – w jego melodyce, rytmice, budowie kompozycyjnej. „Nie sposób wyobrazić sobie poezji lat 10. i początków lat 20. (jak i prozy początków lat 20.) bez teorii i eksperymentu Biełego” – podsumowuje pracę *O wozdziejstwie esteticzeskiego eksperimenta Andrieja Biełego* (W. Chliebnirow, W. Majakowski, M. Swietajewa, B. Pastiernak) [О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак)] Wiaczesław Iwanow<sup>5</sup>.

Nie można wykluczyć, że niedocenienie znaczenia ekspresjonizmu w literaturze rosyjskiej lat 1917–1920 wiązało się z bałaganem w koncepcjach teoretycznych. Każda bardziej lub mniej zorganizowana grupa literacka ogłaszała swoją indywidualność (*samost’*). Stąd pojawiło się wiele manifestów literackich i deklaracji. Nierzadko nie stanowiły one uzasadnienia żadnej konkretnej praktyki twórczej, niektóre z nich były traktowane jako różnorodne i o samoistnej wartości utwory piśmiennictwa nieartystycznego. Jednak przypatrując się bliżej temu chaosowi teoretycznemu, można zauważyć, że wiele deklaracji głosiło bardzo zbieżne idee teoretyczne. Pod tym względem widać wyraźne pokrewieństwo z zasadami estetycznymi i praktykami artystycznymi futurystów (później – LEFowców) i tych, którzy nazywali siebie zaumnikami, imażynistami, niczewokami, fuistami, emocjonalistami, konstruktywistami i właśnie ekspresjonistami – w istocie stanowili oni całe spektrum modernistycznych i awangardowych grup, istniejących w latach 1917–1925.

Większość badań poświęconych niemieckojęzycznemu ekspresjonizmowi wskazuje, że najważniejszym czynnikiem, który spowodował ekspresjonistyczny „wybuch”, była pierwsza wojna światowa – ona podkopała wiarę w humanistyczne wartości, obnażyła ciemną stronę ludzkiej natury itd. Co w takim razie można powiedzieć o Rosji po 1917 roku? Wszechogarniający chaos rewolucji społecznej i z niczym niezrównana okropność bratobójczej wojny ojczyźnianej. Już sama obiektywna rzeczywistość była bardziej irracjonalna niż jakakolwiek ekspresjonistyczna groteska, już sama psychika człowieka, na którego oczach upadły wszystkie dawne symbole wiary, a pojęcie humanizmu stało się przedmiotem wyszydzenia, została poddana najcięższej próbie. Najważniejsze elementy atmosfery duchowej to z jednej strony poczucie katastrofy, przerażenie panoszącym się chaosem, a z drugiej – gwałtowny,

---

5. Андрей Белый: *проблемы творчества (Статьи. Воспоминания. Публикации)*, сост. С. Лесневский, А. Михайлов, Советский писатель, Москва 1988, s. 366. Na marginesie można wspomnieć także o wpływie Andrieja Riemiżowa „bez którego, za wyjątkiem Borysa Pilniaka, nie obszedł się żaden ze współczesnych młodych rosyjskich prozaików” – zwracała uwagę jeszcze w 1925 r. Marina Swietajewa (cyt. za: М. Цветаева, *Об искусстве*, Искусство, Москва 1991, s. 368).

niszczyielski poryw pobudzany pragnieniem odnowy, życiowórczości w sferze społecznej, w porządku państwowym, a nawet w skali całego świata.

Spółeczna i humanistyczna katastrofa, która wstrząsnęła całą Rosją, była bezpośrednim życiowym materiałem skłaniającym do rozmyślań nad irracjonalnością historycznego rozwoju, nad kruchością wszelkich podwalin – od państwowych po rodzinne – nad relatywizmem etycznym, nad ułomnością ludzkiej natury. Jednym słowem, okrutna rzeczywistość rewolucji i wojny ojczyźnianej katalizowała tę fundamentalną problematykę, która zburzyła na przełomie XIX i XX wieku całą epokę kulturową (określaną jako *czasy nowożytne* [*Nowoje wriemnia*] albo *Modernity*) i zrodziła modernistyczny typ kultury z jego fundamentalnymi wyobrażeniami – o chaosie jako uniwersalnej zasadzie porządkowania świata, o ontologicznym błędzie w prawach przyrody, gdzie wszystko, co zrodzone i stworzone, niechybnie musi ulec destrukcji, o nieuchronności ludzkiego fatum...

Przy takiej „kondycji świata” powstały wszelkie podstawy do wydzwignięcia ekspresjonizmu na proscenium procesu literackiego. Jednak dopiero w latach dwudziestych, kiedy zniesiono cenzurę i umożliwiono dostęp do wielu zakazanych wcześniej utworów, zaczęły pojawiać się prace, w których zwracano uwagę na ekspresjonistyczne tendencje w literaturze rosyjskiej epoki sowieckiej i podejmowano próby określenia jej miejsca w procesie artystycznym lat dwudziestych<sup>6</sup>. Niemniej jednak w nauce o literaturze do tej pory panuje mit, że po październiku rzekomo dominowały tendencje romantyczne<sup>7</sup>.

---

6. Т.Л. Никольская, *О русском экспрессионизме*, w: М.О. Чудакова, *Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения*, Зинатне, Рига 1990, s. 173–180; Л.Н. Дарьялова, *Русский экспрессионизм в прозе 20-х годов: немецкие истоки, национальное своеобразие*, w: *Актуальные проблемы и перспективы филологии*, КГУ, Калининград 1996; В. Терехина, *Бедекер по экспрессионизму*, «Арион» 1998, № 1; В. Терехина, *Экспрессионизм: русские реалии*, «Человек» 2000, № 2; Л.Н. Анпилова, *Проза Бориса Пильняка 20-х годов: поэтика художественной целостности*, Диссертация кандидата филологических наук, Екатеринбург 2003; М.М. Голубков, *Экспрессионистические тенденции*, w: М.М. Голубков, *Русская литература XX в.: после раскола*, Аспект Пресс, Москва 2001, s. 220–225. Gwoli ścisłości należy dodać, że po raz pierwszy o ekspresjonistycznym nurcie w literaturze rosyjskiej epoki sowieckiej pisał Arkadij Pawłowicz Eliaszewicz w monografii *Лиризм, экспрессия, гротеск (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма)*, opublikowanej jeszcze w 1975 roku; ekspresjonizmowi zostało poświęconych 8 z 16 rozdziałów (rdz. VI–XIV). Jednak w latach siedemdziesiątych monografia ta nie wywarła znaczącego wpływu na zmianę utwierdzonego w sowieckim literaturoznawstwie wyobrażenia o procesie literackim lat dwudziestych. Niewątpliwe zalety pracy Eliaszewicza umniejsza podążanie za oficjalnymi ustaleniami metodologicznymi, wymagającymi, aby każdą „dozwoloną” tendencję artystyczną rozpatrywać zgodnie z duchem socrealizmu, a także niejasność zasad teoretycznych.

7. Zob. np.: *История русской советской литературы в 4-х томах*, Наука, Москва 1967, t. 1. (1917–1929), s. 18–32; *История русской советской литературы (1917–1941)*, ред. И.А. Метченко, С.М. Петров, *Просвещение*, Москва 1975, s. 29 i kolejne; В.В. Мусатов, *История русской литературы первой половины XX века (советский период)*, Академия, Москва 2001, s. 26–34.

## 2.

A co rzeczywiście miało miejsce?

Już w pierwszych dniach października futuryści zajęli wiodącą pozycję w poezji, przemianowując swoje ugrupowanie na LEF (Lewyj front iskusstw). Upojenie żywiołem, feeria dźwięków, swobodna gra materii słowa, deformacje planu wyrażania – wszystkie te cechy poetyki futurystycznej przedstawiano za pomocą takich „form czasu”, jakie najbardziej wpisywały się w ducha rewolucji.

W prozie pierwszych lat października przodowali Jewgienij Zamiatin i Borys Pilniak (zdaje się, że nieprzypadkowo pierwszy z nich był członkiem zarządu leningradzkiego oddziału Związku Pisarzy, drugi – moskiewskiego). Dominanta ekspresjonistyczna w twórczości Borysa Pilniaka była oczywista. Stosunek Zamiatina do ekspresjonizmu był bardziej skomplikowany: twierdząc, że najbardziej nowoczesnym nurtem artystycznym jest neorealizm, pisarz, kiedy charakteryzował poetykę neorealizmu, wymieniał te środki artystyczne, które od dawna były „popisowymi” narzędziami ekspresjonizmu (groteska, koszmarność, brzydota, ironia). Jednak cykl opowiadań, napisanych przez Zamiatina w latach 1918–1922 (Łowca ludzi [Ловец челоуеков], *Smok* [Дракон], *Jaskinia* [Пещера], *Mamaj* [Мамай], można uznać za klasykę ekspresjonizmu. Z kolei w powieści-antyutopii *My* [Мы, 1921] pisarz stworzył monumentalno-groteskowy obraz ustroju państwa, funkcjonującego według racjonalno-bezduśnych praw, czyniących z człowieka bezosobowy „numer” – mechaniczną istotę myślącą wedle weryfikowalnych wzorów.

W prozie Pilniaka i Zamiatina początków lat dwudziestych XX wieku można wyznaczyć dwie linie rozwoju rosyjskiego ekspresjonizmu. Pierwsza z nich zorientowana jest na tradycję folklorystyczną, mającą swe korzenie w archaicznej poetyce tradycyjnego „tamtego świata”. Druga linia koncentruje się na tradycji charakterystycznej bardziej dla europejskiego ekspresjonizmu – racjonalistycznej umowności, eksperymentalności sytuacji, „maskowości” postaci (biorącej swe źródło w *Listach ciemnych mężów* [Epistolae obscurorum virorum] i *Pochwale głupoty* [Moriae egchomion id est Stultitiae laus] Erazma z Rotterdamu, *Podróżach Guliwera* [Gulliver's Travels] Jonathana Swifta, powiastkach filozoficznych Woltera). Pierwszą linię można nazwać karnawałową, a drugą – maskaradową<sup>8</sup>. Nie wdając się w analizowanie historii każdej z linii, można w przybliżeniu wyznaczyć ich granice w poezji. Początek pierwszej z linii – *Spowiedź chuligana* [Исповедь хулигана, 1920] Siergieja Jesienina (maska chuligana, epatowanie rozpustą i upadkiem moralnym,

---

8. Taka „bliźniaczość” terminów, zaproponowana niegdyś przez Michaiła Michajłowicza Bachtina dla dyferencjacji dwóch typów świadomości kulturowej – *narodnoj*, burzliwej i świeckiej, świadomie tworzonej, jest dobrą nazwą dla dyferencjacji dwóch linii w rosyjskim ekspresjonizmie.



demonstracyjne zestawienie „czystej” i „nieczystej przyczyny”<sup>9</sup>), i zakończenie – *Pogorzelnizna* [Понорельница] Nikołaja Klujewa (straszne obrazy zezwierzżenia zamieniającego dotychczasowy wiejski porządek). Druga linia – to opowiadania i nowele Zygmunta Krzyżanowskiego (*Klub Morderców Liter* [Клуб убийц букв], *W zraczkie* [В зрачке], *Stranstwujuszczaje „stranno”* [Странствующее «странно»] i in.). Do tej grupy zaliczają się również antyutopie Michaiła Bułhakowa *Fatalne jaja* [Роковые яйца] i *Psie serce* [Собачье сердце]. A także *Podporucznik Kiże* [Поручник Кижэ] i *Woskowa persona* [Восковая персона] Jurija Tynianowa, opowiadania i nowele młodego Wieniamina Kawierina: *Chronika goroda Lejpciga za 18.. god* [Хроника города Лейпцига за 18.. год], *Piatyj strannik* [Пятый странник], *Weczka* [Бочка], *Bolszaja igra* [Большая игра]<sup>10</sup>.

Linie „karnawałowa” i „maskaradowa” zgodnie współistniały, ściśle do siebie przylegały, a czasem przecinały się wzajemnie. W twórczości Pilniaka i Zamiatina można wyróżnić utwory skłaniające się ku jednemu albo drugiemu biegunowi. Takie samo współistnienie dwóch odgałęzień zauważa się w prozie młodego Ilji Erenburga. W powieści *Niezwykłe przygody Julia Jurenity i jego uczniów* [Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников, 1922], będącej parodią gatunku awanturniczko-przygodowego, przedstawiony został obraz porządku świata niewspółgrający z kryteriami intelektualnymi, których nosicielem jest pseudoawanturnik Julio Jurenito (paradoksalny obraz rozumnego i nieszczęsnego tułacza). Z kolei w powieści *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* [Бурная жизнь Лазика Ройтшванца, 1928] pisarz obnażył absurdalność współczesnego porządku świata w świetle ludowej mądrości, którą prezentuje w formie paradoksalnych przypowieści małej krawiec z żydowskiego miasteczka (jego prototyp – Herszele z Ostropola, legendarny humorysta i mędrzec, główny bohater folkloru rosyjskich Żydów).

Rosyjski ekspresjonizm lat dwudziestych nie tylko aktywnie wykorzystywał formy wypracowane przez swoich poprzedników, ale także je zintensyfikował i istotnie wzbogacił. W poezji przejawiało się to w znacznie częstszym wykorzystywaniu „popisowych” chwytów ekspresjonistycznych – dźwiękonaśladownictwa, paronomazji, w tworzeniu obrazów poprzez podział słowa na morfemy (eksperymenty Mariny Cwietajewej i Ilji Sielwńskiego), w odkrywaniu „odwrotnych tropów”,

9. Zob. В.А. Сухов, *Сергей Есенин и имажинизм*. Диссертация кандидата филологических наук, Москва 1997.

10. Tę linię J.B. Skorospelowa rozpatruje jako jeden z nurtów ideowo-stylistycznych w prozie lat dwudziestych, w którym dominował szczególny typ umowności („hoffmanniana”) [termin pochodzi od nazwiska Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, niemieckiego poety i pisarza epoki romantyzmu, prekursora fantastyki grozy – uzup. tłum.]. Zob. Е.Б. Скороспелова, *Идейно-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов*, Изд-во Московского ун-та, Москва 1979, s. 49–77.

w których żywe upodabnia się do martwego, naturalne – do sztucznego (w rodzaju Asiejewskiego „stalowego słowika”).

Wyjątkowo dużo innowacji poczyniono w prozie. Tutaj wiodącą zasadą modelowania świata przedstawionego jest fantasmagoryczność – groteskowo-hiperbolistyczna deformacja, szokująca strasliwą irracjonalnością, dochodzącą do absurdu<sup>11</sup>. Jeśli w prozie ekspresjonistycznej lat dziesiątych XX wieku fantasmagoria najczęściej motywowana była poprzez zaburzenia psychiczne podmiotu poznania (*Mały bies* [Мелкий бес] Fiodora Sołoguba, *Petersburg* [Петербург] Andrieja Bielego), to w latach dwudziestych fantasmagoryczność czasem motywowana jest pewnymi umowno-zabawowymi założeniami: zabiegami magicznymi, w wyniku których zachodzą czarodziejskie przemiany (np. opowiadania Krzyżanowskiego *Stranstwujszczeje „stranno”* [Странствующие «странно»] i *W zraczkie* [В зрачке], poweła Kawierina *Chronika goroda Lejpciga za 18.. god* [Хроника города Лейпцига за 18.. год]), a częściej – założeniami, opartymi na ironicznym wykorzystaniu modnego zainteresowania utopiami naukowymi i projektami (np. *Psie serce* [Собачье сердце] i *Fatalne jaja* [Роковые яйца] Michaiła Bułhakowa). Takie założenia tworzą „stricte laboratoryjne warunki” do przeprowadzenia określonego eksperymentu moralnego czy psychologicznego.

Najczęściej jednak fantasmagoryczność przejawia się w ówczesnej rzeczywistości i obowiązujących w niej normach. U Zamiatina taki jest obraz zdziczenia mieszkańców zamarniętego miasta, ich przemiana w „smoko-ludzi” (opowiadania *Jaskinia* [Пещера] i *Smok* [Дракон]). U Olgi Forsz – codzienność wygłodzonych literatów zamieszkujących piotrogrodzki dom (powieść *Sumasszedszjy korabl’* [Сумасшедший корабль]). A w noweli Pantielejmona Romanowa *Prawo na żyzn’ ili probliema bezpartijnosti* [Право на жизнь, или проблема беспартийности] – historia bezpartyjnego literata Leonida Siergiejewicza Ostankina, którego doprowadziły do samobójstwa stawiane mu wymogi bycia osobą polityczną.

Ekspresjonistyczni prozaicy wypracowali rozbudowaną poetykę, obnażającą fantasmagoryczny charakter otaczającej rzeczywistości i jednocześnie przekazującą poczucie irracjonalności, którym szokowana jest świadomość człowieka będącego wewnątrz tego świata. Mamy tu całą kaskadę chwytów stworzonych przez Zyg-

---

11. Należy podkreślić, że groteska, w odróżnieniu od innych sposobów deformacji (na przykład hiperbolizacji czy litoty) zawsze niesie ze sobą semantykę okropności, strasliwości, tego, czego w życiu się nie spotyka. „Świat groteski romantycznej to – w mniejszym lub większym stopniu – świat straszny i obcy człowiekowi. Wszystkie nawyki, cała zwykłość, codzienność, przyzwyczajenia, wszystko ogólnie uznane – nagle oto staje się niedorzeczne, wątpliwe, obce i wrogie. Świat własny zmienia się nagle w świat obcy. Ze spraw zwykłych i niestrasznych nagle wyłaniają się straszne” – pisał M.M. Bachtin (M.M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średnio-wieczna i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 102.). Charakterystyka ta doskonale określa istotę groteskowej fantasmagorii w ekspresjonizmie.

munta Krzyżanowskiego w nowelach fantastycznych: „obrazy myślowe” (obrazy samotności, rozmów, obrazy lekkich i ciężkich snów, szczelin i „szczelinowej etyki”), personifikacja form czasu i przestrzeni, komórek krwi i tkanek nerwowych (w opowiadaniu *Stranstwujuszczje „stranno”* [Странствующее «странно»] – „zwinne i tycie sekundy”<sup>12</sup>, „młody leukocytnik”<sup>13</sup>, „odrosła neuronów”<sup>14</sup>), materializacja całych idiomów (w tymże opowiadaniu jest mikronowela o królu, który „grywał w ludzi”, a później sam zamienił się w kartę do gry)<sup>15</sup>. Mamy tu również błyskotliwe rozwijanie anegdoty w absurdalne kolizje fabularne (*Podporucznik Kiże* [Поручник Киж] Jurija Tynianowa), styl językowy przedstawiający wolapik złożony z sowieckiego oficjalnego nowojazu i skazowej mowy prostego ludu (*Arystokratka* [Аристократка], *Łażnia* [В бане] i inne opowiadania Michaiła Zoszczenki). Poza tym poetyka narracyjna demonstracyjnie ulega subiektywizacji – narrację zastępuje fiksacja, elementem narracyjnym płataniny wydarzeń staje się tak zwany styl telegraficzny, fragmentaryczność artystycznej rzeczywistości porządkują nieokreślone związki asocjacyjne i motywy kompozycyjne. Tradycyjne chwytły modernistyczne w ekspresjonizmie przybierają skrajny stopień intensywności: zmaterializowane metafory rozrastają się w całe fabuły, synekdochy autonomizują się na tyle, że „nabierają zastraszającej samodzielności” (B.H. Пестова), czasami jeden epitet przechodzi w integralny obraz – dominantę emocjonalną całego świata przedstawionego. Wiktor Szklowski ironicznie zwrócił uwagę na tę kwestię, pisząc:

Opis Drezna wymagałby więcej pracy. Jest jednak sposób, chętnie stosowany w nowej literaturze rosyjskiej. Bierzemy jakiś szczegół Drezna, na przykład to, że jeżdżą po nim czyściutkie samochody, obite od wewnątrz szarym materiałem w paski. Dalej wszystko jest tak proste, jak dla dźwigu podniesienie jednej tony. Następnie trzeba zapewnić czytelnika, że całe Drezno jest szare i w paski, że Łaba to pasek na szarym tle, że domy są szare, że Madonna Sykstyńska jest szara i w paski. Nieważne, czy to prawda, ważne, że jest to przekonujące i w dobrym guście. Szarym w paski<sup>16</sup>.

12. «юркие и крохотные секунды», С. Кржижановский, *Странствующее «странно»*, w: С. Кржижановский, *Сказки для вундеркиндов*, Советский писатель, Москва 1991, s. 96.

13. «молодой лейкоцитняк», С. Кржижановский, *Странствующее...*, s. 112.

14. «отростки нейронов», С. Кржижановский, *Странствующее...*, s. 108.

15. Analizę sposobów, którymi posługiwał się Zygmunt Krzyżanowski, tworząc swe fantastyczne światy, odnaleźć można w: Й. Ван-Баак, *Мир по Кржижановскому*, „Russian Literature” 1999, vol. XLV, s. 361–371. Zob. także: Н.Ю. Буровцева, *Проза С. Кржижановского: проблему поэтики*. Диссертация кандидата филологических наук, Москва 1998; Е.В. Моисеева, *Художественный мир прозы С. Кржижановского*. Диссертация кандидата филологических наук, Екатеринбург 2002.

16. W. Szklowski, *Zoo. Listy nie o miłości albo Trzecia Heloiza*, w: W. Szklowski, *Jeszcze nie wszystko skończone...*, przeł. Aleksandra Berkiet, Jolanta Skrunda, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2016, s. 398.

Poetyka uformowana w rosyjskim ekspresjonizmie służy jako „materiał budulcowy” jednego z najbardziej skrajnych wariantów modernistycznej koncepcji świata – świata jako absolutnego chaosu. Jednak sam „chaograficzny” model świata nie ulega rozpadowi, a jedynie jego całościowość opiera się na zupełnie innych podstawach niż w systemach klasycznych i różni się od pokrewnych systemów modernistycznych (w szczególności od symbolizmu). Dominantą ekspresjonistycznej całościowości jest „antykosmograficzność”, to znaczy budowanie modelu świata na podstawach absolutnie przeciwstawnych kosmograficzności: na zestawianiu niepasujących do siebie elementów, na dialogicznym połączeniu wzniosłości z brutalnością i prostactwem, na zburzeniu związków przyczynowych, na wprowadzeniu niezwykłości i alogizmu (a dokładniej – nie nielogizmu a antylogizmu) w konstruktywną i motywacyjną zasadę. W lapidarnej formie strategia ekspresjonistyczna wyrażona została słowami Wielimira Chlebnikowa: „Moj otwleczonnyj strogijs rassudok / Jest’ korien’ iz Niet-jedinyj”<sup>17</sup>. Taki oto jest modus rzeczywistości, w którym w maksymalnym zaostrzeniu przejawia się estetyczny stosunek ekspresjonistycznego artysty wobec społecznej, egzystencjalnej, historycznej i każdej innej rzeczywistości.

Ekspresjonistyczny model świata to antyświat, ale jego wewnętrzna jedność pozostaje motywowana, dlatego mówi się o jego pełnej wirtualności. Tutaj możliwe jest istnienie smoko-ludzi i ludzi-marionetek, przemiana żywego człowieka w statuetkę (*Piatyj strannik* [Пятый странник] i *Chronika goroda Lejpciga za 18.. god* [Хроника города Лейпцига за 18.. год], a nawet pełna dysocjacja człowieka (straszny obraz rozkładania na części składowe inwalidy pierwszej wojny światowej – Johanna Protezy, bohatera wiersza Aleksieja Kruczonycha)<sup>18</sup>. Tutaj budynek banku w stolicy okazuje się tajemniczym zamkiem okropności (Aleksandr Grin *Szczurołap* [Крысолов]), a blok w Pitrze, zamieszkiwany przez wygłodniałych literatów, przemienia się w obłąkany statek (powieść Olgi Forsz). Tutaj „umniejszony człowiek” może błędzić w odroślach neuronów mózgu i wzniecać bunt czerwonych ciałek krwi (Zygmunt Krzyżanowski *Stranstwujuszczetje „stranno”* [Странствующее «странно»]). Tutaj biurokratyczny koszmar staje się motorem napędzającym akcję (*Labirynt* [Лабиринт] Pantelejmona Romanowa, *Diaboliada* [Дьяволиада] M. Bułhakowa), a niezamierzona krzywda, jakiej doznał lumpen-hegemon w dni rewolucji – podstawą całego szeregu roszczeń o specjalne ulgi socjalne (M. Zoszczenko, *Żertwa riewoluciji* [Жертва революции]).

17 „Мой отвлеченный строгий рассудок / Есть корень из Нет-единицы”, w: В. Хлебников, *Есть запах цветов медуницы* w: *Собрание произведений Велимира Хлебникова*, ред. Ю. Тынянов, Н. Степанов, т. 5., Издательство писателей в Ленинграде, Ленинград 1933, s. 93.

18. Zob. А. Кручных, 1914–24 гг., »Леф« 1925, № 3(7), s. 30–32. Opatrzono pod tytułem: *Wolny przekład z niemieckiego*.

Ekspresjonistyczne antyświaty mają swoją gatunkową dominantę (metagatunek), którą jest fantasmagoryczna zasada modelowania. Łączy ona całą grupę gatunków, a główne miejsce zajmują w niej antyutopie i tragikomedie, pod wpływem których odnawiają się i asymilują tradycyjne gatunki (bajki magiczne, objawienia, przypowieści), natomiast sny i koszmary stają się samodzielnymi gatunkami. W tendencji ekspresjonistycznej wyodrębniła się także własna dominanta stylistyczna – groteska w najróżniejszych jej odmianach. Wszystko to daje podstawy, aby twierdzić, że w Rosji w pierwszych latach po październiku ekspresjonizm sformował się w całościowy kierunek literacki, to znaczy urósł do rangi wielkiego systemu historyczno-literackiego, nosiciela określonej artystycznej filozofii. Właśnie w tym znaczeniu ekspresjonizm został strategią artystyczną, która dawała najbardziej adekwatną możliwość zrozumienia i wyrażenia zarówno „kondycji świata” w czasie rewolucji i wojny ojczyznianej, jak i „kondycji ducha” ludzi wmieszanych w wszechpanujący chaos i dostrzegających, że rozpoczęty proces budowania „nowego świata” rodzi nowy absurd.

W Rosji w pierwszym porewolucyjnym dziesięcioleciu ekspresjonizm stał się dominującą tendencją procesu twórczego – objął wszystkie rodzaje sztuki, z nim związane są najbardziej znaczące osiągnięcia artystyczne tamtych czasów. Wymienić można między innymi wybitne płótna Kuźmy Pietrowa-Wodkina, Marca Chagalla, Pawła Fiłonowa. Są to filmy *Pancernik Potiomkin* [Броненосец Потемкин] Siergieja Eisensteina i *Matka* [Мать] Wsiewołoda Pudowkina, przedstawienia teatralne Wsiewołoda Meyerholda i Aleksandra Tairowa, stanowiące klasykę światowego ekspresjonizmu, szkołę dla wielu przyszłych pokoleń kinematografów i reżyserów teatralnych.

### 3.

W latach dwudziestych ekspresjonizm rozwijał się w sąsiedztwie i rywalizacji z innymi prądami literackimi – romantycznym, realistycznym i formującym się socrealizmem. Nie dziwi zatem fakt, że zachodziły między nimi wzajemne interakcje.

Z romantyzmem ekspresjonizm pozostawał związany pod względem genetycznym – odziedzyczył po nim zasadę konfrontacji z rzeczywistością, subiektywną dominantę wizji artystycznej. Tradycja realistyczna w literaturze rosyjskiej była na tyle silna, że jej wpływ nie ominął żadnego prądu artystycznego powstałego w XX wieku. Pomimo zadziorności i chęci epatowania odbiorcy rosyjski ekspresjonizm okazał się podatny na kilka najważniejszych zasad realizmu. Przede wszystkim na zasadę motywacji psychologicznej postaci – nawet tych najbardziej fantasmagorycznych. A to pokazuje, że typizacja jako najważniejsza zasada stra-

tegiej realistycznej w mniejszym bądź większym stopniu wpływa na charakter generalizacji (zasady artystycznego uogólnienia) w ekspresjonizmie – obraz ekspresjonistyczny, stając się skrajnie ogólnym wyrażeniem estetycznego stosunku do rzeczywistości, jednocześnie odkrywa obiektywny sens ocenianych zjawisk. Można wskazać odkryte dzięki strategii ekspresjonistycznej ludzkie typy, które stały się „kultowymi obrazami” nie tylko swoich czasów, lecz także całej epoki, rozpoczętej po październiku: lumpen-hegemon (Szarikow z *Psiego serca* [Собачье сердце]), skazowy opowiadacz z opowiadań Zoszczenki, Piotr Prysypkin z komedii Majakowskiego *Pluskwa* [Клоп], biurokrata nowej sowieckiej formacji, demagog i urzędas (Pobiedonosikow i Optimistenko z *Łaźni* [Бане] Majakowskiego, Kalsonier z *Diaboliady* [Дьяволиада] Bułhakowa), uniżony inteligent (pisarz Ostankin z noweli Romanowa *Prawo na żywność, ili problemata bezpartijności* [Право на жизнь, или Проблема безпартийности]), aktywny reżimowy konformista (Guliaczkin z komedii Nikołaja Erdmana *Mandat* [Мандат]), nowa funkcja tradycyjnego bohatera rosyjskiej klasyki – małego człowieka (człowiek-numer z powieści Zamiatina *My* [Мы]), „umniejszony człowiek” z opowiadania Krzyżanowskiego *W zraczkie* [В зрачке], prześladowany żądaniami, by zostać ofiarą w imię obcych, błahych interesów, nieszkodliwy Podsiekalnikow z komedii Erdmana *Samobójca* [Самоубийца]. W ekspresjonistycznej optyce w istocie jedni bohaterowie zostali przedstawieni jako złowieszcza siła, inni jako żalosne istoty czy postaci tragifarsy, a jeszcze inni – jako tragiczne ofiary.

Niektórzy artyści tworzyli groteskowy obraz świadomości i świata zbaczającego z moralnej drogi poprzez połączenie realistycznego naśladownictwa życia z ekspresjonistycznym absurdem. Tendencja ta najwyraźniej zarysowuje się w tragikomediach Erdmana (*Mandat* [Мандат], *Samobójca* [Самоубийца]). Wyzywająca kontaminacja wyjątkowo ekspresjonistycznego widzenia świata (fiksacja irracjonalnych zjawisk czasu, „chaotyczna” narracja) z niemal dokumentalnymi epizodami, z opisem łatwo rozpoznawalnych rzeczywistych osób, twórców kultury rosyjskiej, jest charakterystyczna dla takich niebanalnych utworów, jak: *Zoo. Listy nie o miłości albo Trzecia Heloiza* [Zoo, или Письма не о любви, 1923] Wiktora Szkłowskiego, *Sumaszedszyj korabl’* [Сумасшедший корабль, 1930] Olgi Forsz.

Wpływ ekspresjonizmu na romantyczny obraz świata przejawiał się także przede wszystkim w zhiperbolizowanych sposobach wyrażania. W „poematkach w prozie” realia otaczającego świata są wyraźnie zabarwione i metaforycznie odnoszą się do astralnych i sakralnych zjawisk i znaków. Tak oto na przykład opisywany jest nieboskłon: „O brzasku, gdy pomiędzy dwoma garbami Wielkiego Czimganu załśni niebo szmaragdem i zamigocą na nim ledwo dostrzegalne różne błyski,

góra ciemniej i ogromna, granatowa zawisa nad jedwabistą ciszą doliny<sup>19</sup>; „Zorza, rozpuściwszy płomienne skrzydła, wzleciała nad ciemnym stepem<sup>20</sup>; „Cienki róg księżycy pławił swoje strzały w czarnej wodzie Teterewu<sup>21</sup>. W istocie wszystkie te formalne innowacje były organicznym przedłużeniem tradycyjnych, szczególnych cech poetyki romantyzmu, ale naraz zyskały one wyjątkową intensywność, która semantycznie odpowiada skrajnie zarysowującemu się przeciwstawieniu biegunów binarnego romantycznego świata – bieguna ideału i bieguna rzeczywistości.

W pierwszym popaździernikowym dziesięcioleciu to właśnie ekspresjonizm stał się tą artystyczną intencją, która zarażała wszystkie prądy artystyczne i tendencje tamtych lat. Wynika to z faktu, że w nieustannym sporze między przedstawianiem a wyrażaniem szala przechylała się ku wyrażaniu. Nieokiełznana i wzburzona rzeczywistość wzbudzała ostrą emocjonalną reakcję, która mogła z początku być, bez „dystansu czasowego”, jedynie subiektywna.

Tłumaczyła Agnieszka Ścibior  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0002-8093-5695>

---

19. Boris Ławrieniew, *Gwiazdzisty blask*, w: Boris Ławrieniew, *Czterdziesty pierwszy i inne opowiadania*, przeł. Maria Wisłowska, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1960, s. 37.

20. »Заря, распустив сияющие крылья, взлетела над темной степью...«, Артем Веселый, *Гуляй Волга*, Слово Тюмени, Тюмень 1993, s. 7.

21. Izaak Babel, *Syn rabiego*, w: Izaak Babel, *Historia jednego konia*, przeł. Jerzy Pomianowski, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 183.

recenzje |

reviews |







## Kraina wiecznego szczęścia

Recenzja książki: Karolina Kostyra, *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 184. Oprawa miękka, publikacja polskojęzyczna.

Niektóre filmowe motywy mocno zakorzeniły się w naszej świadomości. Skrojone pod prywatne wspomnienia, tęsknoty i marzenia, pod egzystencjalne obawy i życiowe oczekiwania, wydają się mieć tysiące ekranowych manifestacji. Myśląc o nich, nie potrafimy czasem wskazać choćby jednego, konkretnego tytułu, ale mamy wrażenie, że „myślana” właśnie opowieść prezentowałaby się nadzwyczaj dobrze, gdyby zapisać ją na celuloidzie. Czasem chwytamy w pamięci mgliste wspomnienia podobnych fabuł albo błędnie przypisujemy je najróżniejszym historiom. Potrafimy jednak wyobrazić je sobie tak, jakby stanowiły rdzeń niejednego filmu.

Znamy przecież dobrze „tego” mężczyznę w średnim wieku, krzątającego się w swojej domowej pracowni fotograficznej. Kiedy go obserwujemy, zdajemy sobie sprawę, że wszystko, co otacza bohatera, jest oświetlone anemicznymi błękitami, prezentuje się ponuro i nieprzyjaźnie. Sam protagonista też sprawia wrażenie zszarzałego pod wpływem smutku. Ciszę w tym zawodowym sanktuarium przerywa dzwonek u drzwi. Mężczyzna odbiera od kuriera przesyłkę, której zawartość za chwilę przypomni mu minione czasy. Zaczyna się boleśnie: z paczki wysuwa się zawiadomienie o śmierci przyjaciela z dzieciństwa. W kartonie znajduje się też prawdziwy skarb – należąca do starego kumpla sfatygowana rękawica baseballowa. Czule pogładzony artefakt okazuje się pretekstem do odbycia podróży w czasie. Fotograf reaguje refleksyjnym impulsem: „Pamięć może nas dopaść w każdej chwili. I nie wiadomo dokąd nas zabierze. Można tylko liczyć, że w jakieś przyjemne miejsce”. Później, w fizycznym wymiarze, mężczyzna znajdzie się na pogrzebie dawnego kompana, jednak pod względem emocjonalnym rozpocznie się jego wędrówka w czasie – poprzez jedyny, „prawdziwy” świat wspomnień z dzieciństwa.

Bohater tego szkicu fabularnego (opartego na opowiadaniu Stephena Kinga) przenosi się do *Krainy wiecznego szczęścia* (reż. Scott Hicks, USA 2001). Zagłębia się w echem dawnych przeżyć – wyjątkowych chwilach „tych” letnich wakacji, kiedy wydarzyło się coś ważnego. Początkowo nurza się we wspomnieniach

jakby na ślepo, ale po chwili odnajduje właściwą drogę. W mgnieniu oka, już jako młody Bobby Garfield, pojawia się w tunelu kanalizacyjnym, u którego wylotu mienia się świeżą zielenią okazałe lasy. Obok bohatera kroczą jego towarzysze zabaw. Młodzi bohaterowie wędrują przez nieużytki i dzielą się niewybrednymi żartami. To zaproszenie do opowieści o zdarzeniach, które odmieniły życie jedenastoletniego chłopca i sprawiły, że „to” właśnie lato okazało się ostatnim beztróskim latem jego życia (lub, jak po prostu powie Garfield, ostatnim latem jego dzieciństwa).

Dla fotografa z ponurej pracowni rękawica baseballowa stanowi przesłankę do wzięcia udziału w sentymentalnej podróży. Taka jest siła przedmiotów – nośników wspomnień. Osobiste rzeczy, niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, rozświetlają twarz nostalgika, łącząc strzępy wspomnień w spójną narrację o minionych zdarzeniach. O mocy przedmiotów przekonuje się bohater *Zielonej doliny* (reż. John Ford, USA 1941), który w prologu zwierza się z zamiaru opuszczenia rodzinnej miejscowości. Kiedy Morgan pakuje rzeczy w sfatygowaną chustę matki, nachodzi go refleksja: „Opuszczam moją dolinę. Tym razem już do niej nie wrócę. Zostawiam za sobą 50 lat wspomnień”. Po chwili przenosi się do czasów dzieciństwa, do „swojej” doliny – rozległej, zielonej i najwspanialszej, bo w końcu, jak deklaruje, „w całej Walii nie było piękniejszego miejsca”.

Przedmioty często prowadzą swoich właścicieli w pozornie zapomniane miejsca, które niegdyś wcale nie uznawane za nadzwyczajne, po latach uwodzą wyjątkową urodą i spokojem. Dawno temu w tych przestrzeniach dokonywały się rzeczy fundamentalne, z których podniosłości dorastający młodzi ludzie zwyczajnie nie zdawali sobie sprawy, lecz które w oczywisty sposób odciskały kształt na adolescentach. Cyklicznie wraca w świadomości pamięć „tamtych” miejsc i zdarzeń. „Tymi” miejscami mogą być oczywiście szkolne boiska, salony gier, centra handlowe albo pobliskie złomowiska, ale „miejskość” rzadko kiedy jest tak barwna i nęcąca jak otaczające miasteczka lasy, tajemnicze zagajniki, górskie chatki i ukryte gdzieś w gąszczach roślinności jeziora. Przyroda bowiem, jak przekonuje Karolina Kostyra, autorka książki *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*, w sposób szczególnie oddziałuje na dorastających ludzi. Tylko w czasie dojrzewania jest tak płodna i ekspansywna, że porywa w swoje głębie i na zawsze odmienia młodego człowieka, przygotowując go do podjęcia dorosłego życia (s. 13–15).

Przykład rękawicy baseballowej z *Krainy wiecznego szczęścia* przypomina o jeszcze jednej narracji, w której ten amerykański symbol niedorósłości staje się pretekstem do wglądu w przeszłość. Kiedy bohater *Buszującego w zbożu*, osławionej powieści Jerome’a Davida Salinger’a, po raz pierwszy rozważa naturę wspomnień, spisuje właśnie historię rękawicy należącej do nieżyjącego już brata. Najważniejszą myśl Holden wykląda jednak w zwieńczeniu swoich losów: „Lepiej

nigdy nikomu nic nie opowiadajcie. Bo jak opowiecie – zaczniecie tęsknić”. W tym smutnym spostrzeżeniu nie ma jednak choćby odrobiny żalu – tylko ciepłe skojarzenia i wszechogarniająca tęsknota za dawno nie widzianym domem, miejscem – korzystając ze słownika Bachelarda – „absolutnej intymności”<sup>1</sup>. Podobna tęsknota wyziera z książki Karoliny Kostyry, która już we wstępie zwraca uwagę na charakter resentymetu młodości: „Wiosenna bujność traw prawdziwie zieleni się tylko we wspomnieniu” (s. 13).

W *Wiosennej bujności traw* autorka zaprasza na intelektualne buszowanie po ekranowych lasach, okraszzone filmową erudycją i kompetencjami interpretacyjnymi, a przy tym nasycone sporymi pokładami wrażliwości. Na tle stonowanego modelu uprawiania filmoznawstwa na gruncie polskim książka Kostyry prezentuje się niezwykle. Osobista i emocjonalnie zaangażowana refleksja oraz melancholijny ton książki ściśle korespondują z tematyką podejmowaną w filmach o dorastaniu. Tęsknota płynie więc tutaj zarówno z przeżyć bohaterów, jak i z poszukiwań autorki, żywo zaangażowanej w relacjonowanie opowieści o pograniczu dzieciństwa i dorosłości – najpiękniejszym (trudno odnieść inne wrażenie po lekturze książki) czasie naszego życia. Autorka zdaje się przy tym przekonywać, że nie trzeba rugować z życia pierwiastka ocalonej dziecięcości – należy raczej pielegnować w sobie młodzieńczą pasję odkrywania świata.

Jak stwierdził kiedyś Zygmunt Bauman, „człowiek jest najbardziej ludzki w dzieciństwie (żyje wtedy w świecie pełnym możliwości jeszcze niezamkniętych ani niezdyktowanych, kuszących nieodgadnieniem tajemnic, przyszłości bez granic), ale za znamię dojrzałości uważa odejście od dzieciństwa i trawi swe wysiłki na to, by dzieckiem być przestać”<sup>2</sup>. Kostyra przygląda się filmowemu gatunkowi *coming of age* i towarzyszy młodemu bohaterom, by opowiedzieć o czasie tych szczególnych przemian. Czasie słodkim i okrutnym jednocześnie, kiedy w powietrzu czuć zapowiedź nadchodzących zmian. I choć adolescenci nie potrafią jeszcze stwierdzić, na czym miałyby one polegać, to snują już przypuszczenia, że ich dzieciństwo nieubłagane się kończy.

W *Czarnoksiężniku z Oz* (reż. Victor Fleming, USA 1939) Dorotka zgadza się z opinią wróżbity: „Rodzina Cię nie rozumie, nie docenia. Chcesz zobaczyć inne kraje, wielkie miasta, góry, oceany”. W realiach amerykańskiego wielkiego kryzysu dziewczynka przeżywa prawdopodobnie swoje ostatnie, marzycielskie chwile w otoczeniu przyrody, tuż przed bolesnym końcem dzieciństwa. W *Moście*

---

1. Gaston Bachelard, *Ziemia, spoczynek, marzenia*, w: Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 301.

2. Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic! Warszawa 2013, s. 213.

do *Terabithii* (reż. Gabor Csupo, USA 2007) przykre tony wybrzmiewają jeszcze wyraźniej, kiedy ojciec głównego bohatera zaczyna gorliwie przysposabiać syna do dorosłości. Coraz mniej między nimi bliskości, a coraz więcej rozmów o ekonomicznych problemach dorosłych, którymi niby przypadkiem, ale zaskakująco często, obarcza się dorastającego chłopca – stopniowo odbierając mu niewinność spojrzenia. Bohaterowie obu filmowych baśni oddalają się wkrótce od zaczarowanych światów, by realizować swoje społeczne powinności. Kostyra śledzi podobne tropy i analizuje postawy młodych bohaterów, którzy stopniowo wkraczają w poważny i zszarzały świat dorosłych. Niektórzy z nich zmagają się ze śmiercią (*Stać przy mnie*, reż. Rob Reiner, USA 1986), inni z rodzącą się w nich seksualnością (*Walkabout*, reż. Nicolas Roeg, Australia, Wielka Brytania 1971), a jeszcze inni nie mogą dojść do ładu z samym sobą po zawodzie miłosnym (w rozdziale poświęconym letniskom jest kilku takich nieszczęśników), wszyscy jednak przeżywają bolesny rozbrat z żywymi, pulsującymi i oddychającymi cudami przyrody.

Celem Karoliny Kostyry jest nie tyle rekapitulacja czy leksykonowe opracowanie tematyki filmów *coming of age* (s. 7–8), ile refleksja nad szczególnym momentem życia każdego człowieka, naznaczonym bliską więzią i współodczuwaniem z przyrodą. W omawianych przez autorkę filmach cudowna natura, owa Wielka Matka, bywa zagrożeniem, ale roztacza też troskliwą opiekę nad swoimi dziećmi. Filmoznawcza publikacja przybiera więc momentami kształt ogólnohumanistycznej refleksji nad światem i miejscem człowieka (bynajmniej nie centralnym) w tym rozległym porządku. Istotę związku między człowiekiem i przyrodą autorka próbuje zgłębić, sięgając do różnych źródeł – poszukuje tropów w Jungowskiej krytyce mitograficznej, przywołuje rozpoznane przez Mirceę Eliadego motywy symboliki magiczno-religijnej, zaś za Bruno Bettelheimem rozpatruje eksternalizującą funkcję baśni. Z tym bagażem teoretyczno-kulturowym Kostyra przygląda się między innymi scenie łapczywego pożerania owoców w *Walkabout*, obrazowi pijawek wsysających się w bohatera *Stać przy mnie* i lunarnej symbolice wilgotnych obiektów z *Zepsutego owocu* (reż. Kô Nakahira, Japonia 1956), by ustalić ostatecznie miejsce człowieka w cyklu życia.

Autorka *Wiosennej bujności traw* czule przygląda się przyrodzie, podobnie jak bohaterowie analizowanych przez nią filmów: młodzi ludzie, którzy w przededniu dorosłości są jeszcze wrażliwi na widoki bujnych lasów, zwierzęcych przepychanek, niesamowitych skalnych występów i wartkich potoków. Nastolatków niewiele już jednak dzieli od rozstania z naturą. Wielu z nich ponowi przecież los Mietka z filmu *Płyną tratwy* (reż. Władysław Ślesicki, Polska 1962), który – wkraczając w świat dorosłości – stopniowo ztraca łączność z przyrodą (s. 67–73). W tym kluczowym momencie życia charakter związków z Wielką Matką na zawsze się odmienia.

Książka Karoliny Kostyry jest daleka od protekcjonalności – nasycona wrażliwością, tęsknotą i zrozumieniem, wydaje się pozytywnie odmienna od obecnych na polskim gruncie filmoznawczym niezgrabnych prób rozpoznania gatunku *coming of age*. W odróżnieniu od siermiężnej refleksji nad „kinem dla dzieci i młodzieży”, rozważania Kostyry rozbudzają pasję i przypominają, że obrazki z przeszłości, które po latach często „widzimy” w zabarwieniu sepii, mają swoje wspaniałe, żywe kolory. Kiedy odwiedza się dawne miejsca zabaw, to nierzadko przyroda wydaje się dużo mniej imponująca niż w czasie adolescencji (jak w filmie *Nad rzeką, której nie ma*, reż. Andrzej Barański, Polska 1991, s. 146–147). By odzyskać kształt dawnych okolic nie wystarczy do nich fizycznie powrócić – najważniejsza jest zmiana perspektywy. Dzięki *Wiosennej bujności traw* dziecięce wspomnienia ponownie sycą się barwami.

Autorkę interesują formy manifestowania się przyrody w kinie *coming of age*, gdyż właśnie w asyście natury młodzi bohaterowie zmierzają ku dorosłości. Tak jak filmy o dorastaniu są oknem pozwalającym spojrzeć w nastoletnią przeszłość, tak też książka Karoliny Kostyry daje wgląd we wspólnotowe doświadczenie, przybierające jednak swój indywidualny kształt w każdym, jednostkowym przypadku. Znawczynie filmów inicjacyjnych zabiera czytelnika w podróż po magicznych miejscach, o których urokach być może już zapomnieliśmy. Koncentruje się na losach niemądrych nastolatków, lecz czasem przygląda się też dorosłym bohaterom, którzy z rozrzewnieniem wracają do przeżyć z dzieciństwa. Wraz z nimi prowadzi poszukiwania niemal w duchu Colette, która ubolewała nad utraconą więzią: „Ten dom i ten ogród istnieją jeszcze, ja wiem, ale cóż z tego, skoro straciły już swoją siłę magiczną, skoro zaginął sekret otwierający przede mną tamten świat – blaski, wonie, harmonię drzew i ptaków, szmer głosów uciszony już przez śmierć – tamten świat, którego przestałam być godna”<sup>3</sup>. Choć nazwisko autorki *Domu Klaudyny* nie pada w książce Kostyry, to filmoznawczynie odznacza się podobną wrażliwością co francuska pisarka. Obie z czułością przyglądają się owemu światu „powszednich rzeczy cudownych”<sup>4</sup>: uwodzicielskich źródeł i nęcących zagajników, wprost jakby wyjętych z twórczości Williama Butlera Yeatsa. Kiedy wraz ze swoimi protagonistami autorka *Wiosennej bujności traw* przygląda się cudownym pejzażom, jest na moment jak Sido, zastanawiająca się, czy całą tę wspaniałość przyrody – ukryte strumienie i jagodowe gęstowia – „widziało i widzi wciąż jeszcze naiwne uszczęśliwienie mojego serca, czy też widziały ją moje olśnione oczy”<sup>5</sup>.

---

3. Sidonie-Gabrielle Colette, *Dom Klaudyny*, w: Sidonie-Gabrielle Colette, *Dom Klaudyny*, przeł. Krystyna Dolatowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 10.

4. Sidonie-Gabrielle Colette, *Sido*, w: Sidonie-Gabrielle Colette, *Dom Klaudyny*..., s. 153.

5. Colette, *Sido*..., s. 151.

Karolina Kostyra przychodzi z pomocą czytelnikowi i przypomina mu o sile dziecięcej wrażliwości. Wzorem Yeatsa, który w *Skradzionym dziecku* przydawał realnie istniejącym irlandzkim wyżynom mityczny charakter, autorka *Wiosennej bujności traw* odkrywa na nowo uroki dawnych miejsc: do bólu przecież zwyczajnych, lecz jednocześnie oszałamiająco nadzwyczajnych. Buszuje w sensualnych gęstwinach *Dancingu w kwaterze Hitlera* (reż. Jan Batory, Polska 1968) i włóczy się po lasach w *Nad rzeką, której nie ma*, maszeruje najeżonymi niebezpieczeństwami duktami z bohaterami *Stań przy mnie* i nurkuje w migoczących refleksami jeziorkach z *Walkabout*, odwiedza wreszcie „wzniosłe” ruiny z filmu *Zapamiętajmy to lato* (reż. Siergiej Sołowjow, ZSRR 1974), mocno już zarośnięte pędami, które za nic mają zabytkowe statusy ludzkich dzieł. Przyglądając się tym miejscom dziecięcych przygód i rozpatrując ich znaczenie dla dorastania, autorka tłumaczy przebyte próby inicjacyjne poprzez dwie kategorie, którym symbolicznie patronują dwie figury: szałasów i letnisk.

Po pierwsze Kostyra analizuje więc miejsca nieujarzmione i niezbadane, w których się nie osiedla, lecz które się przemierza. Protagonisci filmów o dorastaniu są w drodze, bo ruch związany jest z procesualnością samej młodości (s. 12). Sięgając do mitów i religioznawczych analiz, autorka dostrzega paralele między losem swoich wędrujących bohaterów i przebiegiem obrzędów inicjacyjnych. W części „Szałas” filmoznawczyni towarzyszy zatem młodym ludziom, których *rites of passage* dokonują się właśnie w trakcie podróży przez nieujarzmiony świat natury. Przyroda stale towarzyszy bohaterom: stymuluje tę wędrowkę (s. 44), kieruje nią (czasem upersonifikowana w postaci Aborygena z *Walkabout*, s. 61), a ostatecznie prowokuje przemianę młodych protagonistów – wtajemniczając ich w prawdziwe życie (s. 26).

Analizowane przez autorkę manifestacje owego „wyjścia z wieku” dziecięcego (s. 27) mocno się od siebie różnią. O ich ostatecznym kształcie decydują kluczowe kwestie – miejsce, czas i motywy podjęcia wędrowki. W końcu, jak zauważa Kostyra, niełatwo zgubić się w lesie w dobie technik GPS, więc we współczesnych filmach *coming of age* – jak uczą *Królowie lata* (reż. Jordan Vogt-Roberts, USA 2013) – trzeba chcieć się zgubić, by przeżyć tę życiową przygodę (s. 39). Nie mniej istotną rolę w portretowaniu rytuału przejścia odgrywają społeczno-kulturowe sposoby ujmowania płci. Sam fakt oddalenia się od domu, doznania niewygód i późniejszej „transformacji jakościowej osobowości” (s. 27) jest oczywiście wspólny dla filmowych chłopców i dziewcząt. Jednakże w kulturze patriarchalnej ekranowe motywacje młodych mężczyzn są zwykle dużo bardziej ekscytujące już w samych zamiarach (s. 47–48) – dorastające dziewczynki trafiają przecież w dzicz podczas zupełnie niespontanicznych pikników. Mimo to, miastowe panienki radzą sobie później nie gorzej niż ich chłopięcy rówieśnicy. Bohaterki i bohaterów omawia-

nych przez autorkę filmów łączy to, że jako inicjanci symbolicznie giną podczas podejmowanych podróży i podczas nich się odradzają (s. 22–23).

Protagonisci doświadczają więc w podróży fundamentalnego przeobrażenia: opuszczają domy jako dzieci, by później do nich wrócić jako osoby dorosłe. Paradoksalnie, właśnie podczas tej wędrówki młodzi ludzie muszą nauczyć się obcowania z naturą. Zdobyte cywilizacyjne: dobre maniere, szkolna wiedza czy nawet znajomość języka (*Walkabout*) wyłącznie spowalniają przebieg rytuału przejścia. Miejsce wyuczonych wzorów kulturowych zajmuje w świecie przyrody obeznanie w jej tajemnych kodach oraz znanstwo fauny i flory (s. 74). W końcu, jak przekonuje autorka, by przeżyć przemianę, trzeba się wcześniej przejrzeć w lustrze natury (s. 71).

Jak pisze Kostyra, przyroda przypomina swoim podopiecznym o „przemijalności życia [...], pozwala się usamodzielnic i wypróbować pierwotne instynkty, bez zażenowania ujawnia swą naturalną sensualność i wreszcie – nawołując w duchu kantowskiej wzniosłości o moralnej powinności człowieka – ulega jego cywilizacyjnym przekształceniom” (s. 74). Koniec każdej dziecięcej przygody jest więc tak przynębiający, jak widok augustowskiej puszczy wyrębywanej przez drwali w filmie *Płyną tratwy* (s. 72). Bohaterowie odbierają od natury naukę, a po zwieńczeniu swoich zmagañ stopniowo oddalają się od niej – uświadamiają sobie, „jakimi rzeczy są naprawdę” (s. 33). Przyroda traci wtedy swój fascynujący kształt, a młodzi dorosli odpalają papierosy (*Płyną tratwy*, s. 73) i wracają do miasta samochodami (*Królowie lata*, s. 47). Aborygen przestaje być potrzebny mieszkańcom (s. 64), a ptak, którym Mietek dawno temu z pewnością by się zaopiekował, nie potrafi znaleźć dla siebie lądowiska w wykarczowanym lesie (s. 73). Obezwładniające poczucie utraty tknie bohaterów później – kiedy „powrót” do świata nieskażonego oszustwem dorosłości nie będzie już możliwy.

Nie jest to rzecz jasna narracja wyłącznie filmowa. Ciekawe, że choć każdy z nas dysponuje odmiennymi wspomnieniami z czasów dojrzewania, to w gruncie rzeczy istnieje w tym aspekcie pewna wspólnota pamięci. Dawne, wydawałoby się, że spektakularne, wędrówki wyglądają dziś blado – włóczęgi według map wyznaczanych przez rury systemów ciepłowniczych wydają się szczenięcą głupotą, a los kolegi zranionego wełną szklaną nie jest w ułamku nawet tak emocjonujący, jak się niegdyś wydawało. Jednak pod wpływem *Wiosennej bujności traw* nawet te, niezbyt imponujące, naznaczone śląskim krajobrazem wspomnienia, zyskują swój urok. Choć dotyczą miejsc odległych od rozległych lasów i dzikich zagajników, przejrzystych jezior i szumiących wodospadów, to i one wydają się piękne, bo przecież, jak pisała Margaret Wolfe Hungerford w *Molly Bawn*, „piękno jest w oku obserwatora”.

Po drugie Karolina Kostyra mierzy się z miejscami bardziej uporządkowanymi, przypominającymi parki i ogrody (s. 18), których się nie pokonuje, lecz w których



jest się przez przyrodę okalanym. Letniska sugerują inną strategię kontaktu z przyrodą – zorientowaną nie na przekraczanie i poskramianie, lecz poddawanie się jej wpływowi w chwilach próżnowania i odpoczynku (s. 79). Jak zauważa Kostyra, jest taka chwila w ciągu roku, która pozwala oddać się owemu rozkosznemu nicnierobieniu – wakacje. To kluczowy czas, dający wytchnienie od nasyconego najróżniejszymi zajęciami żywota młodego człowieka. „Nieprzerwana letnia idylla bogata w sensualne przyjemności, wolna od zobowiązań” (s. 80) jest przez nastolatka nerwowo wyczekiwana. Zwłaszcza pierwszy dzień wakacji stanowi zapowiedź nadchodzących, ekscytujących doznań (por. s. 79). Letnia przerwa jest oczywiście uznawana przez młodzież za odskocznnię od zwyczajności (s. 84), ale wiąże się z nią także, dużo bardziej stresujące, antycypowanie nadchodzących przygód miłosnych. Zmysłowym uniesieniom można oddać się bezgranicznie właśnie podczas wakacyjnych wyjazdów – z dala od domu, blisko rozbudzonej, bujnej przyrody (s. 80).

Na letniskach natura jest gotowa na przybycie spragnionych sensualnych doznań młodych ludzi. Niedoświadczonych bohaterów okala atmosfera rozluźnienia norm, kurorty kuszą atrakcjami, a przyroda zaprasza do wkroczenia w przestrzeń, w której wszystko rozrasta się i wydaje obfite plony. Letniska są miejscami szczególnymi, w których rygor regulaminów splata się ze zwolnieniem z zasad, a natura rywalizuje o prymat przestrzenny z obiektami wzniesionymi przez człowieka. Nie ma jednak w tych realiach twardej opozycji – wszędzie mnożą się przejścia, korytarze i portale (s. 86), które otwierają przed bohaterami „pola nieograniczonych możliwości” (s. 97).

Męscy bohaterowie filmów o dorastaniu beztrudnie oddają się wakacyjnym przyjemnościom – kąpią się w morzu, odpoczywają w słońcu, włóczą się z kumplami, piją wino i obscenicznie żartują, lecz... jedynie do czasu. Kiedy rozkwita przyroda, ożywiają się także młodzi ludzie: nadchodzi czas, jak zwraca uwagę Kostyra, na „wyładowanie nadmiaru energii seksualnej, przebudzenie zmysłów, a przede wszystkim wznoszenie się ku swobodzie jako takiej” (s. 103). O ile więc w „Szałasach” pleniąca się przyroda wymagała od młodych bohaterów dynamizmu i podjęcia fizycznej eskapady w głąb natury, o tyle w „Letniskach” budzące się do życia zieloności katalizują wybuchy miłosnych namiętności. Jak przekonuje autorka, w tych narracjach impuls uczuciowy pochodzi z natury. Niezależnie od tego, czy chodzi o upały, które porażają młodych pionierów z *Zapamiętajmy to lato*, czy o podmiejską sielanekę i śpiew słowika, sprzyjające zbliżeniu w *Wycieczce na wieś* (reż. Jean Renoir, Francja 1936), albo o mazurskie zalesienia, przesłaniające sylwetkę ślicznej dziewczyny z *Dancingu w kwaterze Hitlera*, przyroda wyraźnie roznamiętnia bohaterów.

W wakacyjnej scenerii bohaterowie poszukują możliwości spełnienia swoich pragnień, jednak rzadko kiedy podejmowane przez nich próby kończą się osią-

gnięciem satysfakcji. W „Letniskach” Kostyra opowiada o trudach seksualnych inicjacji i miłosnych rozczarowaniach (s. 80). Zaaferowana, młodzieńcza pasja nie wystarcza przecież, kiedy w grę wchodzi pułapki dziewczęco-chłopięcych relacji. Letnie zauroczenie kończy się zwykle zawodem i dojmującym poczuciem niesprawiedliwości. Czasem nie wystarczy poczekać „aż minie wstyd”, jak w *Dancingu w kwaterze Hitlera* (s. 110). Gorzki jest finał *Wycieczki na wieś*, w której nieszczęśliwi bohaterowie zmagają się już wyłącznie z postępującą martwością. Gdzie szukać winnych doświadczonych niepowodzeń i doznanych upokorzeń, jeśli nie w prowokującym całe to zamieszanie świecie przyrody? Na naturę trudno się jednak wściekać – chyba że przybiera ona akurat postać uwodzicielskiej kobiety-węża z filmu Jana Batorego (s. 113–116) lub wabiącej naiwnych mężczyzn „księżniczki o rybim zapachu” z *Zepsutego owocu* (por. s. 124). Mityczne i archetypiczne konotacje obu stworzeń przypominają ambiwalencję bolesnego przebudzenia nastoletniej seksualności z baśni *Śniący chłopcy* Oskara Kokoschki, która mogłaby przecież patronować *Wiosennej bujności traw*. W 1907 roku ze zderzenia świadomości z nieświadomością powstała narracja pograniczna – halucynacyjna, bo łącząca bolączki realności i perwersje sennych fantazji. W onirycznym dziele austriackiego grafika, podobnie jak w omawianych przez Kostyrę filmach o dorastaniu, zielone krainy są zamieszkane przez stwory, piękno płynnie przenika się z brzydota, a satysfakcja z cierpieniem<sup>6</sup>.

W okresie dorastania żadne przestrogi nie trafiają jednak do małoletnich – bohaterowie, przeczuwając zbliżającą się dorosłość, żyją ze wszystkich sił i zakochują się na zabój. Niczym oszalali, fantazjują o swoich ukochanych, ale ostatecznie okazują się bezradni – jak przystało na dorastających młodych ludzi. Pozostaje im rzucanie zazdrosnych spojrzeń na obiekty zainteresowania swoich sympatii. Protagonisci nie zyskują emocjonalnego spełnienia, ale wydaje się, że nie wracają z wakacji z pustymi rękami. Jak wspominał bohater *Krainy wiecznego szczęścia*: „Otworzyły mi oczy na przyszłość”. Kiedy lato się kończy, trzeba żyć dalej – zaakceptować swoje porażki i zapomnieć o kompromitacjach. Kto nie pogodzi się z tą oczywistą prawdą, skończy jak bohater *Pożegnania Falkenberg* (reż. Jesper Ganslandt, Dania, Szwecja 2006, s. 149–150).

Pewnego razu wspomniany już wcześniej Holden z *Buszującego w zbożu* zastanawia się nad istotą wspomnień. Kroczy przez park i duma: „Niektóre rzeczy powinny by zostawać zawsze nie zmienione. Żeby można je wpakować do jednej z tych wielkich oszklonych szaf i tak je przechowywać. Wiem, że to niemożliwe, ale szkoda”. Faktycznie, to brzmi jak wygodne rozwiązanie – uśmiercić wspomnienia, nabić je na szpilki i niczym motyle włożyć w przeszkłony pojemnik, by czasem, będąc tkniętym przez niejasny afekt, odwiedzać własne muzeum wspomnień.

---

6. Zob. Oskar Kokoschka, *Die Träumenden Knaben*, Kurt Wolff, Leipzig 1917.

Karolina Kostyra rozważa tę możliwość w zwięźczeniu prowadzonych rozważań. Po opuszczeniu szafasów i letnisk czas dzieciństwa się kończy. Być może najprościej byłoby porzucić dawne marzenia, zamknąć je w szklanym kloszu i zacząć żyć „normalnie”? Autorka *Wiosennej bujności traw* proponuje inne rozwiązanie. Czas dorastania jest żywy, ale i ożywiany może być wciąż na nowo. Rolę pretekstu kolejnych reminiscencji odgrywa przecież kinematografia, wyzwalająca dawno zapomniane emocje, przywołująca dziecięce punkty widzenia i odnawiająca niegdysiejsze doznania. Pięknie jest oglądać motyle na żywo i przyjemnie jest się oddawać tęsknocie za motylami, które dawno temu odeszły. Podczas lektury książki Kostyry przypominają się kusicielskie namowy duchów przyrody ze *Skradzionego dziecka*. *Wiosenna bujność traw* jest książką tak żywą i domagającą się osobistego zaangażowania, że momentami chciałoby się dać porwać uwodzicielskim nimfom z leśnych zakątków. Namysł nad przygodami z nastoletnich czasów rozrasta się ostatecznie do formy humanistycznej refleksji nad naturą rzeczywistości. Karolina Kostyra jest w swoich rozważaniach tak konsekwentnie sugestywna, że podczas lektury coraz silniej zdaje się wybrzmiewać w wyobraźni czytelnika propozycja, by „pozostać w starym, rodzinnym mieście” – jak wykrzykiwali Ramones w utworze *Nie chcę dorastać*.

noty o książkach |

notes on books |





Brian Cliff, *Irish Crime Fiction* (London: Palgrave Macmillan, 2018), 203 s. Seria: *Crime Files* (wraz z indeksem i bibliografią). Twarda oprawa, publikacja anglojęzyczna.

Książka *Irish Crime Fiction* autorstwa Briana Cliffa składa się z Wprowadzenia (s. 1–24) i czterech rozdziałów: (2) „Kryminał północnoirlandzki”; (3) „Kryminał i współczesna Irlandia”; (4) „Kobiety i kryminał irlandzki”; (5) „Ponadnarodowy kryminał irlandzki”, zawiera bibliografię i opatrzona jest indeksem.

Przez „kryminał” (*crime fiction*) należy rozumieć powieść kryminalną, bowiem Brian Cliff zajmuje się wyłącznie tą formą literacką. We wprowadzeniu Cliff doprecyzowuje znaczenie terminu, którego niejednoznaczność ma źródło w odmiennych kontekstach kulturowych: zasadnicza jest różnica między brytyjskim kryminałem Złotego Okresu a amerykańskim kryminałem *noir*, „mrocznym”. Cliff podkreśla, że wielu współczesnych autorów miesza konwencje i tropy, a tendencję do zacierania różnic gatunkowych i tworzenia „krzyżówek” uważa za cechę wyróżniającą kryminał irlandzki.

Rozdział drugi poświęcony jest kryminałowi rodem z Irlandii Północnej. Jednym z głównych wątków jest, co oczywiste, polityka: kwestia przynależności Ulsteru do Zjednoczonego Królestwa lub Republiki. Wojna domowa w Irlandii Północnej (*The Troubles*, 1968–1998) i obecna sytuacja, której kontekst stanowi Porozumienie Wielkopiątkowe to „wdzięczny temat” dla pisarza szukającego inspiracji dla kryminału czy thrillera. Jednocześnie pisanie o konflikcie wymusza zajęcie stanowiska w kwestii suwerenności Ulsteru, czyli w konsekwencji przyczynia się do dalszej polaryzacji stanowisk. Ponadto, dla pisarza Irlandczyka gatunek określany jako *Troubles thriller*, uprawiany przez Brytyjczyków w okresie trwania konfliktu, stanowi kłopotliwą spuścizną. Tego rodzaju literatura skażona była uprzedzeniami, stereotypami i uproszczeniami, co wyraża pogardliwe określenie *Troubles trash*, „śmietnikowe czytała”. Zadanie, przed którym stają Irlandczycy, polega na wypracowaniu bardziej adekwatnych sposobów przedstawiania konfliktu.

Rozdział drugi jest w znacznej mierze poświęcony tematyce zemsty. W formie „nadprzyrodzonej” wątek ten pojawia się w *Duchach Belfastu* Stuarta Neville’a, gdzie byłych republikańskich bojówkarzy (ekstremistów? terrorystów? żołnierzy? bohaterów? – dobór słownictwa to już deklaracja polityczna) nękają żądne zemsty duchy

ofiar. Zemsta to również główny wątek serii kryminałów Adriana McKinty'ego z detektywem Seanem Duffym, rozgrywających się w czasie trwania wojny domowej. Cliff chwali McKinty'ego za adekwatne przedstawienie dylematów moralnych bohatera, w którego sumieniu toczy się walka między pragnieniem sprawiedliwości, chęcią wzięcia odwetu i poczuciem satysfakcji, jakie daje zemsta. Cenne i trafne jest ponadto ukazanie trudnej sytuacji Irlandii Północnej na tzw. arenie międzynarodowej i dokuczliwy brak stabilności na skutek nieustannie zmieniającej się konfiguracji sił.

Rozdział trzeci poświęcony jest kryminałowi rodem z Republiki. Cliff za wyróżniki tematyczne uznaje kwestie gospodarcze, co nie dziwi, wzięwszy pod uwagę kontekst określany mianem Celtyckiego Tygrysa: gwałtowne ożywienie w ostatniej dekadzie XX wieku i załamanie na początku nowego stulecia. Wejście Irlandii w wiek XXI związane było z bolesnym udziałem tego kraju w globalnej recesji gospodarczej. Autorzy kryminałów znaleźli tu inspirację, są bowiem niezmiennie wyczuleni na różnorodne przejawy nadużyć. Oprócz przestępczości zorganizowanej, korupcji i niemal wszechobecnego łapówkarstwa, Cliff wymienia szereg potencjalnych źródeł przestępstw i zbrodni: inwestycje budowlane, własność gruntów i zarządzanie finansami publicznymi (s. 67) oraz działalność na terytorium kraju korporacji i kapitału ponadnarodowego. Cliff cytuje Andrew Kincaida (s. 69): „Noir okazuje się doskonałym gatunkiem literackim pozwalającym na wydobycie na jaw społecznych napięć i bolączek: depresji, alienacji, poczucia krzywdy, a nawet niesprawiedliwości”. Irlandzkość przejawia się w „odkrywaniu” i analizie nowych przejawów dobrobytu gospodarczego oraz uwiązdu autorytetu kościoła (s. 69). Zatarciu ulegają granice dzielące legalną działalność gospodarczą i przestępczość, pojawiają się „rodzime” formy korupcji. Społeczeństwo i państwo zmagają się z wyzwaniem, jakie niesą imigracja i emigracja.

Wśród przedstawicieli Cliff wymienia następujących autorów: Gene Kerrigan, Alan Glynn, Declan Hughes, Tana French, Niamh O'Connor. Z tego grona na szczególną uwagę zasługuje French. Autorka bada zakłócone historie rodzinne oraz grzechy popełnione przez przodków i nękające potomków, wątki charakterystyczne dla gotyku literackiego, jako jednej z wielu konwencji wykorzystywanych we współczesnym kryminale irlandzkim. French konstruuje fabuły otwarte, w jej powieściach brak rozstrzygającego (i satysfakcjonującego dla czytelnika) domknięcia (ang. *closure*). Podobnie jak u innych pisarzy (np. John Connolly, Alan Glynn) niepewność dominuje, przybierając znaczenie i rozmiary nieusuwalnej kondycji egzystencjalnej. Ponadto French wprowadza wątki nadprzyrodzone (s. 91), co można odczytywać jako nawiązanie do tradycji literackich Irlandii (s. 89).

Rozdział czwarty poświęcony jest w całości kobietom i to w trojakim sensie: autorkom kryminałów, bohaterkom i czytelniczkom. W polu zainteresowania Cliffa są kobiece pisarstwo, kobieta-detektyw i kobieta-ofiara, kobieta-sprawca oraz

kobieta-czytelnik. W punkcie wyjścia Cliff przytacza statystyki, które pokazują, że jeszcze w ostatniej dekadzie zeszłego stulecia pisarki irlandzkie powiększyły swoje szeregi. Równolegle do sukcesu autorek wyraźne zaznacza się inna dynamika: kobieta-detektyw stała się wszechobecna w kryminałach. Liczba kobiet prowadzących śledztwo wzrosła z 13 pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku do ponad 360 w połowie lat dziewięćdziesiątych (Cliff powołuje się na studium Lee Horsley *Twentieth-Century Crime Fiction*). Ponadto kobiety stanowią ok. 60% czytelników kryminałów (s. 105–106). Cliff poświęca również stosunkowo dużo miejsca zagadnieniu „genderowej” orientacji kryminału, mianowicie temu, w jakim stopniu gatunek ten jest zdominowany przez tradycyjne (konserwatywne) przekonania w kwestii ról kobiecych i męskich.

W rozdziale piątym Cliff omawia zjawisko, które określa mianem „ponadnarodowego kryminału irlandzkiego”: używa tu angielskiego słowa *transnational*, które sugeruje „przekraczanie granic narodowych” (s. 141). Bardzo aktualne wątki związane z nowymi, międzynarodowymi formami przestępczości, np. handel ludźmi, przewijają się u Neville’a i Briana McGillowaya. W powieściach Glynna pojawia się poczucie dezorientacji i zagubienia (związanego z międzynarodową przestępczością, znową i korupcją), które zapewne jest doświadczeniem nieobcym współczesnemu obywatelowi Irlandii (s. 156). W rozdziale mowa jest ponadto o Irlandczykach za granicą, Irlandczykach powracających do kraju, doświadczeniach imigrantów w Irlandii.

Osobny podrozdział poświęcony jest twórczości Johna Connolly’ego: jego serii powieściowej z prywatnym detektywem Charlie’em Parkerem. Powieści te są o tyle kłopotliwe, że brak w nich związków z Irlandią. Jedynym wyznacznikiem irlandzkości jest pochodzenie autora, który urodził się w Dublinie w 1968 roku. Jak pisze Cliff, „literaturoznawcy są niepewni, jak badać prozę literacką, która nie daje się interpretować jako literatura o Irlandii i o Irlandczykach” (s. 145). „Kłopotliwy” status pisarza takiego jak Connolly (a podobnym „problemem” są thrillery prawnicze Steve’a Cavanaha) bierze się z decyzji porzucenia nacjonalizmu jako metanarracji, która dominowała irlandzkie literaturoznawstwo od początku dziewiętnastego stulecia. Pisarza tak popularnego jak Connolly (ponad 10 milionów sprzedanych książek w niemal 30 językach) nie można zignorować, a jednocześnie z powodzeniem i programowo wymyka się on owej metanarracji.

Książka Cliffa jest udaną próbą systematycznego spojrzenia na kryminał jako gatunek literatury popularnej. Autor pokazuje, że tzw. proza gatunkowa nie pozwala się zepchnąć na margines kultury, że cechuje ją godna uwagi dynamika i że słuszne są jej roszczenia do prawa do zabierania głosu w kwestiach nurtujących współczesny świat. Popularność kryminału jest potwierdzeniem jego istotnej kulturowo roli jako lustra odbijającego zarówno zmieniające się warunki społeczne i gospodarcze, jak i trwałe cechy ludzkiej natury.







Stacy Alaimo, *Exposed. Environmental Politics & Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis (London: University of Minnesota Press, 2016), 243 s. Oprawa miękka, publikacja anglojęzyczna.

Wyniesiony do rangi podtytułu ostatniej książki Stacy Alaimo, *Exposed. Environmental Politics & Pleasures in Posthuman Times*, mariaż przyjemności z aktywnym środowiskowym jest bez wątpienia wyborem problematycznym. W perspektywie dotkliwości kryzysów klimatycznych czy apokaliptycznych wydzźwięków narracji antropocenu – od których zarówno współczesna

ekokrytyka, jak i sama *Exposed* nie są wolne – stajemy w obliczu niezaspokojonej potrzeby działań politycznych i modeli etycznego zaangażowania. Łączenie ich jednak z kategoriami przyjemności zdaje się nosić znamiona romantyzacji (natury, Innego, nieludzkiego, decyzji, działania...) bądź wyparcia, w świetle których to właśnie przyjemność (uświadomiona lub nie) legitymizowałaby konkretne praktyki. A jednak Alaimo skutecznie przekonuje, iż o takim zagrożeniu nie ma w przypadku jej książki mowy. Przyjemność – nie tylko seksualna, lecz także ta płynąca z twórczych powiązań i przekraczania granic, z transgresywnych spotkań tego, co ludzkie z tym, co ludzkie nie jest – staje się alternatywą dla współczesnych scjentystycznych i racjonalnych rozwiązań, których fetyszycacja własnego autorytetu nie szła w parze z rozważnymi działaniami ekonomicznymi, konsumenckimi czy ekologicznymi. Co więcej, przyjemność przekracza tabu i wymyka się temu, co homogenizujące. Burzy zastany porządek lub przynajmniej przeciw niemu podburza, udowadniając, że u własnej podstawy jest niezwykle bliska właśnie aktywizmowi, a zatem i polityce czy etyce. W końcu – zdaniem Alaimo – przyjemność w epoce antropocenu ma jeszcze jedną zaletę. Z natury subwersywna, żywi się improwizacją i nudzi się utartymi schematami. Improwizacja – choćby dyletancka czy nieprofesjonalna – obejmuje jednak autentyczne działanie i skutkuje produkcją wiedzy, nawet jeśli jej status jesteśmy w stanie zakwestionować. Jest ona strategią działania lokalnego, twórczego i kruchego [*vulnerable*], a jednocześnie zjawiskiem tak bliskim przeciw sztuce performatywnej i spontanicznym protestom.

Przyjemność i improwizacja uwydatniają logikę, za którą Alaimo podąża we wszystkich sześciu esejach składających się na *Exposed*, w których to namysł nad lo-

kalnymi strategiami działania, twórczymi przekształceniami granic ludzkiego/nieludzkiego czy inspirujące poszerzenie zastanych epistemologii i słowników (zwłaszcza genderowych i ekokrytycznych) są na pierwszym miejscu. Dodajmy: logika ta zostaje przyjęta w perspektywie epoki, której czasowe i przestrzenne przemieszczenia, a także powszechnie wypierane zagrożenie i niemal intymne doświadczenie zmian klimatycznych opierają się racjonalnym i totalizującym analizom. Z tego powodu Alaimo równie chętnie sięga do performansów, literatury czy strategii protestu, co do literatury popularnonaukowej. Interdyscyplinarność jej wywodu jest właśnie improwizacyjna. Co istotniejsze, obie wspomniane kategorie korespondują z pozycją Alaimo, jako badaczki nowomaterialistycznej. Kluczową rolę w jej refleksji odgrywa pojęcie transcielesności [trans-corporeality], wprowadzone wcześniej w *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Transcielesność podkreśla nieuchronne splątanie człowieka ze światem, który jest zarazem nieludzki, jak i ponad-ludzki. W perspektywie owego splątania nie możemy mówić ani o subiektywizacji, ani tym bardziej o stałości granic. Koncept ten wyznacza ruch zarzucający antropocentryczność, skupiając się na wzajemnym przenikaniu się i porowatości materii: twórczości (przyjemności) i dynamiczności (improwizacji) wzajemnej przemiany. Transcielesność obejmuje ciała kruche i otwarte, w ramach których mieszają się niezliczone oraz nieraz niesamowite plany materialne, pokazujące do jakiego stopnia metaforyki zamkniętych i zwróconych ku sobie podmiotów, przedmiotów, jednostek, gatunków czy właśnie ciał (czy to ludzkich, czy nieludzkich) są jedynie fantazmatami.

Wyłączając wstęp i rozbudowane zakończenie, książka Alaimo jest podzielona na trzy części, z których każda zawiera po dwa eseje. Na część pierwszą, zatytułowaną *Posthuman Pleasures*, składają się teksty *This Is about Pleasure: An Ethics of Inhabiting* oraz *Eluding Capture: The Science, Culture, and Pleasure of "Queer" Animals*. Pierwszy z nich dekonstruuje kategorię domu jako przestrzeni, która – wbrew przypisywanym jej kategoriom bezpiecznego schronienia – jest w gruncie rzeczy historycznie umocowaną figurą męskiej fantazji i hegemoniczną kategorią wykluczenia. Manewr ten wydaje się inspirujący nie tylko z feministycznej perspektywy; każdy namysł ekokrytyczny w pierwszej kolejności powinien skonfrontować się z fundującym go *oikos*. Jednocześnie Alaimo poszukuje takiej kategorii przestrzeni domu, w którym „to, co domowe nie udamawia [*domesticate*], zaś ściany nie dzielią” (s. 18). Rozdział drugi skupia się na seksualnych praktykach zwierząt. Tytułowe ujęcie zwierząt jako *queer* nie ma jednak na celu dyskursywnego poszerzenia granic tego, co naturalne (na przekór powracającym zarzutom o „nienaturalność” nieheteronormatywnych modeli płciowości i seksualności). Zamiast tego Alaimo zwraca się ku pewnemu niesamowitemu i wprawiającemu w zakłopotanie – a zatem i transgresywnemu – bogactwu różnorodności życia, które nie daje się sprowadzić ani do dyskursywnych modeli, ani do binarności

natury i kultury. Bogactwo to twórczo je przekracza, nawet jeśli owe przekroczenie ma miejsce wyłącznie w ramach naszej antropocentryzującej fantazji.

Część druga nosi tytuł *Insurgent Exposure* i przede wszystkim jest poświęcona genderowym implikacjom antropocenu. W znacznej mierze poszerza ona również wspomnianą wcześniej kategorię transcielesności. W rozdziale trzecim, *The Naked Word: Spelling, Stripping, Lusting as Environmental Protest*, Alaimo śledzi praktyki zaangażowanego obnażania ciała – zarówno w ich centralnych ujęciach (skupiających się na białych, zdrowych, młodych ciałach), jak i tych peryferyjnych. Śledząc uwikłanie nagości w ekologiczny protest, Alaimo pokazuje, jak istotne jest uwzględnienie (trans)materialnych relacji między ciałami a przestrzenią, w którą ingerują, pokazując niewystarczalność feminizmu korporalnego, który – choć dostrzegał materialność cielesności – lokował ją wyłącznie po stronie tego, co ludzkie. *Climate Systems, Carbon-Heavy Masculinity, and Feminist Exposure*, a zatem rozdział wieńczący część drugą, zwraca się ku dwóm dominującym – i niebezpiecznym – modelom męskości doby globalnego ocieplenia na przykładzie polityki Stanów Zjednoczonych od kadencji George’a W. Busha. Alaimo ma tu na myśli męskość hiperkonsumpcyjną, zamkniętą na samą siebie i nieprzekraczalną, oraz męskość, która nie tyle wypiera zmiany klimatyczne, ile postrzega je z wnętrza spekulacyjnej i pozornie zewnętrznej wobec nich bańki ufundowanej na redukcyjnym scjentyzmie. Oba typy tożsamościowe odznaczają się brakiem kruchości [*vulnerability*], która odsłoniłaby je na ryzykowne, niebezpieczne i nieznanne procesy środowiskowe, których są częścią niezależnie od indywidualnych przekonań. Ponadto Alaimo przestrzega przed pochopnym binaryzmem płciowym i heteronormatywnością, lokującą ową kruchość i otwartość po stronie tego, co kobiece. Choć Alaimo nie ujmuje znaczenia takiej perspektywie w ramach studiów feministycznych, wskazuje na jej tendencje do esencjalizacji różnic płciowych podważającej wielość inherentną seksualności i płciowości oraz redukcję sprawczej podmiotowości [*agency*] natury.

Ostatnia część – *Strange Agencies in Anthropocene Seas* – dotyka jeszcze dogłębnie nieopisanego zainteresowania badawczego Alaimo, a zatem morze, oceanów, rzek i szeroko pojętej materialności wody, które badaczka przeciwstawia przesadnemu przywiązaniu ekokrytycznej refleksji nad antropocenem do onto-epistemologii ziemi: skał, gleby, kamieni czy skamielin. *Oceaninc Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea* pokazuje, w jaki sposób symbolika obcości, nieprzeniknioności, tajemniczości czy głębi morze skonstruowała ich obraz, wedle którego pozostają one zewnętrzne wobec naszego rozumienia świata oraz materii. Jak twierdzi Alaimo, pojęcie transcielesności, uwzględniające niezbywalną materialność morze, pozwoliłoby na „zanurzenie człowieka w globalne sieci powiązań konsumpcji, odpadów i zanieczyszczenia, dając szansę uchwycić obce sprawczości [*agencies*] codziennych spraw i rzeczy [*stuff*], w które nasze życie jest uwikłane

i którymi się otacza” (s. 113). Zamykający część trzecią, *Your Shell on Acid: Material Immersion, Anthropocene Dissolves*, podejmuje się krytyki takiego ujęcia antropocenu, które „wypędza człowieka z materialnego świata i rozmywa różnice między krzywdą a odpowiedzialnością” (s. 157). Kluczowe staje się zatem ponowne „zanurzenie” człowieka w świecie, w całej jego materialnej rozciągłości. Ponowne odwołanie do materialności mórz nie ma jednak na celu wyłącznie upomnienia się o nie w kontekście zatrważającego stanu ich zanieczyszczenia. Myślenie za pomocą materialności wody, ze szczególnym uwzględnieniem zamieszkujących je spiralnych muszli, służy Alaimo do uwypuklenia materialnych splotów – wiążących ze sobą ciała z ich otoczeniem – które wymykają się sztywnym podziałom na wewnętrzne i zewnętrzne, a także odznaczają się istotnie płynną dynamiką.

W *Exposed* Alaimo wielokrotnie podkreśla, iż antropocen jest czasem, który wymyka się sztywnym ramom, dogłębnym analizom i totalizującym modelom. Jest on epoką wymykającego się świata i utraconego czasu. Antropocen kreśli trajektorię kruchości, intymności, ryzyka, ale także wskazuje na moment historyczny, w którym tradycyjnie przypisywane przestrzeni wymierność, a czasowości linearność, pozostają trudnym do utrzymania statusem. Epoka ta jest momentem tytułowego obnażenia, w którym uznanie słabości i swoistej bezdomności człowieka nie jest jedynie retorycznym chwytem lub pesymistycznym wnioskiem. Jak przekonuje Alaimo w swojej świetnej publikacji, to właśnie tytułowe obnażenie zawiera w sobie możliwość faktycznego etycznego i politycznego zaangażowania, jak i uznania twórczego potencjału życia, który dotychczas tak skutecznie symbolicznie tłumiliśmy.

streszczenia po angielsku |

ER(R)GO

summaries in english |





Ewa Bał

## Cultural Mobility in Performance Studies – Methodological Perspectives

The article is an attempt to outline new methodological perspectives on performance studies which derive from Stephen Greenblatt's *Cultural Mobility Manifesto*, published in 2010. It analyses the concept of “contact zones,” introduced for the first time in the humanities by Mary Luise Pratt in 1993, and subsequently developed by Stephen Greenblatt and Donna J. Haraway, demonstrating how it reformulates the present understanding of “performance.” According to the author of the article, the contact zones, intended as a space of encounter of heterogenic subjects, allow scholars to have a closer look at emergent strategies, meanings, and contingencies of the present cultural reality. To explain her argument, the author analyses two study cases: the performance *Exhibit B* by Brett Bailey from 2013, and an exhibition of photographer Pieter Ugo, *Between the Devil and the Deep Blue Sea* at Museu Coleção Berardo, Lisbon (05.07.2018–07.10.2018).

Keywords: contact zones, spectacle, performance, emergency

Magdalena Figzał-Janikowska

## “Rewriting” Drama as a Transfer of the Literary Myths

The article is focused on “rewriting” classic dramas as a tendency which is representative for dramaturgy of the second half of the 20th century. This phenomenon is strictly related to the paradigm shift in literature and theatre. “Rewriting” is based on re-interpretation and re-contextualisation of the well-known literary myths, and as a method of writing it helps to discover the new meanings of classic literature. “Rewriting” can also be considered as a transfer of the original classic text to a new cultural, social, and historical reality. The article is an attempt to characterise this kind of dramaturgy using selected plays of Heiner Müller and Pier Paolo Pasolini.

Keywords: rewriting, transfer, literary myth, 20th-century drama, Heiner Müller, Pier Paolo Pasolini

Gabriela Abrasowicz

## The Superstructure of Myths' Matrices and Their Transformations Based on the Latest Works of Croatian, Montenegrin, and Kosovan Playwrights and Stage Producers

Myths evolve continuously and they are influenced by transfer; in this way they cross the boundary between ages, geocultural areas, and art genres. This dynamic system of symbols, archetypes, images, and schemes has been integrated by culture and stimulates the artistic activity of the 21st century. This also happens when it comes to the playwrights and stage producers of the post-Yugoslav countries. One should point to the extraordinary transfor-



mations of myths by Ivana Sajko (Croatia), Ljubomir Đurković (Montenegro), and Jeton Neziraj (Kosovo). As a result of such strategies as, for example, prefiguration, transposition, and reinterpretation, ancient and modern contents overlap and create new quality. The theatrical plays which are based on such texts are other examples of transfer and transformation depending on the performative circumstances of the exposition. Moreover, these productions are transcultural and transgressive.

Keywords: playwriting, theatre, transfer, transgression, post-Yugoslav region

Aleksandra Kamińska

“In England’s Green and Pleasant Land”: Cultural Untranslatability in the Polish Translation of Jez Butterworth’s *Jerusalem*

The article discusses cultural untranslatability in drama and its meaning for cultural transfer in theatre on the example of Jez Butterworth’s *Jerusalem* (2009) and its Polish translation by Krzysztof Puławski (2013). *Jerusalem* is full of cultural references, especially in terms of English literary and folk traditions, as well as political and social allusions, which would have influenced the Polish reception of the play. The analysis of the play’s cultural aspects is based on Edward Balcerzan’s taxonomy of untranslatability. The issues this article discusses include: the untranslatability of quotation, connotation, and language use.

Keywords: drama translation, Jerusalem, untranslatability, Jez Butterworth

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Cultural Transfer in Stage Translation:  
Jatinder Verma’s Tradaptations

Scholars Michel Espagne and Michael Werner introduced the term “cultural transfer” to the humanities. The transfer is a two-sided and creative process. In the case of cultural transfer, each object (concept, law systems, ideas, commodities, literary or theatrical conventions, etc.) not only are transferred to a new context, but also acquire a new meaning. Cultural exchange is not simply the circulation of knowledge and ideas as they are in their source environment but their reinterpretation in a new context. The article aims at analysing cultural transfer basing on Jatinder Verma’s tradaptations in intercultural theatre. It tackles such issues as the processes of cultural relocation, linguistic negotiations, heteroglossia, and new minority theatres. The author also portrays the evolution of defining and understanding of performativity, speakability, and actability in contemporary reflections on the translation of drama, and their impact on the cultural transfer of theatrical ideas and conventions.

Keywords: cultural transfer, tradaptation, drama translation, Jatinder Verma, Tartuffe, cultural mobility

Zbigniew Mieczysław Feliszewski

Transgressions and Transpositions of Brecht’s Ideas  
in the Plays by Roland Schimmelpfennig

The author of this article attempts to assess the influences of Brecht’s theory on the literary production by contemporary German playwright Roland Schimmelpfennig. The author follows

their transgressions and transpositions based on selected examples of his plays. Referring to the definition of transgression given by Grzegorz Petrek, he attempts to analyse such issues as acting, *alienation*, the meaning of text and image in Brecht's drama, as well as its didactic and political potential. With regard to drama and theatre in German, Schimmelpfennig has been under an immense influence of Brecht's ideas and practices.

Keywords: Roland Schimmelpfennig, Bertolt Brecht, transgression, Lehrstück, alienation effect

## Jacek Mydła

### Shakespearean Scraps: Quotation as Appropriation from the Perspective of Jakobson's Model of Communication

As a point of departure the author comments on the fragmentary (quotation-like) presence of Shakespeare in contemporary culture. Then he goes on to use Roman Jakobson's model of communication to analyse several examples of how the Shakespearean quotation has been appropriated by means of transference into a new context. Using Jakobson's model enables us to study the changes which the original text undergoes in the process of cultural transmission.

Keywords: Jakobson's model of communication, quotation, appropriation, cultural transfer / transmission

## Beata Maria Popczyk-Szczęsna

### Savages and the Tropics, or Cultural Transfer in Polish Texts for the Theatre

In the Polish dramatic works of the 21st century, a group of texts dedicated to the phenomenon of cultural mobility can be distinguished. They become a literary proof of the existence of dynamic "contact zones" between the local and global, domestic and worldwide, or familiar and foreign. This article aims to discuss selected dramatic works in reference to the concept of cultural transfer. Three texts written for the theatre (*The Sexual Life of Savages* by Marcin Cecko, *Caliban's Death* by Magda Fertacz, and *Sorrows of the Tropics* by Mateusz Pakuła) are subject to analysis. The issue of confrontation between a European and representatives of other cultures addressed in these works in a variety of ways testifies to their authors' interest in the assumptions of post-colonialism and posthumanities. The works under investigation are highly dependent on the social and civilizational context, constituting an artistic form of reaction to the profound migration changes under way on the European continent. The authors use various symbolic codes and strategies for representing the world not with the aim of comparing different cultures, but as a starting point for reflection on the dynamics of the process of cultural interaction. Moreover, one of the central issues taken into consideration is the question of identity of particular individuals portrayed as they come into contact with the Other. Apart from the concept of cultural transfer, the examination of the aforementioned dramatic works involves Wolfgang Iser's idea of transculturalism, Stephen Greenblatt's concept of cultural poetics, and the findings of ethnopoetics.

Keywords: cultural transfer, cultural mobility, texts for the theatre, ethnopoetics

Aneta Głowacka

Naked Language. Elfriede Jelinek's Dramas in Polish Theatre  
in the Context of the Concept of Cultural Transfer

Elfriede Jelinek is recently one of the most frequently staged German-speaking authors in Poland, although theatre artists have been taking to this dramaturgy for quite a long time. The aim of the article is to look at the process of acquiring Jelinek's writing by Polish theatre directors, using a concept of culture transfers. Discussing the winding road of the Austrian writer to Polish scenes, I point out intermediaries (translators, directors) who became her ambassadors in Poland, and I also discuss the adaptation processes conducive conditions. Not without significance are the aesthetic changes in Polish theatre, stimulated from the West for the last twenty years, which gave Polish artists tools to tackle this difficult, experimental, and very sensual drama.

Keywords: Elfriede Jelinek, Polish theatre, Maja Kleczewska, culture transfer

Dorota Fox

Revivalism of Culture and Folklorism. Ritual Spectacles  
in Contemporary Times

A growing interest in tradition and memory, as well as a strong need for "taking root" in the environment, are nowadays manifested, among other things, in the flourishing of various spectacles which grow out of the old folk tradition and which explore it in many different ways. Such spectacles have been and still are the domain of amateur theatres operating in the rural environment, outside the mainstream theatrical life, which accounts for little interest exhibited by researchers, teatrologists and ethnographers alike. To change such an attitude it is necessary to undertake thorough field research in order to describe the phenomenon of amateur ritual theatres and their condition in contemporary times in the context which is most appropriate for them, such as folklorism, postfolklorism or revivalism. Therefore, the reflections contained in the article have become an introduction to this type of research and they aim at exploring the possibility of using the concept of cultural transfer in such research. It seems interesting to trace the paths of transmission of traditional folk culture content, that is folklore, which took place and continues through a number of ritual theatres, in the network of conditions which they are subjected to, still operating in the ever-changing cultural reality hugely affected by the media. It is also highly interesting to offer a preliminary diagnosis of the goals set by the initiators and authors of this transfer.

Keywords: amateur theatre, regionalism, Jędrzej Cierniak, folk culture, ritual theatre

Sabina Sweta Sen-Podstawska

Cultural Transfer in the Indian Classical Dance Odissi

This text explores changes taking place in the Indian classical dance Odissi under the influence of western concepts, ideas, and practices in dance and theatre. Taking in view the aspects of cultural transfer defined by Dominik Pick, I undertake an analysis of cultural transfer in the teaching methodology and the practice of contemporary Odissi dancers in India. I base the analysis on the example of the dance institute Nrityagram and the dancer Sharmila

Mukherjee. In both these cases, I take in view the socio-cultural context in India, economic liberalisation which opened the access to the global market, and generated a mobility, specifically of the migrating dancers. Thus, I consider the cultural actors who are the “migrating dancers” learning new practices for body conditioning, dance techniques and easily carry in and incorporate these into their “home” practices. Amongst them are also dancers who draw inspirations from European dance styles. Further, I describe and analyse the western ideas, concepts, and practices as the objects of the transfer. Finally, I investigate the process of assimilating these objects, what is the effect of applying those practices in Odissi dance, and what are the transformations taking place within the dance form.

Keywords: Odissi dance, Indian classical dance, cultural transfer, psychosomatic and somatic practices, ballet, *Swan Lake*



informacje dla autorów<sup>1</sup>

info for contributors<sup>1</sup>





## Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

## Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji. Redakcja nie zwraca materiałów nieprzyjętych do druku ani niezamówionych.

## Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać przez system OJS w edytowalnym formacie (DOC, DOCX lub RTF – nie: PDF). W tym celu należy wejść na stronę [www.errgo.pl](http://www.errgo.pl), zalogować się do systemu jako „Autor”, a następnie postępować zgodnie z instrukcjami.

2. Zasady formatowania tekstu polskojęzycznego są następujące:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Minion Pro, 11 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm
- justowanie: obustronne
- cytaty blokowe: minimum trzy linie, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, stopień pisma 9,5 punktu
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny („Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny
- cytaty w cytacie w tekście: odwrócony cudzysłów francuski („Tekst »tekst« tekst”.)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny
- motto: maksimum 1/5 strony, wyłącznie pod głównym tytułem
- tytuł artykułu: maksimum trzy linie
- śródtytuły: maksimum dwie linie, nagłówki nienumerowane
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelenie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem („Tekst »tekst« tekst”)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym („Tekst »tekst« tekst”<sup>1</sup>.)



3. Wszelkie ryciny i ilustracje zamieszczone w tekście należy nadesłać także przez system OJS jako „pliki pomocnicze”, w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów (Chicago style):

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca rok wydania), s. strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, „Tytuł rozdziału”, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), s. strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, „Tytuł artykułu”, *Tytuł czasopisma* tom, numer, rok wydania, s. strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, „Tytuł artykułu lub postu”, *Tytuł czasopisma*, tom, numer, rok wydania, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), s. strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, „Tytuł wiersza lub rozdziału”, w: *Tytuł tomu poetyckiego* (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), s. strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, dyst. Nazwa dystrybutora, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), s. strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), s. strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony „Tytuł artykułu...” lub *Książki...*, s. strony.

## 5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), s. 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, „Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza”, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP, 1997), s. 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, „Tożsamość hybrydyczna”, *Er(r)go* nr 9, 2/2004, s. 10–11.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, „Nauka i przemysł”, *Forum Akademickie*, 1/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslania/>> (12.02.2007).

- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn (Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993), s. 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, „Vermeer (1658)”, w: *Majolika* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2012), s. 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, dyst. Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek (Warszawa: Wydawnictwo Da Capo, 1996), s. 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, „Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w *Rzeźni numer pięć*”, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), s. 71.
- Kolejne przypisy: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. Nie stosujemy skrótów: „ibid./ibidem”; „op.cit.”; „tamże”; „tegoż”.

7. Skrót: „Zob.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót „Por.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenia w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim i słowami kluczowymi w obu językach) – objętość ok. 200 słów, a także bibliografię załącznikową rozpoznawalną dla botów elektronicznych (zobacz: [https://polindex-pomoc.opi.org.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13&Itemid=112](https://polindex-pomoc.opi.org.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=112))

## Zastrzeżenie

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych „Er(r)go”.

## Korespondencja

Korespondencję prosimy kierować na adres:

Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Instytut Literaturoznawstwa,  
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec,  
tel./faks: 32 36 40 892, e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)



# Info for Contributors

„Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”  
*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*  
Nr / No. 38 (1/2019)  
Dyskursy weg(etari)anizmu  
Discourses of Veg(etari)anism  
ISSN 2544-3186  
DOI: 10.31261/errgo.7827



## Themes

Culture and its products; the ontology of artefacts; methodologies of literary and cultural research; critical theory; comparative literary studies; trends and tendencies in culture/literature; interdisciplinary relations; liminal spaces between culture, literature, philosophy, anthropology, sociology, etc.; transformations of paradigms; trends and contexts; literary-theoretical and cultural syntheses – and likewise areas.

## Editorial policy

Except for commissioned texts, or new (first) translations, *Er(r)go* does not accept texts previously published. Reprints are admissible in thematic issues if a given text is particularly important from the point of view of the overall conception of the issue. Submissions undergo the procedure of the double-blind peer review, the outcome of which decides about the qualification of the text for publication. Unsolicited, non-commissioned, or rejected texts are not returned to the sender.

## Text formatting

1. Editable texts (DOC, DOCX or RTF – not: PDF) should be submitted to our OJS system. In order to do this, please visit the journal's website ([www.errgo.pl](http://www.errgo.pl)), log in to the system as “Author” and follow the on-screen instructions.

2. The general principles of the formatting of texts in English are as follows:

- spacing: double space
- margins: 3 cm (left, right, top and bottom)
- font: Minion Pro, 11 points
- paragraph indent: 1.25 cm
- justification: left and right
- blockquote: minimum three lines, single-spaced, no quotation marks, block intent – 1.25 cm, one empty line between the main text and the text of the quote (top and bottom), font Minion Pro 9.5 points
- quotations within the blockquote: double quotation marks (“Text”)
- in-text quotations: maximum three lines – double quotation marks
- quotations within in-text quotations: single quotation marks (“Text ‘text’ text.”)
- special use of words: double quotation marks
- motto: maximum 1/5 of the page, exclusively under the main title
- article title: maximum of three lines
- subtitles: maximum of three lines, headers unnumbered
- emphasis: solely italics (not: spaced out, not: bold)
- ellipsis: [...]
- commas and periods: within quotation marks (“Text ‘text’ text.”)
- footnote number: after the period (“Text ‘text’ text”<sup>1</sup>.)

3. All of the graphic material (figures, illustrations, diagrams, etc.) to be included in the text should be submitted via OJS as “additional files.” The minimum resolution of illustrations is 300 dpi. All graphics must be supplied with appropriate written licenses for print and online use, issued by the copyright owner or, in the case of open-license materials, a declaration concerning the type of the license and the source of the graphics.

4. Footnotes need to be prepared in accordance with the principles of the Chicago Humanities style, as follows:

- A book: Name Surname of the author, *Title*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), p. page/pp. (pages).
- A chapter in a collective volume: Name Surname of the author, “Title of the chapter,” in: *Title of the collection*, ed. by Name Surname of the editor(s) (place of publication: publisher, year of publication), p. page/pp. pages.
- An article in a periodical: Name Surname of the author, “Title of the article,” *Title of the periodical*, volume, issue, year, p. page/pp. pages.
- An online article, an online forum entry, an online periodical article: Name Surname of the author, “Title of the article,” *Title of the periodical*, volume, issue, year, p. page (if available) <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (access date).
- An encyclopaedia/dictionary entry: “Title of the entry,” in: *Title of the source*, edited by Name Surname of the editor (place of publication: publisher, year of publication), p. page/pp. pages..
- An online encyclopaedia/dictionary entry: “Title of the entry,” in: *Title of the source*, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (access date).
- A poem or a chapter in a book by a single author: Name Surname of the author, “Title of the chapter,” in: Name Surname of the author, *Title of the book* (place of publication: publisher, year of publication), p. page/pp. pages.
- Film: *The title of the motion picture*, dir. Name Surname of the director, distr. Name of the distributor, country, year of release.
- Quotation after a different author: Name Surname of the author of the quoted text, *Title of the book*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), p. page/pp. pages, quoted in: Name Surname of the quoting author, *Title of the book*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), p. page/pp. pages.
- Following footnotes to the same text: Surname of the author, shortened “Title of the article”... or of a *Book...*, p. page/pp. pages.

## 5. Examples

- A book: Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, trans. Bernard and Caroline Schutze, edited by Sylvere Lotringer (New York: Semiotext(e), 1988), pp. 30–31.
- A chapter in a collective volume: Robert Cieślak, “Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza,” in: *Ponowoczesność a tożsamość*, edited by Bożena Tokarz and Stanisław Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP, 1997), p. 86.

- An article in a periodical: Ewa Szczęsna, “Tożsamość hybrydyczna,” *Er(r)go*, nr 9, 2/2004, pp. 10–11.
- An online article, an online forum entry, an online periodical article: Artur Wolski, “Nauka i przemysł,” *Forum Akademickie* 1/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemysl/>> (12.02.2007).
- An encyclopaedia/dictionary entry: “Rozum,” in: *Słownik synonimów*, edited by Andrzej Dąbrowska, Ewa Geller, Ryszard Turczyn (Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993), pp. 115–116.
- An online encyclopaedia/dictionary entry: “Absolut,” in: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- A poem or a chapter in a book by a single author: Maria Korusiewicz, “Vermeer (1658),” in: *Majolika* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2012), p. 5.
- Film: *The Pillow Book*, dir. and screenplay Peter Greenaway, distribution Lions Gate Films, France–the Netherlands–United Kingdom, 1996.
- Quotation after a different author: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczmyk (Warszawa: Wydawnictwo Da Capo, 1996), p. 14, quoted in: Jolanta Misiarz, “Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w *Rzeźni numer pięć*,” in: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, edited by Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), p. 71.
- Footnotes to the same text: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. We do not use: “ibid./ibidem”; “op.cit.”; “idem”.

7. We use “See:” only when it is our intention to extend the information provided in the text. The abbreviation “Cf.” is to be used only when our intention is to provide a contrastive or comparative juxtaposition of the information offered in our text with information offered in other sources.

8. Each text must be appended with one-paragraph (ca. 200 words) abstracts in English and Polish (including titles and keywords in both languages) and with attachment bibliography recognized by online bots:

## Disclaimer

The Editors reserve the right to introduce modifications that would not affect the merit of the study to the texts submitted to *Er(r)go*. The Editors also reserve the right to reprint texts submitted to the journal in anniversary or special issues of the *Er(r)go*.

## Correspondence

Correspondence should be directed to the *Er(r)go* Editor-in-Chief: Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Institute of Literary Studies, ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec, Poland tel./fax: +48 32 36 40 892, e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)

Projekt serii / series designer: Marek J. Piwko {mjpp}

Na okładce / on the cover:  
*Doppelganger* (2015) – Kinga Araya © 2019

e-ISSN 2544-3186



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

### Kontakt z Redakcją / Contact Info

Wojciech Kalaga  
Instytut Literaturoznawstwa  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
ul. Gen. Stefana Grot-Roweckiego 5  
41-205 Sosnowiec  
tel./fax: 32 36 40 892  
e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)  
<http://www.errgo.pl>

### Wydawca / Publisher

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
ul. Bankowa 12B  
40-007 Katowice  
tel.: 32 359 20 56; fax: 32 359 20 57  
e-mail: [zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl)  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

### Współwydawca / Co-publisher

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe  
ul. Juliusza Ligonia 7  
40-036 Katowice  
tel.: (0048) 32 258 07 56, fax: (0048) 32 258 32 29  
e-mail: [biuro@slaskwn.com.pl](mailto:biuro@slaskwn.com.pl), [redakcja@slaskwn.com.pl](mailto:redakcja@slaskwn.com.pl)  
[handel@slaskwn.com.pl](http://handel@slaskwn.com.pl)  
[www.slaskwn.com.pl](http://www.slaskwn.com.pl)

---

Wydanie pierwsze arkuszy wydawniczych: 17,5  
arkuszy drukarskich: 16,0

---

Theory | Literature | Culture

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze / in the next issue:

pamięć/ideologia/archiwum  
memory/ideology/archive

heidegger online / heidegger online

krytyczna pamięć ekranu / critical memory of the screen

wirtualne zapomnienie / virtual oblivion

archiwalne tożsamości / archival identities

widma i retrospekcje / spectres and retrospections

prze-żywanie katastrofy / re-living the catastrophe

obrazy i głosy / images and voices

Więcej o książce

ISSN 2544-3186 9 4

9 772544 318903



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

