

P O L S K A S Z T U K A L U D O W A
K O N T E K S T Y

A N T R O P O L O G I A K U L T U R Y E T N O G R A F I A S Z T U K A

1998 rok LII nr 1 (240) indeks 369403 cena 5 zł

Tradycja i „Pogranicze - sztuk, kultur, narodów”
„Muzyka Kresów”; Braślawszczyzna - Białoruska
Prowincja - szkice z kultury symbolicznej
„Zaświadczające Ja. Dzieci Malinowskiego”
Bronisław Malinowski - Dzienniki





POLSKA SZTUKA LUDOWA
KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY ETNOGRAFIA SZTUKA

nr 1 – 1998

INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK

SPIS TREŚCI

„POGRANICZE” Tradycja i „Pogranicze”. Z Krzysztofem Czyżewskim, dyrektorem Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” rozmawia Tadeusz Kornaś	3
„MUZYKA KRESÓW” Beata Wilgosiewicz O potrzebie poznania poprzez dotknięcie źródeł kultury tej ziemi. Działalność Fundacji „Muzyka Kresów”	9
Chodzimy po świecie i pytamy – cz. I. Z Janem Bernadem rozmawia Beata Wilgosiewicz	15
Chodzimy po świecie i pytamy – cz. II. Z Moniką Mamińską rozmawia Beata Wilgosiewicz	20
Referaty na sesjach Fundacji „Muzyka Kresów” 1992–1996	23
BRASŁAWSZCZYŻNA, BIAŁORUSKA PROWINCJA Magdalena Zowczak Szkice z kultury symbolicznej. Wprowadzenie	26
Dorota Hall Pod wieżą Babel – po komunizmie	28
Magdalena Zowczak Modlitwa ludowa	33
Aleksandra Sulikowska Domowy ikonostas. Ikony staroobrzędowców i kult wizerunków w czasach współczesnych	43
Krzysztof Cibor, Agnieszka Kamińska Cuda i dziwy – znaczenie pojęcia „cud”	46
Joanna Rak, Zuzanna Grębecka-Ćwiek Kara opatrności jako cud	51
Agnieszka Kirchner, Magdalena Radkowska Eklektyczny obraz świata (w kontekście tradycyjnej religijności)	54
Dagmara Klosse Sakramenty i sakramentalia jako źródła mocy	59
Krzysztof Gieryszewski „Obce” wyznania w Widzach i Brasławiu	64
Bibliografia	67
Tadeusz Chrzanowski Być widzianym	69
Danuta Kuźnicka Strategie dekonstrukcjonistyczne w inscenizacjach polskich	71
BRONISŁAW MALINOWSKI Maria Ossowska Bronisława Malinowskiego „Dziennik w ścisłym znaczeniu tego słowa”	78
Clifford Geertz Zaświadczające Ja. Dzieci Malinowskiego	81
Grażyna Kubica-Heller Wstęp do dzienników Bronisława Malinowskiego 1908–1913	91
Bronisław Malinowski Dzienniki, Zeszyt 1	93
Streszczenia	103
Noty o autorach	104

Na okładce: Prot Jarnuszkiewicz „Człowiek w cylindrze”, 1998

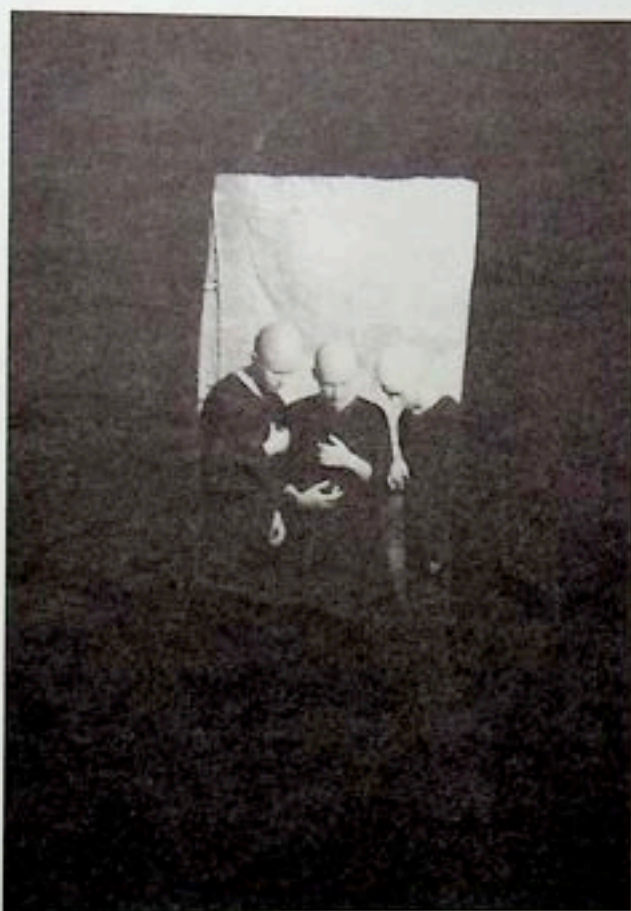
Na stronie tytułowej: Edmund Monsiel, Wozuczyn, rysunek, 25.03.1955 r.

© Copyright by „Konteksty”. Przedruk za zgodą redakcji

Numer dotowany przez
Ministerstwo Kultury i Sztuki
i Fundację im. Stefana Batorego

Strategie dekonstrukcjonistyczne w inscenizacjach polskich

Danuta Kuźnicka



Fot. 1. W niewielkich ekranach wylaniają się postaci, które są prawie bezosobowe, nie sygnalizują konkretnych treści.”
Wrota reż. i scen. Leszek Mądzik. Scena Plastyczna KUL, 1989 r.

We współczesnym teatrze polskim od co najmniej 20 lat pojawiają się inscenizacje, które w aspekcie mechanizmów funkcjonowania znaczeń radykalnie odbiegają od tradycji. Ich interpretacja nastęrcza trudności, każąc zadawać pytania już nie tylko o wymowę konkretnego spektaklu, ale o to, czym jest teatr i sztuka w ogóle. Wydaje się, że wiele z tych mechanizmów można opisywać z kategorii pojęciowych dekonstrukcjonizmu. W poniższym opracowaniu pragnę skonfrontować wybrane aspekty dekonstrukcjonistycznych myśli Jacquesa Derridy z estetyką niektórych przedstawień twórców polskich. Dla poniższych rozważań nie ma większego znaczenia kwestia wpływów i pytanie, czy twórcy inspirowani byli przez francuskiego filozofa. Istotne są środki artystyczne, w których pod pewnymi względami można dopatrzeć się podobieństwa do mechanizmów opisanych przez Derridę. Pragnę przy tym zaznaczyć, że inscenizacje, o których myślę, nie są „ilustracją” czy „wcielaniem w życie” dekonstrukcjonizmu. Można jednak zauważyć w nich pewne „dekonstrukcjonistyczne

strategie”, przeobrażające w znacznym stopniu charakter dzieła i nadające mu indywidualną postać. Sądę, że wprowadzanie owych strategii nie oznacza opowiedzenia się za filozoficzną wizją świata, którą można z nimi łączyć. Jest raczej rozważaniem jej potencjalnych konsekwencji.

Wśród zjawisk, które we współczesnej kulturze określa się mianem postmodernizmu, dekonstrukcjonizm zajmuje miejsce szczególne. Odnosi się do problemów w kulturze centralnych: do ontologii i sposobów funkcjonowania znaczeń. Tekst niniejszy jest roboczą próbą zarysowania pola rozważań i dotyczy tylko wybranych kategorii Derridy. Dekonstrukcjonizm bowiem to pojęcie bardzo szerokie, oznaczające, jak określa Ryszard Nycz, nie tylko „literaturoznawczą orientację badaczy amerykańskich zainspirowaną filozoficzną twórczością Jacquesa Derridy”, ale także „stanowisko filozoficzne, strategię politycznego działania i ogólnometodologiczną krytykę podstaw nauk humanistycznych”.¹

Nie wszystkie tezy tak złożonej, i nie ukrywajmy, skomplikowanej myśli odnieść można do teatru, dlatego też wybór jest koniecznością.

Założenia filozoficzne Derridy w swej istotnej części polegają na radykalnym zanegowaniu miejsca, jakie w kulturze europejskiej tradycyjnie przypisuje się słowu. Zdaniem Derridy centralne miejsce słowa w kulturze, które oznaczało prymat słowa mówionego nad pisany, wiąże się z „metafizyką obecności”: słowo odsłania istniejące poza nim znaczenie, odsłania prawdę, co oznacza, że poza słowem istnieje coś od niego odmiennego – niezależny byt. Przyjęcie, że słowo odsłania tylko istniejącą poza nim prawdę, potwierdza istnienie bytu. Byt jest istnieniem i prawdą, wszystkie sformułowane w języku wypowiedzi się do niego sprowadzają. Fonocentryzm (prymat słowa mówionego nad pisany) wiąże się bezpośrednio z logocentryzmem (pierwszeństwem znaczenia wobec aktywności znaczącej).² Negacja tych fundamentalnych założeń oznacza odrzucenie najbardziej bodaj ugruntowanego w kulturze dogmatu o całościowości tekstu. Zauważyć przy tym trzeba, że Derrida nie ogranicza swych tez do języka naturalnego, lecz odnosi się do wszelkich systemów semiotycznych, a zatem jego twierdzenia mają zastosowanie również do dzieł wielotworzywowych, w tym również do teatru.

Odrzucenie dogmatu o całościowości tekstu (nie tylko literackiego, podkreślmy, gdyż w sensie teoretycznym przedstawienie teatralne też jest tekstem) oznacza negację tezy o spójności dzieła. Skoro określony utwór nie stanowi jednej

spójnej całości, to nie istnieje jeden, uogólniający je sens. Spektakl teatralny na przykład nie przekazuje określonej idei, nie można go streścić i powiedzieć „o czym on mówi”.

We współczesnym teatrze często mamy wrażenie obcowania ze światem, któremu brak spójności, ze światem rozbitym, rozczłonkowanym, nieciągłym. W spektaklach brak już nie tylko fabuły, układającej wydarzenia w logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy, ale także bohaterów, których psychika narzucałaby oglądowi rzeczywistości określoną jednorodność. W zamian obcujemy z ułkami tekstów, fragmentarycznymi sytuacjami, grą przedmiotów pełniących nieokreślone funkcje, działaniami aktorskimi, których zrozumienie utrudnia brak odniesienia do tego, co znane z zewnętrznego świata. Tak skonstruowana rzeczywistość sceniczna nie przekazuje określonej tezy, nie formułuje wyrazistego przesłania. Trudno ją opisać, interpretować, streścić. Nielatwo jednoznacznie przedstawić ogólne znaczenie spektakli Grzegorzewskiego czy Lupy, chyba że będzie nim rozbitcie świata i kryzys wartości. Jednocześnie teatralne realizacje obu twórców tworzą własne porządki. Warto zauważyć, że w inscenizacjach Grzegorzewskiego nastąpiła charakterystyczna ewolucja. We wcześniejszych spektaklach reżyser kilkakrotnie wprowadzał postać quasi-narratora, którego indywidualność nadawała światu jednorodność.³ W dokonaniach z ostatniego okresu scalającej perspektywy bohatera brak.

Oglądając spektakle Boba Wilsona (np. *Einstein on the Beach*, czy *Deafman Glance*), Richarda Foremana (np. *Lava*)



Fot. 2. „... kontekst ten jest nieokreślony. Tworzą go kolejne sekwencje-obrazy, w których z głębi sceny ku rampie wytacza się ogromny walec.”
Wrota reż. i scen. Leszek Mądzik. Scena Plastyczna KUL, 1989 r.



Fot. 3. „... to znów mroczna, połyskująca zaledwie w strumieniu światła droga wodna.”
Wrota reż. i scen. Leszek Mądzik. Scena Plastyczna KUL, 1989 r.

czy Jerzego Grzegorzewskiego (np. *Powolne ciemnienie malowideł* lub *Miasto liczy psie nosy*), mamy wrażenie, że obcuje z dziełami szczególnymi, że wobec nich (choć u każdego z twórców na inny sposób) niewłaściwa jest tradycyjna postawa „odczytywania znaczeń”.

Odczuwamy, że są to dzieła „otwarte”, nieograniczone, w których widz angażuje się w ciąg wydarzeń o niejasnych relacjach wzajemnych, opartych na wewnętrznym rytmie. Takiego świata nie można poddawać racjonalnej analizie, ale można poddać się jego działaniu. Subtelność wzajemnych relacji między działaniami scenicznymi, słowem i dźwiękiem otwiera drogę specyficznemu rodzajowi poznania. O ile jednak radykalizm Wilsona czy Foremana jest tak jednoznaczny, że często niekomunikatywny, to estetyka np. Grzegorzewskiego i Lupy, wchodzi w głębokie i różnorodne relacje z tradycją literacką i teatralną, prowadząc z nimi poważny i głęboki dialog. Co więcej, w każdej z ich inscenizacji stopień dezintegracji świata przedstawionego bywa różny. Dlatego mówię o dekonstrukcyjnych „strategiach”. Inna jest bowiem wymowa zastosowania określonych środków artystycznych do tekstu dramatu (np. *Wujaszka Wani*), a inna, gdy mamy do czynienia z własnym scenariuszem artysty (np. *Miasto liczy psie nosy*).

Dekonstrukcyjnie strategie, na które pragnę wskazać w spektaklach twórców polskich, to: zacieranie spójności dzieła i jego jednolitości, podważanie opozycji i eksponowanie roli pobocznej, znaczenia nieumocowane i niedomykające się konteksty, wielorakie funkcje przedmiotów – „nieroz-

strzygających”, intertekstualność i związane z nią wydobywanie procesualnych aspektów inscenizacji.

Brak jednolitej perspektywy umożliwiającej jednorodną interpretację tekstu (w tym także tekstu-spektaklu) wiąże się z wieloma, analizowanymi przez Derridę zjawiskami. Pragnę zwrócić uwagę na dwa z nich. Pierwsze to przeciwstawienie się tradycyjnemu europejskiemu myśleniu w trybie opozycji. Drugie – opisanie specyficznego mechanizmu funkcjonowania znaków, które według dekonstrukcjonizmu nie odnoszą się do istniejącego poza nimi „znaczenia”, lecz „rozpleniają się” w nieskończonej sieci systemów znaczeniowych.

Zdaniem Derridy myślenie europejskie oparte jest na dychotomicznych przeciwstawieniach typu: dobro/zło, wewnętrzne/zewnętrzne, duch/materia, znak/znaczenie. Opozycje takie stanowią fundament, choćby najgłębiej ukryty, każdego utworu, każdego dzieła. Podważanie tradycyjnych wartości to problem stary jak kultura europejska. Zagadnienie to dekonstrukcjonizm ujmuje w sposób swoisty. Nie chodzi o odrzucenie jednych wartości w imię drugich, ale generalnie o negację potrzeby jakiegokolwiek wartościowania, o podważenie wszelkich opozycji. W każdym utworze bowiem można według Derridy znaleźć elementy, które przeczą przyjętym choćby nieświadomie założeniom. Śledzenie niekonsekwencji, wskazywanie sprzeczności, które negują sens wartościowania, to zarówno metoda krytycznoliteracka Derridy, jak postawa filozoficzna. Chłodny klimat relatywizmu i obojętności odnaleźć można np. w wielu inscenizacjach Grzego-

rzewskiego: i w *Powolnym ciemieniu malowideł*, i w *La Bohème*, i we *Francisie Baconie*. Za każdym razem można znaleźć inne tego uwarunkowania, ale zrównanie wartości, ich niejako „spłaszczenie”, brak hierarchii i zacieranie opozycji jest podobne.

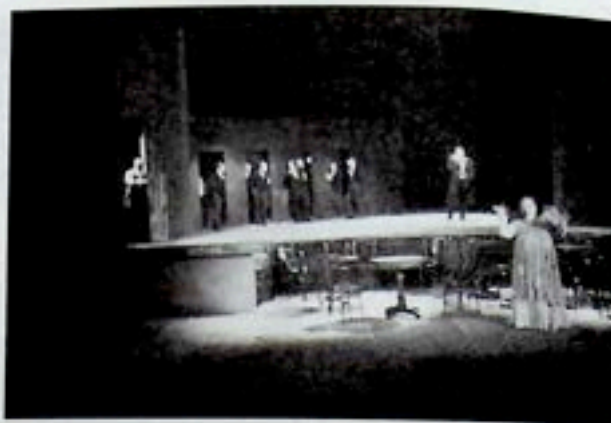
Derrida odrzuca prymat słowa mówionego nad pisany. Jego zdaniem słowa nie odsłaniają żadnej istniejącej poza nimi prawdy, a znaczenia tworzą się na zasadzie gry opozycji słów w systemie danego języka. Jest to wyciągnięcie radykalnego wniosku z Saussurowskiego twierdzenia, że znaczenie słowa to jego miejsce w systemie znaczeń. Derrida uznał, że skoro znaczenia tworzą opozycje systemowe, to znaczenie nie ma własnego bytu, jest tylko grą w systemie. Znaczenie jest „nieumocowane”, nie odnosi do niczego. Przeniesiona na poziom wyższy teza ta oznacza, że struktury bardziej złożone, np. dzieła artystyczne, również są tylko grą różnorodnych cytatów z innych dzieł: cytatów motywów, wątków, struktur. Z tezy tej wywodzi się koncepcja intertekstualności jako zasadniczego mechanizmu znaczeniowego kultury.

Świat znaczeń „nieumocowanych”, nie odsyłających do konkretnego pozajęzykowego referentu, objawiających się w grze, zmiennych i nieokreślonych obecny jest w inscenizacjach wielu twórców.

Przypomnijmy inscenizację *Miasto liczy psie nosy* według własnego scenariusza Jerzego Grzegorzewskiego.

Każda interpretacja działań odzianych w ornaty postaci, które rytmicznymi ruchami przyginają ku ziemi i wyprostowują tramwajowy pantograf, wydaje się tyleż karkołomna, co uprawniona. Próżno szukać jednoznacznego jej potwierdzenia w kontekście sytuacji scenicznej: trzy nieruchome kobiety siedzące w rzędzie frontem do widowni milczą, potem śpiewają arie, aż wreszcie podają do pocałunku usta jednemu z bohaterów spektaklu. W głębi sceny widać staroświeckie urządzenie z uruchamiającym je kołem. Przestrzeń sceniczna łączy w jednym planie szczątki zachowań, fragmenty sytuacji wyrwane z jakiegoś trudnego do rozpoznania kontekstu i ułożone w nową całość. Trzy kobiety siedzące obok siebie wyglądają, jakby zajmowały miejsce w kościelnej ławce, ale dlaczego śpiewają arie? Dlaczego bohater je całuje? Widz ma poczucie, że obcuje z czymś, co już gdzieś widział lub słyszał, ale nie ma pewności, czy odniesienia, które próbuje tworzyć, są uprawnione? A może poprzestać trzeba jedynie na obserwacji zewnętrznej postaci przedmiotów i sytuacji obecnych na scenie? Zestawianie zjawisk artystycznych z kategoriami filozoficznymi jest zawsze ryzykowne. Wydaje mi się jednak, iż w opisywanej inscenizacji Grzegorzewskiego nie istnieje tradycyjny mechanizm znaczeniowy, w którym przedmiot, gest, sytuacja poprzez znane odbiorcy kody odsyłają do istniejących poza nimi przedmiotów czy idei. Charakter zaś tworzący się przed oczyma widzów rzeczywistości zbliżony jest do opisywanej przez Derridę gry, w której sensy odsyłają do siebie wzajemnie rozpleniając się w nieskończonej siatce znaczeń. „Kategoria śladu (*trace, gramme*) wypiera pojęcie znaku. Gramme nie jest ani znaczącym, ani znaczoną; ani znakiem, ani rzeczą, ani obecnością, ani nieobecnością; ani twierdzeniem, ani negacją. Stanowi element w siatce zapośredniczeń. Poprzez nieskończoną ilość takich zapośredniczeń znaczenie oddala się od elementu znaczącego, tak że w tekście mamy do czynienia tylko z szeregiem znaczących.”¹⁴

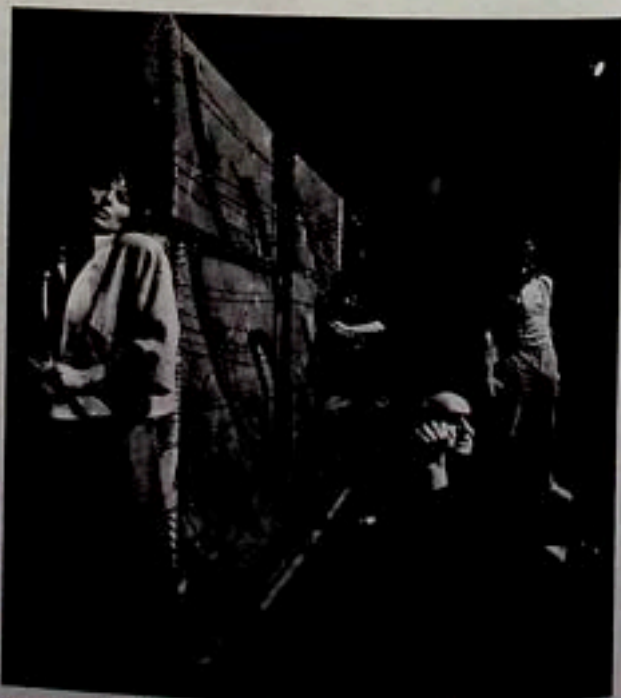
Podobny mechanizm nieumocowanych znaczeń, choć w innej konfiguracji, obserwować można w spektaklach Leszka Mądzika. Mechanizm ten wpisany jest w rozważania



Fot. 4. Wiele działań rozgrywa się na poboczu sceny, wiele wychodzi poza ramę sceniczną, środek sceny często pozostaje miejscem pustym.”

La Bohème (na tekstach Wyspiańskiego), reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio, Warszawa; 1995 r.

ludzkiej percepcji. Mądzik jest mistrzem teatralnego złudzenia. Z upodobaniem tworzy obrazy, w których z mroku, w grze światła wylaniają się postacie i kształty trudne do zidentyfikowania. Czy to sylwetka ludzka, czy tylko układająca się w podobny kształt tkanina? Czy pobłyskujące lekko plamy świetlne to odbicie w wodzie, czy ruch falującej kotary? A może to projekcja filmowa? (Spektakl *Wilgoć*). Niepewność co do znaczenia pojawiających się przedmiotów wynika po prostu z niemożności ustalenia, co się widzi. Ustawieniem światła i grą proporcji Mądzik tworzy także złudzenie perspektywy. Utrudnia zorientowanie się co do odległości i rozmiarów przestrzeni (*Pętanie, Wrota*) albo pozwala oglądać kreowany świat tylko w określonym wycinku (*Szczelina*).



Fot. 5. Do kategorii „nierozstrzygalników”, która znosi lub omija opozycje można zaliczyć galerię przedmiotów-szczątków”
Powolne ciemienie malowideł (Lowry), reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio, Warszawa; 1985 r.

Trudno w sposób pewny zidentyfikować przedmioty i, co więcej, nie można odwołać się do kontekstu otaczającej je rzeczywistości.

W spektaklu *Wrota*, w niewielkich ekranach, pojawiają się postacie, które są prawie bezosobowe, nie sygnalizują konkretnych treści (fot. 1).

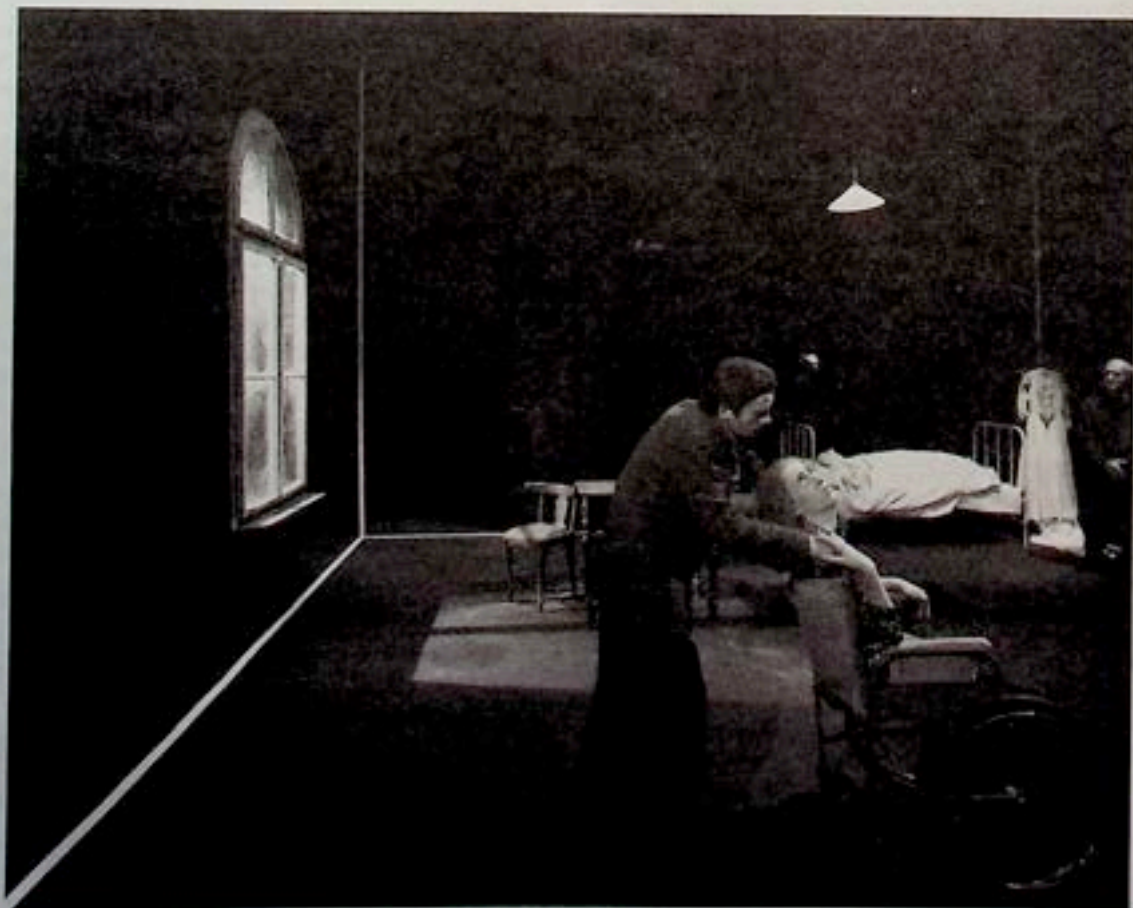
Znaczenia tego obrazu nie można też ustalić odnosząc się do kontekstu całości inscenizacji. Kontekst ten bowiem jest równie nieokreślony. Tworzą go kolejne sekwencje-obrazy raz – wytaczającego się z głębi sceny ku rampie ogromnego walca, pokrytego ciemną, ruchliwą materią (fot. 2), to znów mrocznej, połyskującej w strumieniu światła drogi wodnej (fot. 3), która prowadzi, ku nieznanemu, zasłoniętemu ciemnością horyzontowi, czy też toczone rękami nie zidentyfikowanych postaci ogromne koła o wyraźnych żebrach szprych. Derrida pisze, że znaczenia nie można określić przez kontekst, gdyż jest on „nie domknięty”. Spektakl Mądzika zdaje się zadawać pytanie, jak można zrozumieć rzeczywistość, skoro nasze widzenie jest tak ograniczone i niepewne.

Gra znaczeń odsyłających do nieskończonej siatki znaczeń kultury to otwarcie na intertekstualność. W myśl tej idei każdy tekst (także przedstawienie teatralne) jest zbiorem intertekstów, czyli quasi-cytatów z innych tekstów, np. cytatów struktur, motywów, postaci. Inszenizacje Grzegorzewskiego są oczywiście intertekstualne. Od lat tworzy własne scenariusze będące kolażami wielu tekstów. Tak zbudowane były np. *Cztery komedie równoległe* czy *La Bohème*. I z pewnością oprócz cytatów rozpoznawalnych, będących np. fragmentami

znanych utworów istnieją, w inscenizacjach Grzegorzewskiego przywołania motywów zidentyfikowane tylko przez niektórych widzów, jak również całkiem ukryte, nierozszyfrowywalne, a może nawet nieświadomione przez samego autora.

Z licznych, różnorodnych intertekstów, czyli elementów tekstów obcych, które włączone zostały w nowe dzieło, zbudowana była też inscenizacja Jerzego Kaliny *Pielgrzymi i tułaczki*. Tkaną przedstawienia stanowiły sceny, postacie i obrazy związane z historią i losem narodu polskiego XIX i XX w. znane z dzieł Mickiewicza, Wyspiańskiego, Żeromskiego, Brandysa, Żukrowskiego, a także z plócien np. Matejki, Kossaka, Malczewskiego, a może z filmów Wajdy. Sytuacje sceniczne odnoszą czasem do jednego, konkretnego dzieła, a czasem do kilku naraz.⁵

Michał Głowiński analizujący zjawisko intertekstualności zwrócił uwagę, że intertekstualności sprzyjają formy wypowiedzi o charakterze otwartym, nie dążące do budowania ciągłego, przejrzystego i konsekwentnego świata przedstawionego, uwydatniające raczej nie ów świat, ale fakt opowiadania o nim.⁶ W inscenizacji teatralnej zjawisko to łączy się z akcentowaniem procesualnego charakteru dzieła. W spektaklach Grzegorzewskiego uwagę widza pochłania działanie się, transformacja jednego obrazu w drugi, przerażanie się jednej sytuacji w następną, gdzie impulsem czy punktem początkowym kolejnej sceny może być gest aktora, ruch przedmiotu, dźwięk. To sceniczne działanie się jest w wyrazisty sposób uporządkowane muzycznie. Działania



Fot. 6. — To nie mieszkaniec pokoju ogląda świat, ale ten świat ogląda jego.”
Kalkwerk (Bernhard) reż. Krystian Lupa, Stary Teatr, Kraków; 1992 r.

osób i przedmiotów raz są przyspieszane, raz spowalniane. Gest i ruch aktorski bywa świadomie przekształcany, nadaje mu się postać taneczną, układa w powtarzalne sekwencje. Porządek ów organizuje często u Grzegorzewskiego obecna żywa muzyka tworzona przez występujących na scenie instrumentalistów. Instrumenty dęte, kontrabas, perkusja organicznie wrastają w świat tego teatru. A oprócz tego przebogata sfera dźwięków: trzaśnięcie drzwi, stukot obcasów przechodzącej szybko postaci, kłaśnięcie w ręce. Odgłosy te zamykają jedną sytuację i otwierają następną, odmienną, graną inaczej, przepętnioną odmiennym klimatem. Istotną rolę muzyki jako organizatora świata zauważyć można w wielu innych współczesnych spektaklach. Muzycznie uporządkowane są inscenizacje Leszka Mądziaka, Jerzego Kaliny, własne kompozycje tworzy Krystian Lupa. W teatrze tych twórców sfera muzyczna i dźwiękowa pełni istotną funkcję strukturalną. Jest czynnikiem nadającym inscenizacjom jednolitość. Zastępuje w tej roli fabułę czy psychiczną podmiotowość bohatera.

Współistnienie w jednym czasie i jednej porzestrzeni sytuacji wyrwanych z uprzednio istniejącego, lecz trudnego do rozpoznania kontekstu stwarza hipotetyczną możliwość łączenia się ich w nowe całości znaczące. Najczęściej są one jednak znów rozrywane i, nie znajdując powtórzeń, nie tworzą koherentnej całości. Takie swoiste „znaczenia lokalne” bez wątplenia istnieją potencjalnie w spektaklu. Arię śpiewaną przez bohatera w płaszczu podejmują trzy nieruchome dotychczas kobiety. Po wspólnym śpiewie bohater kolejno, czule całuje kobiety. Może jest to jakiś przebłysk myśli, że chwila wspólnego muzycznego uniesienia rodzi poczucie jakiejś więzi? O istnieniu ukrytych koherencji w spektaklach Boba Wilsona pisała Katherine Arens.⁷

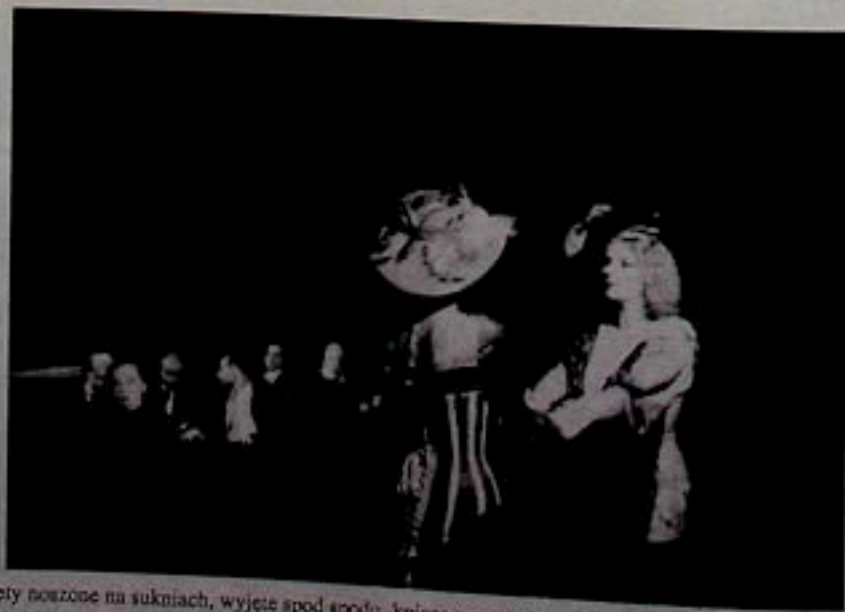
Jedną z głównych tez dekonstrukcjonizmu było przekonanie o istotnym znaczeniu drugorzędnych, pobocznych elementów tekstów. To, co zwykle wydaje się nieistotne i w analizach jest pomijane, ujawnia zdaniem Derridy fundamentalne prawdy na temat wewnętrznych sprzeczności dzieła i utajonych, nieświadomych założeń, zgodnie z którymi dzieło jest zbudowane. Wydobyć na powierzchnię i akcentowanie

owych pozornie bezużytecznych „naddatków” to właśnie dekonstrukcja. Sposoby prowadzenia takiej „rozbiórki” demonstrują liczne teksty filozofa.

Zainteresowanie dla tego, co poboczne czy drugoplanowe, kierowanie uwagi ku „peryferiom” można zauważyć u wielu współczesnych reżyserów. Celem ich działania z pewnością nie zawsze jest dekonstruowanie, rozbieranie czy poszukiwanie sprzeczności. Wymowa i charakter tworzonych przez nich spektakli są bardzo rozmaite. Ale wydaje mi się, że w tym odwracaniu się od pojęć czy zjawisk tradycyjnie sytuowanych w centrum, w strategii eksploracji obrzeży jest coś istotnego. Już w latach 60. Tadeusz Kantor *expressis verbis* mówił o swej fascynacji rzeczywistością niższej rangi, a w wywiadzie na temat seansu *Nadobniś i koczkodanów* mówił: „Jeśli w teatrze odrzuci się scenę i widownię, to pozostaje szatnia”.⁸ Rzeczywistość szatni stała się sytuacją modelową, wokół niej rozwinęła się akcja wykazująca bezsens opresyjnego działania wszelkich instytucji. Oczywiście, że wymowa ideowa i kontekst społeczny wystąpienia Kantora były szczególne, ale podobieństwo dekonstrukcyjnego (wobec teatru) gestu jest uderzające.

U Grzegorzewskiego włączanie do spektaklu tego, co drugoplanowe czy poboczne, przejawia się wielorako. Myślę, że można w tym kontekście rozpatrywać sposób traktowania przestrzeni teatralnej. Reżyser nie tylko wykorzystuje wszelkie istniejące poza sceną pomieszczenia, czyniąc z nich teren gry. Specyficznie też sytuuje akcję sceniczną. Wiele działań rozgrywa się na poboczu sceny, wiele wychodzi przed ramę sceniczną, środek sceny często pozostaje miejscem pustym (fot. 4).

Niekonwencjonalne rozwiązanie przestrzeni stanowiło zasadniczy element przesłania *Szkiców z Człowieka bez właściwości* R. Musila Krystiana Lupy. „W przedstawieniu Lupy bohaterowie znajdowali się gdzieś z boku sceny, prawie niewidoczni dla widzów, ledwie słyszalni. Widownia chłonęła atmosferę pokoju (...) W scenograficznym opracowaniu tego fragmentu nie chodziło o to, by przedstawić ludzi i rozegrać przed publicznością problem, lecz by odnaleźć sytuację, w której te słowa mogły paść.”⁹ Centralnym problemem in-



Fot. 7. „... gorsety noszone na sukniach, wyjęte spod spodu, kpiące z pomysłu rozróżniania tego, co wewnętrzne i zewnętrzne.”
Le Bohème (na tekstach Wyspiańskiego), reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr-Studio, Warszawa; 1995 r.

szenizacji Lupy nie są ani słowa, ani wypowiadające je postacie, ale „sytuacja, w której te słowa mogły paść”. Otoczenie zewnętrzne, miejsce, w którym się mówi, a więc element właściwie poboczny, przestaje być czynnikiem zewnętrznym w stosunku do zawartości wypowiedzi. Zaczyna pełnić rolę współtwórczą. Mówi to wiele o „człowieku bez właściwości”.

W swych literackich analizach Derrida podważa opozycje i eksponuje elementy pozornie nieistotne, pomijane, a tymczasem pełniące ważną rolę.

Strategia eksponowania tego, co zbędne, wiąże się z przywiązywaniem wagi do specyficznych, quasi-nieistotnych przedmiotów. Analizie przedmiotów w rozmaitych utworach literackich wiele uwagi poświęcił Derrida. Zofia Mitosek przypomina jego interpretację funkcji telefonu w *Ulyssesie* Joyce'a. „Jego techniczna natura ma rangę nierozstrzygalnika, owej trzeciej kategorii, która znosi lub omija opozycje. Tu chodzi o opozycje pisma i głosu, notacji i obecności, telekomunikacji i bezpośredniego porozumienia. Użytkowy przedmiot – telefon staje się symbolem współczesnej cywilizacji. Nie dlatego, że pomaga przekraczać dystans, ale dlatego, że telekomunikacja najlepiej oddaje charakter porozumienia: różnica i powtórzenie, dystans i dezapropriacja stanowią typowe charakterystyki wszelkiej artykulacji. Znaczenia nie tyle są przekazywane za pomocą materialnych nośników (głos, pismo, zapis elektroniczny), co się z nich rodzą.”¹⁰ Sposób, w jaki Derrida opisuje przedmiot, ujawnia charakterystyczne cechy jego „rozbiórki”: zacieranie rozgraniczeń, eksponowanie paradoksów, wydobywanie nie zauważanych zwykle aspektów i właściwości. Nie można oprzeć się wrażeniu, że w podobnie paradoksalny i wyrafinowany sposób traktuje przedmiot w swych inscenizacjach Grzegorzewski.

Z pewnością do tej kategorii można zaliczyć galerię przedmiotów-szczątków, które stały się niejako znakiem rozpoznawczym spektakli reżysera (fot. 5). Tramwajowe pantografy, części fortepianu, śmigła samolotów pełnią wieloraką funkcję. Z pewnością akcentują rozbicie, fragmentaryczność przedstawianego świata, oderwanie od pierwotnej funkcji, a przy tym wydają się zbędne, niepotrzebne, nieistotne. Ale ich stała, milcząca obecność na scenie pobudza wyobraźnię, każe rozważać swą naturę. Bebechy fortepianu, zawsze ukryte, zamknięte w pudle rezonansowym dla słuchacza właściwie nie istnieją, mają być tylko materialnym nośnikiem muzyki, są pośrednim elementem między tworzoną przez wirtuozę artystyczną konstrukcją muzyczną, światem sztuki a przeżyciem odbiorcy. Grzegorzewski cały ten układ burzy. Przybite do deski metalowe struny zamiast śpiewać, milczą, nie słuchamy ich, ale je oglądamy. Przedstawiony naszym

oczom przedmiot ujawnia swą materialność, domaga się uznania, że tak naprawdę to z niego rodzą się dźwięki, to długość, materiał i napięcie strun decyduje o jakości brzmienia. On sam jest muzyką. Słyszymy ją, choć jej nie ma. Zawieszenie opozycji między nieobecnością i uobecnieniem, między ciszą a dźwiękiem, materią a ideą. Podobne dekonstrukcjonistyczne dywagacje można snuć na temat śmigła samolotu, który będąc ciężkim staje się lżejszy od powietrza, wykorzystując w tym celu opływowy kształt, będąc martwą konstrukcją dokonuje zmniejszenia odległości itd., itp.

Umieszczone na czarnym elastycznym rękawie okno w przestrzeni pokoju narysowanego przez Lupę jest jakby okiem kameleona, ruchomym, wdzierającym się do wnętrza, penetrującym je (fot. 6). To nie mieszkaniec pokoju ogląda świat, ale ten świat ogląda jego. Pomieszczenie, które nie ma granic, rozszerza się i zmniejsza.

Urządzenie techniczne, przedmiot materialny to pozorny łącznik wartości, podważający porządek rzeczy, zacierający różnice, paradoksalny.

I jeszcze dwa kostiumy zaprojektowane przez Barbarę Hanicką do *La Bohème* Grzegorzewskiego: gorsety noszone na sukniach, wyjęte spod spodu, znów kpiące z pomysłu rozróżniania tego, co wewnętrzne i zewnętrzne (fot. 7). W 1994 r. w Metropolitan Museum w Nowym Jorku zorganizowano wystawę ubiorów poświęconą problemowi zmienności pojęć „wewnętrzne” i „zewnętrzne”, „ukryte” i „pokazane” w historii strojów damskich. Tkaniny, formy, faktury w rozmaitych sposobach w kolejnych epokach realizowały funkcję bielizny i okrycia wierzchniego. W dobie współczesnej, zdaniem autorów ekspozycji, świadomie eksponuje się względność tych rozróżnień. Projektanci mody i użytkownicy prowadzą grę z tradycyjnymi konwencjami, bawiąc się wielokrotnie, mimo wszystko szokując. Stroje gwiazd to osobny temat, ale nawet w kroju codziennych ubrań widoczne bywają szwy, dziury, bezużyteczne guziki i paski, niecodzienne surowce. Działania te autorzy wystawy nazwali dekonstrukcjonistycznymi.

Opisywane dekonstrukcjonistyczne strategie są jednak w wielu spektaklach równoważone przez zarysowującą się jednolitość dzieła. Spójny charakter nadaje inscenizacjom warstwa muzyczna, tworzony nastrój, odwołanie do najszerszego choćby kręgu tematycznego czy nawet trudnej do scharakteryzowania sytuacji. Powstaje wówczas napięcie pomiędzy zdeintegrowanym obrazem świata sugerowanym przez dekonstrukcjonizm a jednorodnością i koherencją leżącą u podstaw rzeczywistości w jakiś sposób uporządkowanej. Napięcie inspirujące i płodne intelektualnie.

PRZYPISY

¹ R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4

² Por. Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, wyd. II, PWN, Warszawa 1995

³ M. Sugiera, *Poetyka Grzegorzewskiego*, „Dialog” 1990, nr 2, 3, 5, 6

⁴ Z. Mitosek, op. cit., s. 341

⁵ D. Kuźnicka, *Pielgrzymi i nalacze Jerzego Kaliny. Seans mitologii narodowej*, „Teatr” 1989, nr 7

⁶ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4

⁷ K. Arens, Robert Wilson, *Is Postmodern Performance Possible?* „Theatre Journal” 43 (1991)

⁸ Wypowiedź T. Kantora w filmie K. Miklaszewskiego *Teatr Tadeusza Kantora*.

⁹ L. Ratajczak, Krystian Lupa (hasło w katalogu *Osmasia dekady z Quadriennale Scenografii Praga 1991*, red. A. Koecher-Hensel).

¹⁰ Z. Mitosek, op. cit.