

Magdalena Hasiuk

Tragedia w czasach społecznej zarazy

Media, Kultura, Społeczeństwo nr 1 (4), 23-50

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAGDALENA HASIUK
Uniwersytet Łódzki
mahas@tlen.pl

TRAGEDIA W CZASACH SPOŁECZNEJ ZARAŻY

Zbrzydzone wszystkim co żywe oddaliłem się w świat
kamienny: tutaj
[Aleksander Wat, *Pieśń wędrowca*]

Teatr Słońca

Théâtre du Soleil powstał w 1964 roku na bazie Stowarzyszenia Teatralnego Studentów Paryża z inicjatywy przyjaciół zgromadzonych wokół Ariane Mnouchkine, przyszłej reżyserki. Od początku ambicją międzynarodowej grupy skupiającej artystów różnych narodowości, ras, wyznań i światopoglądów politycznych, było stać się teatrem popularnym, reagującym na problemy współczesnego świata. Sceniczne realizacje Théâtre du Soleil to przykład połączenia pracy studyjnej i społecznego zaangażowania, a także zachodniej dramaturgii i sztuki aktorskiej inspirowanej tradycyjnymi teatrami Wschodu. Zespół charakteryzuje się szczególną (zmienną) estetyką przedstawień, odrębną formułą organizacyjną (spółdzielnia) i własną metodą pracy.

Lata 1964–68 zaowocowały: *Mieszczanami* na podstawie Maksyma Gorkiego, *Kapitanem Fracasse'em* na podstawie Teofila Gautiera, *Kuchnią* Arnolda Weskera oraz *Snem nocy letniej* Szekspira. Tak różnorodne przedstawienia pozwoliły zespołowi ukształtować odrębny język sceniczny. W 1968 roku, po wydarzeniach majowych, Théâtre du Soleil zrezygnował na jakiś czas z inscenizacji dramatów i rozpoczął pracę metodą kreacji zbiorowej. W taki sposób powstał *Klauni* (1969–70), dyptyk rewolucyjny – *Rok 1789* i *Rok 1793* (1972) oraz *Złoty Wiek* (1975). Przełomem okazał się być rok 1970. Sukces *Roku 1789* zapewnił zespołowi światowy rozgłos oraz pomógł w zdobyciu własnej siedziby – hangarów starej fabryki naboju w podparyskiej Cartoucherie¹.

¹ Stopniowo miejsce to przyjęło także kilka innych niezależnych zespołów. Dziś w Cartoucherie des Vincennes pracują: Théâtre de la Tempête, Théâtre l'Épée de Bois, l'Atelier Neuf, le Chaudron, Théâtre de l'Aquarium oraz Stowarzyszenie *Poszukiwań Tradycji Aktorskich (ARTA)* powstałe z inspiracji Mnouchkine w 1989 roku.

Powrót do realizacji tekstów nastąpił za pośrednictwem filmu. W latach 1976–77 Mnouchkine wraz ze znacznie poszerzonym zespołem teatralnym zrealizowała film *Molière, albo życie uczciwego człowieka*². A po nim w 1979 roku odbyła się kolejna premiera teatralna – *Mefisto* na podstawie powieści Klausa Manna. W latach 80. i 90. XX wieku wśród realizacji Théâtre du Soleil dostrzec można trzy tendencje: sięganie do klasyki – cykl szekspirowski (1981–1984), cykl grecki *Atrydzi* (1990–1992) oraz *Świętoszek* Molière’a (1995) określane jako „nauka w pracowni mistrzów” – współpracę z autorką Héléne Cixous, która na zamówienie zespołu przygotowała cztery dramaty. Tym, co łączy *Straszną, ale niedokończoną historię Norodoma Sihanouka, króla Kambodży* (1985), *Indiadę albo Indie z ich snów* (1987), *Wiarołomne miasto, albo obudzenie Eryni* (1994) oraz *Bębny na tamie* (1999) jest przede wszystkim tematyka. Dramaty poruszające problemy drugiej połowy XX wieku – od ludobójstwa w Kambodży, bratobójczych walk w Indiach, po powódzie w Chinach i handel krwią zarażoną wirusem HIV – stanowią przykład współczesnych tragedii. W 1997 roku, w antrakcie między klasyką i współczesnością, Théâtre du Soleil powrócił do kreacji zbiorowej. W oparciu o improwizacje aktorów Cixous przygotowała tekst poświęcony reakcjom Zachodu (Francji) wobec okupacji Tybetu. W przedstawieniu *I nagle noce przebudzenia* wyraźne były także doświadczenia zespołu – wspomnienie wielotygodniowej gościny udzielonej w Cartoucherie afrykańskim uchodźcom bez prawa pobytu we Francji, wyrzuconym z kościoła Świętego Bernarda.

Spektakl *I nagle noce przebudzenia* zapowiadał tendencję powracającą w przedstawieniach po roku 2000. Zarówno *Ostatni Karawanseraj* poświęcony nielegalnym imigrantom (2003), jak i *Efemeryczni* (2006/2007) traktujący o ulotności życia i jego przemianach to spektakle, które powstały w toku kreacji zespołowej. Théâtre du Soleil, domykając koło zakreślone pod koniec lat 60., wkroczył na inny poziom w ruchu po spirali wciąż zbuntowany wobec społecznej niesprawiedliwości i lojalny wobec własnych korzeni, w odwiecznej wędrówce przez tradycje, kultury, tematy w poszukiwaniu krain wyobraźni i istoty teatralności.

Teatralny Tybet

Ariane Mnouchkine doskonale zdaje sobie sprawę z miejsca, jakie we współczesnej kulturze masowej zajmuje teatr. Reżyserka wprost twierdzi:

Sądzę, że obecnie z teatrem jest trochę tak jak z Tybetem. W Tybecie żyje tylko sześć milionów ludzi, a jednocześnie niezbędne jest, by idea Tybetu pozostała żywa. To samo z teatrem. Teatr jest małeńki w porównaniu z telewizją, dotyczy bardzo małej grupy osób [...]. Wielu ludzi nie chodzi do niego: ich życia nie zmieniłby fakt, gdyby teatr przestał istnieć (Féral 1998: 15).

² Widownię filmu oszacowano na milion sześćset tysięcy osób. Kiedy został wyemitowany w pięciu odcinkach w telewizji w 1981 roku, stał się prawdziwym wydarzeniem. Po wielu latach film został także wydany na kasetach video oraz na DVD. W wersji telewizyjnej znany jest również polskim widzom.

Jednocześnie teatr, przynajmniej Théâtre du Soleil, pozostaje jednym z niewielu miejsc we współczesnym społeczeństwie, w którym wobec stosunkowo dużej grupy osób (widownia w Cartoucherie liczy średnio 550 miejsc; *Wiarołomne miasto* zobaczyło ponad 51 tysięcy widzów) możliwe jest wyrażanie świata w jego całości:

To znaczy świata, z którego pochodzimy: naszego świata źródłowego, świata mitycznego i świata aktualnego (wypowiedź Mnouchkine [w:] Féral 1998: 15).

Z przenikania się współczesnych problemów społecznych poruszanych w spektaklach Mnouchkine, formy literackiej eksponującej czynnik poetycki i wymiar mitycznych korzeni każdej jednostki – aktora i widza – jak również każdego zjawiska rodzi się szczególna jakość, której doświadczyć można jedynie w teatrze i poprzez tę sztukę.

Wybierając temat *Wiarołomnego miasta*, Mnouchkine włączyła się w dyskusję społeczną na temat problemów drążących cywilizację zachodnią na przełomie XX i XXI wieku – począwszy od afery krwi zarażonej wirusem HIV podawanej hemofilikom, przez problem bezdomności, powracające w polityce Europy tendencje dyktatorskie, po erozję świadomości – kryzys odpowiedzialności elit za los ludzi, którym te przewodzą. Uczyniła to w swój własny sposób, w formie, na jaką pozwala teatr. Na marginesie warto wspomnieć, że reżyserka rozszerzyła pole swojego oddziaływania, przygotowując po premierze film, w którym wybrane obrazy z przedstawienia wzbogaciła reporterskimi sekwencjami z życia bezdomnych, migawkami z procesu doktora Garetty odpowiedzialnego we Francji za wprowadzenie zakażonej krwi i wypowiedziami rodzin hemofilików – ofiar jego decyzji. Oryginalność postawy Mnouchkine i jej współpracowników wobec sztuki teatru objawia się w tym, że sięgając po fabuły przypominające dziennikarskie newsy, odnajdują w nich ukryty wymiar mitu. Dzięki zestawieniom tak postrzeganych historii z bogactwem i różnorodnością form teatralnych powstają nowe jakości. Opowiadanie współczesnych dziejów świata, pozostając konkretnym, jednocześnie odsłania sens metaforyczny, dotyczący bezpośrednio każdego widza i związany ze specyfiką ludzkiego losu.

Teatralnymi kluczami do *Wiarołomnego miasta* – spektaklu, w którym przestrzeń „poczęła tekst”, odwracając porządek zwyczajowo respektowany w teatrze zachodnim – okazały się być tragedie antyczne (Greków i Seneki) oraz dramat epicki. Nawiązania do powyższych form dostrzegalne zarówno na poziomie samego tekstu, jak i przedstawienia w konstrukcji przestrzeni, ukształtowaniu poszczególnych postaci i chóru, relacji między słowem i gestem, czytelne w stosowanym efekcie obcości, a także we wprowadzaniu i przekraczaniu pojęcia tragizmu pozwoliło ukazać wymiar współczesnego regresu (upadku) w moralnym rozwoju ludzkości. Tekst szczegółowo omawia i rozszerza zasygnalizowaną problematykę.

Wizja cmentarza

Po *Indiadzie* kolejnym dramatem Cixous wystawionym przez Théâtre du Soleil było *Wiarołomne miasto*. Zespół przygotował je bezpośrednio po *Atrydach*. Kiedy

w ostatniej scenie greckiego cyklu Erynie przeistoczone w Eumenidy schodziły ze sceny, Mnouchkine stawiała sobie pytanie: „Dokąd one teraz pójdą?”. Zespół „przebywał w szkole Greków” i reżyserka nie chciała jej opuszczać. Jednocześnie planowała już nowe przedsięwzięcie. Dopiero po pewnym czasie rozpoczęła rozmowy z dramaturgiem na temat przyszłego przedstawienia. Jego tytuł ostatecznie brzmiał – *Wiarołomne miasto albo przebudzenie Eryni*. Jednak to nie antyczne tragedie, ani także współczesne tragedie społeczne – transfuzje krwi zakażonej wirusem HIV, którym poddanych zostało kilka tysięcy osób chorych na hemofilię – wstrząsające na przełomie lat 80. i 90. wieloma krajami Europy, w tym Francją – stanowiły najważniejszą inspirację dla nowego spektaklu. Był nią obraz cmentarza. Mnouchkine zapragnęła zrobić spektakl, który rozgrywałby się w takim miejscu, jak cmentarz w Kairze. Położony w południowo-wschodniej części stolicy Egiptu, stanowi jeden z największych cmentarzy islamskich, nazywany Miastem Umarłych. W licznych mauzoleach sułtanów i dostojników zamieszkują obecnie bezdomni. Ci, dla których brakuje miejsc w grobowcach, budują szałas z tektury, rzadziej z cegieł wypalanych na słońcu. Chociaż reżyserka nigdy nie była w Egipcie i nie знаła tego miejsca bezpośrednio, stało się ono dla niej legendarne. Pozwoliło odnaleźć ukryty mit, który nadaje sytuacji ludzkiej wymiar poetycki, niezbędny do tworzenia teatru (Cixous 1989: 74). Obraz cmentarza, związana z nim wstępna wizja przestrzeni, w toku pracy dookreślana i modyfikowana, a nie jak można byłoby sądzić tekst Cixous, stał się „zaczynem” spektaklu. Miejsce, „wymarzone” przez reżyserkę, odegrało rolę „rusztowania” dla nowego przedstawienia. Tym samym *Wiarołomne miasto* stanowiło ilustrację też Anne Ubersfeld, która nie tylko twierdziła, że: „Przedstawienie jest najpierw wydarzeniem przestrzennym”, ale także w sposób bardziej radykalny orzekła: „Teatr jest przestrzenią” (1981: 20, 51). W przypadku omawianego spektaklu to przestrzeń „poczęła tekst”, a nie jak to ma miejsce z reguły podczas inscenizacji dramatów, ona sama została ukształtowana dzięki tekstowi, „wpisana” w system znaków lingwistycznych określanych jako didaskalia. Dzięki takiemu „odwróceniu” Mnouchkine przekroczyła antagonizm zakorzeniony w teatrze europejskim przeciwstawiający „tekst i scenę, literackie i widowiskowe, przestrzeń pisania przestrzeni gry”, o którym wspominał Jean-Marie Thomasseau (1980: 92). Reżyserka uzyskała równowagę między obydwojema czynnikami. Podniosły tekst Cixous, nawiązujący formą do tragedii antycznej i wygłaszany na starym, zabytkowym cmentarzu zyskał dodatkowy wymiar. Choć przestrzeń była pierwszym elementem w porządku chronologicznym w pracy nad spektaklem, warto podkreślić, że w chwili, gdy gotowy tekst pojawił się już na próbach, stanowił najważniejszą pomoc i wskazówkę dla aktorów.

Nasze działanie jest podyktowane przez tekst. Jeżeli naprawdę go słuchamy, mamy wszystkie klucze

– mówiła w jednym z wywiadów Juliana Carneiro da Cunha, interpretująca w spektaklu rolę bezdomnej Immonde, Eryni oraz Królowej (wypowiedź [w:] Shevtsova 1995b: 41). Rola tekstu w przedstawieniu była zatem kluczowa, a inscenizacja opierała się na pieczołowitej jego interpretacji.

Zanim powstał dramat, zespół potrzebował dokumentacji – lektur, filmów, fotografii. Zadaniem tych poszukiwań, określanych przez Bernarda Martina jako dramaturgiczne, było pomóc aktorom i reżyserce w „przekształceniu dzieła dramatycznego w tekst widowiskowy” (2001: 82). Mnouchkine i Cixous rozpoczęły rozmowy na temat postaci zaludniających cmentarz. Dopiero wówczas obok grupy bezdomnych, wpisanych niejako w samo miejsce – *Wiarołomne miasto* traktuje także o bezdomności, problemie wielu współczesnych społeczeństw³ – pojawił się wątek hemofilików zakażonych podczas transfuzji wirusem HIV. Mnouchkine zwracała uwagę, że chociaż ta tragedia, podobnie jak śmierć Ifigenii w dramacie Eurypidesa, bezpośrednio dotykała niewielkiej wspólnoty, wpływała na przeznaczenie całego kraju. Reżyserka i pisarka, poszukując wskazówek do pracy, dotarły do książki Anne-Marie Casteret *Sprawa krwi (L’Affaire du sang)*⁴. W szczególny sposób podziękowały też autorce za inspirację. W przedstawieniu nie chciały jednak ani badać wspomnianej tragedii – *Wiarołomne miasto* nie było jej kroniką – ani tworzyć fabuły na podstawie książki. Pragnęły nadać współczesnej historii wielkość mitu. Postrzegały handel śmiercionośną krwią jako nową formę bratobójstwa. Tym samym powróciły do tematu obecnego we wcześniejszych spektaklach. W wywiadzie udzielonym Marii Shevtsovej reżyserka mówiła:

Historia zakażonej krwi wydaje mi się być metaforą naszego społeczeństwa to znaczy tego, w jakim kierunku ono podąża, w jaką stronę zmierza edukacja kierujących państwami, brak moralności, odpowiedzialności, (mówi o tym), jaka jest nasza świadomość, czy raczej jej brak, jaka jest nasza wizja świata, czy raczej brak tej wizji [...] ukazuje, czym jest braterstwo i solidarność między ludźmi (wypowiedź [w:] Shevtsova 1995a: 70).

W obliczu takich wydarzeń w bardziej klarowny sposób postrzega się też obowiązki społeczeństwa. We wstępie do dramatu Cixous pisała:

Oto historia, pewnego dnia owce dowiedziały się, że ich pasterzami były wilki. Poranione, tracąc krew, umierały. Cóż to, ci, którzy je pielęgowali, je zabili? [...]. Jak i dlaczego ta niewyobrażalna zbrodnia? Szczególnie w naszych krajach wysoko rozwiniętych, gdzie modne jest nieustanne powtarzanie słowa „etyka”? Oto liczne niesprawiedliwości i niesprawiedliwe poplątanie naszych czasów? Czyż nie są symptomem nowej choroby w królestwie? (1994b: 7).

Cixous w tym samym miejscu pisała o krwi okrażającej nasze wewnętrzne imperium, posiadającej własności religijne i cenę; wylewanej na ołtarzach podczas rytów i mającej moc odkupienia zbrodni i grzechów; krew niosąca życie współcześnie traktowana bywa nie tylko jako „produkt rynkowy”, ale jako zakażająca, zakażana i zakaźna śmiercią ciecz (1994b: 6)⁵.

³ Przeludnienie i bezdomność stanowią podstawowe problemy Kairu.

⁴ Warto dodać, że po książkę Anne-Marie Casteret sięgali również aktorzy. Czytali oni także inne pozycje: książki hemofilików i pielęgniarek pracujących z chorymi na HIV, wspomnienia rodzin. Wykonawcy zapoznawali się z różnymi materiałami. Renata Ramos Maza, odtwórczyni roli Matki podkreślała, że lektury, choć często trudne i poruszające, bardzo pomagały jej w zapoznaniu się z tematem, w pracy na scenie „aktorzy nie sugerowali się nimi, ale po prostu grali” (wypowiedź [w:] Shevtsova 1995b: 40).

⁵ W wywiadzie z Moną Chollet Mnouchkine mówiła: „Krew jako sfałszowany towar... Krew! Zdaje pani sobie z tego sprawę?...” (wypowiedź [w:] Chollet 2000).

Wiarołomne miasto traktowało o erozji świadomości – epidemii obejmującej współczesne społeczeństwa. Paradoksalnie, co zostało podkreślone w przedstawieniu, dotyczyła ona ludzi najlepiej wykształconych i zajmujących najwyższe stanowiska. Mnouchkine w spektaklu podkreślała, że odpowiedzialność za afery zakażonej krwi ponosiło nie tylko środowisko medyczne⁶, ale także politycy i intelektualiści, których milczenie czyniło ich współwinnymi tragedii. Odile Quirot pisała po przedstawieniu:

Cixous niekiedy chce zbyt dużo powiedzieć, zajmuje się: milczącymi królami, zagrożeniem płynącym ze strony demagogicznych dyktatorów, osobami zarażonymi wirusem HIV, bezdomnymi. Jednak obywatelskie zaangażowanie i poetycka siła tego teatru usuwają wszystkie ograniczenia (1994: 64).

Wystawiając *Wiarołomne miasto*, Théâtre du Soleil wywiązywał się z obietnicy złożonej publiczności podczas pracy nad *Złotym wiekiem* – zaprezentował aktualne przedstawienie na temat współczesności. Jego celem nie było stwierdzenie faktu, określenie stanu rzeczy, ale zachęta widzów do zmiany warunków życia, a także konfrontacja publiczności z niesłyszana historią, o której mówił Ajschylos, postać występująca w spektaklu:

Ajschylos

Wszystko jest bez przykładu. To historia niesłyszana
Aż do teraz, bez głosu, bez prawdy, bez celu
Ofiary bez liczby, bez imienia,
Niektórzy umierają, podczas gdy my rozmawiamy
I za dziesięć lat niektórzy przyjdą umierając
Nie będzie im towarzyszyła żadna sprawiedliwa opowieść
Historia zaludniona przez głuchych, niemych, zakneblowanych
Pełna zduszonych krzyków, wyschniętej krwi
Tężcowych języków (Cixous 1994a: 70).

Teatr według Mnouchkine jest źródłem nauki, kiedy zwraca się do ludzi, nie koniecznie po to, by ich czegoś nauczyć, ale mówi do tych, którzy są w stanie się czegoś nauczyć i pragną coś nowego usłyszeć (por. wypowiedź [w:] Shevtsova 1995a: 72). Reżyserka, aby uczynić nowe przedstawienie „źródłem nauki”, nie potrzebowała odwoływać się do „tragedii oddalonego geograficznie niewielkiego narodu”, ani śledzić wewnętrznych podziałów na innym kontynencie. *Wiarołomne miasto* mówiło wprost o współczesnym społeczeństwie francuskim. Diagnoza, jaką stawiał mu Théâtre du Soleil, była bolesna, chociaż finał przedstawienia przekraczał pesymizm kwestionujący sens wszystkiego.

Warto także zwrócić uwagę, że choć omawiany spektakl, jak większość spektakli Mnouchkine, można zaliczyć do przedstawień intertekstualnych⁷ w rozróżnieniu

⁶ O milczeniu środowiska lekarskiego we Francji wobec afery zakażonej krwi pisał między innymi lekarz Aquilino Morelle. Wspominał on także o ograniczeniu sankcji zawodowych wobec doktora Garety odpowiedzialnego za uwolnienie zapasów zakażonej krwi (1993: 5–51).

⁷ Inscenizacja intertekstualna łączy cechy inscenizacji ideotekstualnej i autotekstualnej. Por. przypisy 8 i 9.

Patrice'a Pavisa, to elementy ideotekstualne⁸ dominowały w nim nad autotekstualnymi⁹ (1988: 111). Wystawiony na scenie tekst, silnie zakorzeniony w tradycji teatralnej i odwołujący się do toposów kultury, pozostawał ukierunkowany na rzeczywistość pozateatralną, którą komentował.

Mimo pozytywnych opinii krytyki¹⁰, *Wiarołomne miasto* odniosło tylko częściowy sukces. Poszukując przyczyny takiego stanu rzeczy, Mnouchkine wskazała na brak odpowiedniego klucza w podejściu zespołu do publiczności:

Być może prasa i my sami nie potrafiliśmy wyjaśnić, że nie jest to spektakl telewizyjny, dokumentalny, ale tragedia na temat erozji świadomości i odpowiedzialności w naszej epoce (wypowiedź [w:] Salino Bruno 1994).

Reżyserka wskazała także na błędy przedstawienia, jakimi były dłużyzny. Wynikały one ze zbyt krótkiego okresu prób. Przyznała, że w sześciogodzinnym spektaklu znalazły się cztery godziny dobrej pracy, resztę należałoby usunąć. W obliczu połowicznie wypełnionej widowni zespół podjął decyzję o przerwaniu przedstawień¹¹. Dla podreperowania nadszarpniętego budżetu natychmiast przystąpiła do prób *Świętoszka*, w którym, co wyjątkowe w Théâtre du Soleil, wykorzystano dekorację wcześniejszego spektaklu.

Chociaż znaczny dystans dzielił wizję świata greckiego od rzeczywistości *Wiarołomnego miasta*¹² oznaczającej kryzys demokracji, Mnouchkine i Cixous wpisały się w tradycję ustanowioną przez greckich dramaturgów z V wieku. Jacqueline de Romilly wyjaśniała, że choć Ajschylos, Sofokles i Eurypides byli obywatelami zaangażowanymi we współczesne wydarzenia,

⁸ W inscenizacji ideotekstualnej mniej chodzi o sam tekst, bardziej o pod-tekst polityczny, społeczny a przede wszystkim – psychologiczny. Wystawiany na scenie tekst zostaje przemodelowany pod wpływem świata realnego. Często traci swoją specyficzność, gdyż chce pokazać i rozważać zjawiska względem siebie zewnętrzne.

⁹ Inszenizacja autotekstualna stara się uchwycić mechanizmy tekstu i zasady konstrukcji fabuły w ramach ich wewnętrznej logiki, nie odwołując się do rzeczywistości poza-tekstowej, która mogłaby potwierdzić sens tekstu lub mu zaprzeczyć. Nie podejmuje się próby konfrontacji tekstu i sceny z kontekstem społecznym. Świat sceniczny jawi się jako twór zamknięty, samowystarczalny i wewnętrznie spójny.

¹⁰ Nawet jeśli niektórzy z piszących, jak Julie Brock, przeciwstawili się wizji świata przedstawionej na scenie w Cartoucherie, opowiadali się za spektaklem. Interpretacja Brock była uproszczona, ale jako najbardziej radykalny sprzeciw pragnę ją odnotować. Recenzentka zwróciła uwagę, że większość głównych bohaterek w *Wiarołomnym mieście* to kobiety. Mężczyźni są dziećmi, bezdomnymi lub występują w negatywnych rolach: adwokatów, lekarzy, tyranów. Brakuje ojca walczącego z Matką po śmierci dzieci. Jeśli postać ojca już się pojawia (X1) w spektaklu, jest on tym, kto fałszywie przysięga na głowy swoich dzieci. Brock pisała, że Mnouchkine i Cixous stworzyły wizję świata bez mężczyzn, oddzieliły człowieczeństwo kobiet od człowieczeństwa mężczyzn. Spointowały przedstawienie obrazem raj, w którym nieobecna jest połowa ludzkości. Matka z dziećmi łączy się w niebie, a mężczyzna skazany na swoją egzystencję pozostaje na ziemi. Kobieta jest jedyną i niezbędną siłą, aby odbudować fundament społeczeństwa, który rozsypuje się w rękach mężczyzn (1995: 46–48).

¹¹ Mnouchkine była przeciwna takiej decyzji. Także po latach oceniła ją jako złą.

¹² Bernadette Fort zwróciła uwagę, że w *Eumenidach*, stanowiących świt patriarchy, obraz rzeczywistości można określić jak „przejście od matki do ojca”. Charakteryzuje się ono zwycięstwem duchowości nad zmysłowością oraz postępem cywilizacyjnym. W *Wiarołomnym mieście* Ajschylos sam określa się jako matka i opowiada się po stronie matki i umarłych. Widzowie mieli do czynienia ze zmierzchem patriarchy (2000: 444).

[...] jednak ich dzieło jako poetów zakładało przekroczenie planu aktualności: transpozycji na problemy ogólnoludzkie (1994: 154).

Podobnie francuscy twórcy przekroczyli poziom aktualności, dążąc do uniwersalizacji. *Wiarołomne miasto*, tak jak tragedia grecka, „karmi się” terażniejszością,

[...] lecz w każdym momencie próbuje jej wydrzeć sekret ponadczasowości [...] Uzyskuje szczególny rezonans dzięki stałemu kontaktowi ze zbiorową rzeczywistością politycznego życia, ale zawdzięcza swą surową siłę kontaktom z pierwotnymi mitami (Romilly 1994: 155).

Juliana Carneiro da Cunha zwróciła uwagę, że zarówno *Atrydzi*, jak i *Wiarołomne miasto* to spektakle o cywilizacji europejskiej, dla której kluczowe są wojny, walka o władzę, chęć zdobywania. Człowiek poszukuje wojny – oto mit, który, według aktorki, mamy wewnątrz „zakodowany”. Omawiane przedstawienie odwoływało się do niego i dlatego było współczesne i uniwersalne zarazem (wypowiedź Carneiro da Cunha [w:] Shevtsova 1995b: 42–43). Dodatkowo inscenizacja Mnouchkine nadawała historii osieroconej Matki aurę sakralności.

Fabulę dramatu można zarysować w następujący sposób: Matka po stracie dwóch synów zmarłych w wyniku transfuzji zakażoną krwią, nie znajdując sprawiedliwości, opuszcza miasto i chroni się wśród bezdomnych. Na cmentarzu poszukują jej adwokaci lekarzy, którzy bezskutecznie pragną kupić jej milczenie. Bezdomni sugerują, że w miejsce fałszywego procesu należy przeprowadzić drugi, sprawiedliwy. Cmentarz zamieszkiwany przez wyjętych spod prawa ma stać się „trybunałem, to znaczy teatrem nowego procesu” (Cixous 1992a, t.2: b.n.s.). Choreuci oferują swoją pomoc w ściganiu winnych, ale po chwili wycofują się z obawy przed własną słabością. Noc zsyła na Matkę sen, podczas którego ta w wizji spotyka się z dziećmi. Sama natomiast przyzywa i zagrzewa do działania swoje córki. Erynie siłą sprowadzają na cmentarz lekarzy odpowiedzialnych za śmierć chłopców. Czekają tylko na rozkaz Matki skazujący mężczyzn na śmierć. Ta jednak, popierana przez Ajschylosa, nie chce zemsty. W tym samym czasie w pałacu królewskim postępują przygotowania do wyborów. Rozmowy prowadzone na dworze pozwalają nazwać chorobę toczącą królestwo – obojętność i bierność. Zanik odpowiedzialności rządzących za losy społeczeństwa, w imieniu którego występują przekłada się na rozkład kraju. Sytuację w pałacu, a także na cmentarzu, wykorzystuje startujący w wyborach Forzza. Podczas procesu na cmentarzu Matka jako zadośćuczynienie prosi lekarzy o przeprosiny. Ci jednak nie przyznają się do winy i nie chcą wypowiedzieć „słowa, które skazuje”. Adwokaci żądają dowodów o winie swoich klientów „od uczonych i narodu”. Powołani jako świadkowie lekarze, zastraszeni przez Profesora Maksyma Rogatego, odmawiają świadczenia przeciwko kolegom. Tylko Profesor Lew przeciwstawia się takiemu zachowaniu i w konsekwencji zostaje wykluczony ze środowiska. Opinia lekarzy nie wpływa na decyzje Erynie nieodstępujących na krok zabójców dzieci. Natomiast manipuluje nią Forzza. Królowa proponuje pomoc Matce – w zamian za przyłączenie się do kampanii przeciwko Forzzy. I tym razem Matka odmawia. Tyran wygrywa wybory, rozpoczynając rządy od czystek. Jako pierwszy zatopiony zostaje cmentarz. W epilogu umarli chłopcy, Noc i Erynie ratują Matkę oraz bezdomnych z otchłani. Kobieta spotyka się z dziećmi w nowej przestrzeni. Wszystkich ocalonych Noc uczy chodzić po niebie.

Wśród żywych kamieni

Dekoracja Guy-Claude'a François dzieliła scenę w kolorze ochry na dwie części – wnętrze cmentarza położone z przodu pustej płaszczyzny, naprzeciwko widowni – oraz przestrzeń zewnętrzną oddzieloną od pierwszej ogrodzeniem z metalowych prętów. Po nim schodziła na scenę Noc – siła sprawcza wielu wydarzeń, opiekunka planów uciśnionych. Poetycka, androgyniczna kreatura pół starca – pół ptaka zwinnie przemieszczająca się w przestrzeni wertykalnej (jako jedyna w przedstawieniu) i komicznie krocząca po ziemi¹³, budziła skojarzenia z baudelaire'owskim *Albatrosem*, metaforą artysty. Metalowe pręty czyniły z cmentarza klatkę. Była ona ostatnim bastionem człowieczeństwa, w którym chroniła się Matka po stracie dwóch synów. Za ogrodzeniem znajdował się mur również w kolorze ochry z oknami zamurowanymi ceglami. Głębia sceny otwierała się na inną przestrzeń. To stamtąd wchodzili przybysze z tytułowego miasta. Tam także odchodzili adwokaci, lekarze, politycy.

Cmentarzysko znajdowało się poza miastem. Stanowiło przykład miejsca znajdującego się na marginesie „cywilizacji”. Nawiązania do elsynorskiego cmentarza zostały podkreślone w dialogu. W kluczowych momentach przedstawienia – jak wejście Eryni czy zatrzymany przez Ajschylosa „atak” bezdomnych na lekarzy – metalowa brama w magiczny sposób samoistnie się otwierała. Bohaterowie mogli także wejść w przestrzeń gry przez furtę przylegającą do bramy. Na scenę dodatkowo prowadziła kładka biegnąca z garderób umieszczonych pod widownią. Podobne wejście pojawiło się w *Indiadzie* i w *Atrydach*. Po tym pomoście, stanowiącym dalekie odwołanie do hanamichi¹⁴, w siódmej scenie przedstawienia trzy Erynie wśród odgłosów burzy, błyskających światła i złowrogiego dudnienia bębnow wciągały dwa płócienne worki (aluzje do plastikowych worków, którymi w zachodniej cywilizacji okrywa się martwe ciała), a w nich lekarzy – X1 i X2 – odpowiedzialnych za umierą dzieci. W tym przejmującym obrazie wytaczania (tutaj) żywych ciał na scenę Mnouchkine nawiązała do antycznej enkyklemy¹⁵. W *Wiarołomnym mieście*, podobnie jak w sta-

¹³ Mnouchkine i Cixous w interesujący sposób opowiadały o pojawieniu się tej postaci w spektaklu. Na początku pracy nad tekstem, podczas jednej z rozmów telefonicznych, w których Cixous opowiadała reżyserce fabułę napisanego właśnie fragmentu, wypowiedziała zdanie: „Noc nadchodzi”. I natychmiast obie kobiety, które do tej pory wielokrotnie spotykały się z tą frazą, „usłyszały” kroki zbliżającej się Nocy. Cixous zwróciła uwagę, że źródłem istnienia postaci Nocy jest sam język. W pracy z aktorami Mnouchkine przechodziła od najbardziej kiczowatych obrazów Nocy – wrózek, w płaszczach z gwiazdkami do postaci obecnej w spektaklu, która z lekkością wspina się po kratkach, ale po ziemi chodzi jak dwustuletni starzec. Mnouchkine podkreślała, że stereotypowe wizje często są niezbędne dla aktorów, stanowią punkt wyjścia do pracy, pomagają objawić się temu, co najbardziej archaiczne, feeryjne, twórcze (Cixous, Mnouchkine 2000: 229). Piszący o spektaklu podkreślali wyjątkowość postaci Nocy w interpretacji Shahrokha Meshkina Ghalama (Quirot 1994: 64).

¹⁴ Hanamichi to inaczej „droga kwiatów” – w teatrze kabuki pomost biegnący przez widownię z lewej strony na poziomie sceny. Z czasem hanamichi stała się ważną częścią przestrzeni scenicznej, na której rozgrywano nawet kulminacyjne zdarzenia dramatu.

¹⁵ Enkyklema – stosowana w teatrach starożytnej Grecji platforma wytaczana przez bramę w budynku scenicznym wyobrażającym dom lub pałac. Na enkyklemach wytaczano ciała pomordowanych wewnątrz pałacu. Wszystkie budzące grozę wydarzenia rozgrywały się bowiem zawsze we wnętrzach, a widzowie obserwowali jedynie ich następstwa.

rożytnym teatrze greckim, jej zastosowanie łączyło się ze scenami „ujawnienia” (Taplin 2004: 167) zbrodni, a tutaj zbrodniarzy. Po tym samym pomoście X1 i X2 schodzili ze sceny pod eskortą kaśliwych Eryni. Podniesione w górę ręce opierali na karkach jak więźniowie.

Inspiracji teatrem greckim dostrzegalnych w scenografii było zresztą więcej. Przód sceny przypominał rodzaj agory zamkniętej z obydwu boków betonowymi półkami tej samej barwy. Na skalnych podestach, za wylotami grobów leżeli lub siedzieli zastygli w różnych pozycjach bezdomni. Tworzyli oni chór.

Nie mogę wyobrazić sobie tragedii bez chóru – pisał Jacques Lecoq – Ale jak zebrać te postaci? Jak ożywić to ciało zbiorowe? Jak sprawić, by zaczęło oddychać, poruszać się jak żywy organizm, unikając estetyzującej choreografii? – pytał (1997: 139).

Na te kwestie odpowiedziała jego uczennica. Ciała bezdomnych w *Wiarołomnym mieście* dziwacznie poukładane, skręcone i opatulone stanowiły element architektury, jej naturalny ornament. Choreuci początkowo pozostawali w bezruchu. Przypominali żywych-umarłych. Po scenie poruszali się jedynie koryfeusze, jak Immonde czy Thessalonique, a i ci czynili to z rzadka. W przełomowej dla chóru siódmej scenie wszyscy bezdomni „odklejeni” od grobowców po raz pierwszy w spektaklu stworzyli zwartą, zdecydowaną do wspólnego działania grupę. Ich zemstę na lekarzach z trudem powstrzymał strażnik cmentarza Ajschylos.

Wszyscy mieszkańcy Miasta Umarłych ubrani byli w postrzępione i deformujące sylwetki kostiumy okręcone wokół ciała jak kokony, niekiedy ukazujące ich kalectwo. Kolorami strojów – jasna kawa, beż, piasek, ochra, szarości – prawie idealnie „wtańczyli się” w otoczenie. W przestrzeni szarzyzny, ziemi, gliny rozgrywał się ludzki los. Obserwacja sceny przywoływała skojarzenie z biblijnym wołaniem: „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz” (Rodz 3, 19; Koh 3, 20). Uzmysławiała także widzom jedno z podstawowych praw świata – zasadę przemijania. Mówiła o niej Matka w rozmowie z Królową w scenie 17. Z barwami ziemi kontrastowała purpura krwi pojawiająca się w dialogach oraz refrenach pieśni pomordowanych chłopców. Bezdomni dosłownie i w przenośni przypominali żywe kamienie budujące cmentarz, głazy tworzące tradycję. W pierwszej scenie Ajschylos pytał Matkę:

Ajschylos: Nie zadrżysz żyjąc u kamieni? (Cixous 1994a: 16).

„Zamarli” w żywych obrazach choreuci, z pozoru wydawali się być identyczni. Lecz gdy zaczęli mówić i poruszać się, okazywało się, że nie tylko każdy z nich ma do opowiedzenia odmienną historię, ale także w inny sposób zajmuje miejsce w przestrzeni, chodzi, mówi. Wspólny gestus czynił z nich grupę społeczną. Jednocześnie każda postać pozostawała silnie zindywidualizowana, mimo, że niektórzy choreuci wypowiadali tylko pojedyncze repliki. Zespół Mnouchkine przeniósł do spektaklu swoisty geniusz ludzi bezdomnych, o którym mówiła w przytoczonym wywiadzie Carneiro da Cunha (wypowiedź [w:] Shetsova 1995b: 45). Podczas prób aktorka pochodząca z Brazylii podzieliła się z zespołem obserwacjami na temat slumsów w okolicach San Paulo i Rio de Janeiro. Pod wpływem tych opowieści, a także innych

obserwacji, filmów dokumentalnych i reportaży nakreślone zostały poszczególne postaci bezdomnych. Wykorzystane w pracy materiały zostały włączone do krótkiego filmu zrealizowanego na podstawie przedstawienia¹⁶. Aktorzy Théâtre du Soleil, odgrywając bezdomnych, podkreślali poczucie humoru swoich bohaterów, muzyczność sposobu mówienia i nieważkość ruchów przypominającą taniec, jednocześnie kontrolowany i „wymuszony” spożyciem mocniejszych trunków. Tańcząca Immonde i Wykluczony (Brontis Jodorowsky), siedzący nieruchomo z wyprostowanymi nogami na półce skalnej, jakby przytwierdzony do postumentu, dokonywali autoprezentacji chóru:

Immonde

Dlatego, że jesteśmy bez grosza

Bez dachu, bez prawa

Łatwo się sądzi, że jesteśmy bez słów,

Bez liter, bez ducha, ależ skąd!

Jesteśmy geniuszami wydalonymi ze społeczeństwa [...]

Dlaczego jesteśmy pozbawieni wszystkich naszych ludzkich cech? [...].

Wykluczony

Dlatego, że jesteśmy [...]

Zbyt błyskotliwi, zbyt żywi i nie tacy, jak wszyscy [...]. (Cixous 1994a: 38).

Bezdomni w gestach, tonie głosu podkreślali dystans do siebie i swojej pozycji. Jednocześnie byli jedynymi, którzy zaangażowali się, by pomóc Matce szukającej sprawiedliwości. Mnouchkine stworzyła utopijny obraz ludzi materialnie ogołoconych, lecz bogatych sercem i wrażliwych, grupowy wizerunek ostatnich obrońców prawdy.

Pieczę nad bezdomnymi sprawował Ajschylos, określany jako „matka wszystkich, których śmierć powierzyła jego opiece”. To on ucieleśniał poetycką pamięć cywilizacji. Cytował *Agamemnona*, *Przysięgę Hipokratesa*, *Biblię* i dramaty Szekspira. W przedstawieniu starożytny dramaturg stanowił „busołą moralną sztuki”. Występował w obronie umarłych i Matki. Temperował wzburzone emocje, przemawiał do rozsądku, chronił przed zemstą. Ajschylos, który dla Cixous jest figurą poety, wypowiadał także kwestie o wyraźnym zabarwieniu autobiograficznym (scena 13). Bernadette Fort nazwała go nawet „lustrem autorki” (2000: 445). Najczęściej pojawiał się na niewielkiej półce skalnej umieszczonej z lewej strony sceny i najbardziej wysuniętej w kierunku widowni. Zajmował miejsce między dwoma światami – życiem i śmiercią, tradycją i współczesnością. Dzięki takiej lokalizacji Ajschylos sprawował dwie funkcje. Był jednocześnie strażnikiem cmentarza i publiczności, mediatorem między przestrzenią sceniczną i widownią. Stałość poglądów starożytnego dramaturga kontrastowała ze zmieniającą się postawą ciała interpretującej tę rolę Myriam Azencot. Gesty Ajschylosa w rozmowach z Matką sprawiały, że poeta kojarzył się ze Statuą Wolności, górującą nad cmentarzem jako domeną wolności i prawdy. Poeta ukazywał stan uwolnienia doświadczany przez kobietę po odejściu ze złowrogiego miasta. Z kolei podczas spotkań z adwokatami lekarzy występował w kapeluszu kowboja i przypo-

¹⁶ *La ville parjure ou le réveil des Erinyes*, na podstawie Héléne Cixous, reżyseria Ariane Mnouchkine, muzyka Jean-Jacques Lemêtre, film Catherine Vilpoux, zdjęcia Eric Darmon, Théâtre du Soleil/Vidéo de Poche, 1999.

minał szeryfa, stróża prawa, który w zdecydowany i rzeczowy sposób odpowiadał pytającym prawnikom.

Już sam obraz ludzi wykluczonych ze społeczeństwa i zamieszkujących miejsce wiecznego spoczynku ongiś najbardziej zasłużonych osobistości świadczył o upadku cywilizacji. Trawestując jedną z sekwencji sztuki, można powiedzieć, że „cywilizacja strzela sobie w głowę, kula już jest w drodze” (Cixous 1994a: 39). Temat ten był kluczowy dla całego spektaklu. Tekst Cixous, nawiązujący do *Eumenid* Ajschylosa, zde-rzając przeszłość ze współczesnością, ukazywał regres w moralnym rozwoju ludzkości. Demokracja ateńska i zatrzymanie koła zemsty symbolizowane przez pakt Ateny z Eryniami (w *Wiarołomnym mieście* to Matka występowała jako rzeczniczka przebaczenia) przypominane w przestrzeni cmentarza przez Erynie i Ajschylosa, pozostawały w jawnej sprzeczności z wizerunkiem współczesnego społeczeństwa zachodniego. Théâtre du Soleil twierdził wprost, że świadomość moralna ludzi Zachodu „zraniona” przez ostatnią wojnę światową, nadal upada. Wielokrotnie, różne postaci mówiły, nawiązując do *Hamleta*, o infekcji toczącej królestwo. Główna choroba cywilizacji to brak odpowiedzialności. Ci, którzy popełniają zło, nie czują winy za swoje czyny:

W scenie wejścia jedna z Eryni mówiała:

Erynie

Ongiś, kiedy stanowiłyśmy część pejzażu zbrodni
Każdy morderca wiedział, że jest mordercą
I, że my będziemy jego nieustannymi i nieugiętymi towarzyszkami
Aż na koniec kontynentów [...] (Cixous 1994a: 55).

Obecnie nie istnieją już wartości, na których można się oprzeć. Brak ich nie tylko w społeczeństwie, ale przede wszystkim w ludzkim sercu. Juliana Carneiro da Cunha w roli jednej z Eryni taką diagnozę stawiała współczesności:

Erynie

Ach! Mam, znalazłam słowo!
Świadomość! Oto słowo, którego szukałam
Od północy! Świadomość!
Świadomość, przypominacie sobie?
Dawniej, zazwyczaj, z reguły, bardzo często,
Mówiąc w snach, lub powiedzmy mającąc
(Winni) Oskarżali się sami, uciekali przed nocą
Pocierając spocone ręce,
Wyjawiali ukryte zbrodnie.
Ależ tak! Za naszych czasów serce samo się osądzało
To, co zmieniło się na Świecie
To struktura ludzkiej duszy [...] (Cixous 1994a: 129).

Erozja świadomości objęła niemalże całą zbiorowość, wprowadzając nieznaną Eryniom okrucieństwo. Rządzący państwami nie przestrzegają wartości, z uwagi na które zostali wybrani (Król). Obywatele pozbawieni jasności oceny ślepo zawierają demagogicznym dyktatorom. W wyborach zwyciężają tyrani (Forzza). Lekarze wypowiadają słowa *Przysięgi* Hipokratesa, choć później wielu z nich pod wpływem różnych oko-

liczności świadomie je łamie. Nikt nie potrafi stanąć w obronie cierpiących. Cmentarz, z zamieszkującą go „bandą” społecznych wyrzutków, pozostawał jedynym miejscem kontaktu z tradycją, ostatnią domeną takich wartości, jak sprawiedliwość i prawda. Matka z żalem konstatowała:

Matka

Honor i prawda/Oto imiona Bogów, które Ziemia przepędziła [...] (Cixous 1994a: 36).

Między antyczną tragedią a teatrem epickim

Forma *Wiarołomnego miasta*, podobnie jak wcześniejszych dramatów Cixous napisanych dla Théâtre du Soleil, łączyła w sobie nawiązania do wcześniejszych form – tym razem przede wszystkim do tragedii antycznej (Greków i Seneki) oraz do dramatu epickiego. Przedstawienie odwołujące się do świadomości widzów, a jednocześnie traktujące o jej chorobie odwoływało się do *Opery żebraczki* Johna Gaya i J. Christophera Pepuscha oraz *Opery za trzy grosze* Brechta. Cel, jaki Mnouchkine stawiała przed spektaklem, zbliżał ją do założeń formułowanych przez tych twórców. Warto zauważyć, że w przeciwieństwie do utworu angielskiego i niemieckiego, spektakl Théâtre du Soleil pozbawiony został tonu parodystycznego, choć i w nim istniały elementy komizmu. Nie zawierał także jawnej krytyki współczesnego teatru, charakteryzującej dawniejsze dzieła. Podobnie jak Gay i Pepusch, Mnouchkine, komentując krytycznie obraz współczesności, chciała przyczynić się do odnowy moralności. Podczas gdy w *Operze żebraczki* sposób bycia wyższych sfer osiemnastowiecznego Londynu został przyrównany do praktyk świata przestępczego, w *Wiarołomnym mieście* w nieco podobnym świetle Théâtre du Soleil przedstawił współczesną elitę – środowisko polityków i naukowców. Mnouchkine i Cixous „ukazały miejsce, w jakim w kulturze wiedza staje się zawsze współniczką władzy” (Cixous 1992b: 86), jednocześnie objawiły całkowity brak odpowiedzialności i „zepsucie” obydwu środowisk, z których nielicznych idealistów (Profesor Lew) usuwano bezwzględnie i ostatecznie. Reżyserka kroczyła drogą wyznaczoną przez Brechta, który w *Operze za trzy grosze* objawił handlowy charakter stosunków panujących w środowisku mieszczańskim, a

[...] identyfikując mieszczanina z oszustem i rabusiem pisarz zadenuncjował przed publicznością teatralną przestępczy charakter całego systemu kapitalistycznego (Gajek 1976: XVIII).

Zarówno Brecht, jak i Mnouchkine krytykowali nie tyle ułomności ludzkiej natury, ile określone stosunki społeczno-ekonomiczne „zmuszające” czy „zachęcające” człowieka do niemoralnych i bezwzględnych zachowań. Reżyserka w *Wiarołomnym mieście* buntowała się przeciwko „handlowemu charakterowi stosunków międzyludzkich”. Opowiadała się po stronie ubogich, walczących o niezależność postaci, działających we wspólnocie. Jeszcze bardziej zdecydowanie przeciwstawiała się systemowi społecznemu, w którym sprawujący władzę i piastujący urzędy społeczne nie ponoszą odpowiedzialności za swoje czyny, a obywateli, szczególnie tych najsłabszych i najbardziej potrzebujących, zostawia się swojemu losowi. Spektakl denuncjował „[...] tchó-

rzostwo i interesowność rządzących, pasywność i milczenie winnych instytucji medycznych” (Pascaud 1994: 50).

Wiarołomne miasto przypominało, że zanik praw etycznych prowadzi w ostatecznym rachunku do rozpadu i zagłady wspólnoty.

Nawiązania brechtowskie nie ograniczały się jedynie do pewnego podobieństwa przedstawienia z *Operą za trzy grosze*, ale wiązały się z wprowadzeniem do *Wiarołomnego miasta* elementów teatru epickiego. Warto zastrzec, że równie ważne były w spektaklu odwołania do tragedii antycznej. Zarówno na poziomie samego tekstu jak i przedstawienia obie inspiracje przenikały się. Można zauważyć, że Mnouchkine i Cixous swobodnie korzystały z obu tradycji, „wyjmując” z nich te elementy, które najlepiej służyły ich dziełu. Nawiązując do dramaturgii arystotelesowskiej i brechtowskiej, niekiedy polemizowały z nimi.

I tak, imiona niektórych postaci, jak w teatrze Brechta, określały ich funkcję społeczną lub zawód (Król, Królowa, Odźwierny, Kwatermistrz). Nazwisko przyszełego tyra-
na – Forzza, kojarzyło się z nazwiskiem Courage. Główna bohaterka przedstawienia określona została jako Matka. Ta jednostkowa postać uosabiała zarówno syntezę wszystkich matek, jak i w ogóle macierzyństwa. Maria Shevtsova stawiała główną bohaterkę przedstawienia obok tak emblematycznych postaci, jak Matka Gorkiego, Matka Courage Brechta i Klitajmestra Ajschylosa. Badaczka pisała: „Matka jest kobiecą siłą widzianą przez pryzmat XX wieku. Ta figura matki niesie nie tylko całą nadzieję sztuki, ale także całą jej siłę. Chodzi o siłę kobiecą reprezentującą siłę społeczną. Zasada kobieca i zasada społeczna stanowią jedno” (1995b: 44). Odpowiedzialnych za śmierć chłopców lekarzy nazwano X1 i X2 – osoby nieznane, niewiadome. W matematyce jako „X” określa się oś odciętych, obejmującą płaszczyznę horyzontalną. Brak imion lekarzy można uzasadnić nieludzkim wymiarem ich czynów. Świadczy o nieczłowieczej tożsamości medyków. Oznacza także rzekomą anonimowość ich działań – chorobę cywilizacji polegającą na braku odpowiedzialności usankcjonowanej społecznie. Jednocześnie dzięki pominięciu imienia nie wzmacnia się osoby, nie dodaje się jej dodatkowej energii. Niekiedy imiona bohaterów określały charakter postaci: Profesor Rogaty-Maksym, Profesor Lew. Z kolei w jednym z imion i nazwisku zmarłych chłopców Daniel i Beniamin Ezechiel oraz bezdomnego Abła dostrzec można nawiązania biblijne. Zabójstwo rodzeństwa Ezechielów to symbol tego, w jaki sposób współczesny świat traktuje swoich (przyszłych i obecnych) proroków.

Tekst Cixous został inkrustowany innymi odwołaniami do *Biblii*. Pojawiły się w nim obrazy rozstępującego się Morza, w różnych kontekstach przywoływanego Potopu, postaci Abła i Kaina (obraz bratobójstwa), odwołanie do *Apokalipsy*, motyw ukrzyżowania, cierniowej korony itp. Matka ze zgrozą i odrazą wyrażała się o X1, mówiąc, że nie jest on „ani zimny, ani gorący” (por. Ap 3, 15–16). Nawiązania biblijne pozwalały zakorzenić opowiadaną historię w cywilizacji śródziemnomorskiej oraz rozszerzyć wymiar prezentowanych wydarzeń. Pomimo, że istnienie Boga zostało poddane w wątpliwość – nawet gdyby Bóg istniał „zostałby pokonany przez adwokata” (Cixous 1994a: 40), „Boże, jeśli byś istniał/Ach! Jeśli lekarze by leczyli!” – lamentowała Matka

(Cixous 1994a: 36) – nie został zakwestionowany wyższy porządek i ostatecznie opowiadana historia zyskiwała wymiar transcendentalny.

O występujących w spektaklu postaciach związanych z tragedią antyczną: Eryniach, Ajschylosie oraz Chórze już wspominałam.

Chór stanowi jądro tragedii, jego funkcja jest ewidentna i bezdyskusyjna

– pisał Roland Barthes (1964: 76). Ewa Partyga dodawała:

Chór odgrywa kluczową rolę w aktualizowaniu doświadczenia tragicznego jako szczególnego sposobu doświadczania świata (2004: 43).

Obecność chóru żebraków, a nie starców, żalobnic, młodych kobiet, bóstw mogła przywoływać skojarzenia z dialektyką „ośmieszenia i apoteozy” stosowaną w przedstawieniach Teatru Laboratorium. Erynie przypominały do złudzenia te z ostatniego cyklu *Atrydów*. Występowały w podobnych kostiumach i w zbliżony sposób się poruszały. Dwie z nich grały te same aktorki. O postaciach pisała Odile Quirot:

Jedna jest giętka, krępa i nerwowa jak aktor kathakali, druga podekscytowana jak Walkiria, trzecia ekstatyczna (1994: 64).

Oryginalność Cixous w przedstawieniu bohaterek przybywających z odległej przeszłości polegała na zmienieniu ich misji. Choć Erynie wróciły na ziemię, żeby mścić się w imieniu Matki, zemsta była niemożliwa, gdyż kobieta stawiała w obronie oprawców swoich synów. Matka przeciwstawiała się pragnieniu krwi i dążyła do pojednania z lekarzami. Chciała przebaczenia, wbrew woli wspierających ją bóstw. Scenę sądu nad lekarzami rozpoczynała od krzyku, znanego widzom z inscenizacji *Atrydów*:

Matka

....io.... [...]

Wszystko, o co proszę to: jedno słowo [...]

Jedno słowo, ale wszechmogące,

Które ma moc przerwać mordowanie.

Erynie

A więc jak się nazywa to wspaniałe słowo?

Matka

„Przepraszam”.

Oto słowo, które chcę usłyszeć [...] (Cixous 1994a: 119–120).

Ale Matka wobec niechęci lekarzy gotowa była i tę jedyną prośbę zmienić tak, aby tragedię zakończyć zgodą:

Matka

(Do lekarzy) Błagam nie zwracajcie do mnie

Tej gipsowej maski, zróbcie jeden znak

Nie mówcie słowa, jedynie spojrzenie

I odnajdziemy się, wy i ja, w smutku,

Ale razem, z tej samej strony człowieczeństwa! (Cixous 1994a: 133).

Przebaczenie, o które zabiega, jest pojednaniem w sensie derridiańskim. Jacques Derrida w jednym z wywiadów podkreślał:

Nie ma możliwego przebaczenia jak tylko dla tego, co niewybaczalne. [...] Bezwarunkowa gościnność jest niemożliwa. Ale to jedyna gościnność możliwa i godna tego miana [...] Aby coś zrobić, trzeba zrobić więcej niż można zrobić. Aby zdecydować, trzeba przekroczyć niemożliwość podjęcia decyzji. Jeśli wiem, co zdecydować, nie ma odpowiedzialności do podjęcia [...] Piszę często „niemożliwy” z myślnikiem między „nie” i „możliwy”, aby zasugerować, że to słowo po które sięgam, nie jest negatywne w użyciu. Nie-możliwość jest warunkiem możliwości zaistnienia gościnności, daru, przebaczenia, pisania. Jeśli coś jest przewidziane z góry, to już przeszłość, dlatego to się nie wydarza (wypowiedź [w:] Arnel 2004: 28).

Jednak, jak słusznie zauważył Eberhard Gruber,

[...] nie można innemu wybaczyć, jeśli ten nie zaangażuje się w wybaczenie w równym stopniu.

Wybaczenie przewyższa możliwości jednej ze stron, można w nim tylko współuczestniczyć (Gruber 2000: 175). Matka ze swoim pragnieniem pozostawała samotna. Anne Neuschäfer z kolei zwracała uwagę na inny fakt:

Uregulowanie rachunków ze złoczyńcami, dla którego Erynie zostały wezwane na ziemię nie będzie miało miejsca. Kategoria chrześcijańska przebaczenia jest niekompatybilna z formą tragedii antycznej, która zostawia człowieka bez przebaczenia przed bogami i wystawia go twarzą w twarz z przeznaczeniem (Neuschäfer, www.lebacausoleil.com).

Inspiracje formą dramatu epickiego widoczne były w układzie tekstu, który został podzielony na 21 scen (podobna ilość obrazów występowała w *Mefisto*) oraz zakończony preludium i epilogiem. Obecność scen-obrazów i brak aktów nie oznaczała jednak, jak to zazwyczaj bywa w teatrze brechtowskim, nieciągłej, fragmentarycznej akcji lub obecności kilku akcji równoległych, oddzielonych na przykład songami. Kompozycja akcji i forma tekstu nawiązywały do tradycyjnej dramaturgii arystotelesowskiej, w której wydarzenia połączone w porządku przyczynowo-skutkowym tworzą klasyczny układ. W *Wiarołomnym mieście*, podobnie jak „we wszystkich szanujących się sztukach istnieje podwójna intryga” – komentowała reżyserka (wypowiedź [w:] Shevtsova 1995a: 70).

Katastrofa, którą kończyła się 21 scena spektaklu została zawieszona w epilogu. *Wiarołomne miasto* zamykał niebiański happy end, dodatkowo wzmocniony w przedstawieniu przez skonstrastowanie go z resztą sztuki. Zderzenie to przypomina brechtowski efekt obcości. (Podobną funkcję pełniła scena spotkania Matki z dziećmi w poetyckim, a zarazem patetycznym widzeniu sennym zaaranżowanym przez Noc w 4 scenie). W chwili, gdy politycy na czele z nowym tyranem Forzżą opuszczali deski sceniczne, sufit Cartoucherie oświetlały setki niewielkich światełek. Magiczna transformacja przestrzeni zmieniała ton sztuki, pozwalała przekroczyć wymiar tragizmu. Scena przedstawiała niebiański świat konstelacji gwiazdnych. Cała sala pogrążała się w „nocy migającej tysiącami żarówek jak w filmach Felliniego” (Pascaud 1994: 50). Ziemia, pobłyskująca w oddali, przypominała małą kulę światła, która nikła wśród niezliczonych gwiazd. Postaci, ale i widzowie zyskiwali, także przestrzenny, dystans do prezentowanej historii. Chór przeniesiony do nieba, pieśnią komentował widok dalekiej ziemi:

Chór

Wszystko jest kwestią punktu widzenia
 Stał widzę bardzo dobrze Wiarołomne Miasto
 Nigdy wcześniej nie wdziałem go tak dobrze [...] (Cixous 1994a: 216).

Matka w ciszy obserwowała synów. Jeden reperował rower, drugi czytał książkę, leżąc na brzuchu. Colette Godard pisała o kończącym spektakl obrazie, w którym łączą się „przestrzeń teatru, legendy i mitu” (1994b: 18). Na wyjątkowość tej sekwencji zwrócił również uwagę Jean Grapin:

Ostatnia scena wprowadza krystalizację, wszystkich wcześniejszych. Obraz po śmierci jest przejmujący jak obraz z dzieciństwa (Grapin 1994: 105).

Dodając epilog, Mnouchkine zmieniła perspektywę spektaklu, przeniosła go z planu fresku polityczno-historycznego na płaszczyznę eschatologiczną¹⁷. Przekroczyła panujący współcześnie w teatrze kult pesymizmu i absurdu, o którym wspominała Romilly. Tym samym reżyserka, paradoksalnie, skierowała się ku źródłom tragedii. Francuska badaczka pisała, że podstawą współczesnych dzieł, mających związek z tragedią i dotyczących kondycji ludzkiej, jest gorycz i zniechęcenie.

Denuncjują. Rozpaczają. I tu właśnie ujawnia się wyraziście ich odmiennosć od tragedii. Bo tragedia żyje działaniem, implikuje heroizm. Tragedia zbudowana wokół pewnego czynu do spełnienia zakłada afirmację człowieka. W tragedii walczy się. To wysiłek w kierunku dobra. A wszystko, co czyni człowiek, dobrego czy złego, okazuje się pełne konsekwencji. Już to samo dodaje siłę [...]. Nieszczęście ukazane jest [...] w takim świetle, które łagodzi horror i gorycz (Romilly 1994: 161, 166).

W finale *Wiarołomnego miasta* pesymizm został przekroczony, a ból oczyszczony z cierpienia. Zakończenie spektaklu ukazywało esencję scenicznego pisarstwa Cixous, która w tekście-manifeście *L'ourse, la tombe, les etoiles* pisała:

Potrzebuję nieba, żeby istniał teatr. I, aby scena ziemską przeglądała się w scenie niebiańskiej. Chmury, niebo, słońce ludzkiego serca [...]. Teatr jest przestrzenią, w której istota ludzka doświadcza siebie jako atomu w kosmosie, minuty w Czasie, jak pytanie w trwającym wiele tysięcy lat dialogu ludzi z Bogami [...] (Cixous 1987: 247–248).

Takie doznanie esencji istnienia mogli podzielić z aktorami widzowie w finale przedstawienia. Eberhard Gruber podkreślał, że w *Wiarołomnym mieście* forma tragedii była konsekwentnie wprowadzana do gry w podwójnym znaczeniu – włączana i odrzucana (Gruber 2000 : 169). Cixous i Mnouchkine sięgnęły po stary wzorzec, by z nim dyskutować. O losie bohaterów w spektaklu nie decydowali bogowie, ani abstrakcyjne siły. W rzeczywistości przedstawionej fatum nie istniało. Chór mówił wprost:

Chór

Sprawiedliwość niesprawiedliwa nie jest fatalnością (Cixous 1994a: 42).

Śmierć dzieci była możliwa do uniknięcia, tak jak zatopienie cementarza. Pomiedzy katastrofą opowiadaną a katastrofą-wydarzeniem występował kontrast. Jedno je łą-

¹⁷ O gwiaździstym niebie jako symbolu marzeń pisał Wsiewołod Meyerhold (1956: 32).

czyło. Za obie odpowiedzialni było ludzkie. Raz jeszcze można było powtórzyć, że o ludzkie ludziom zgotowali taki los. Gruber podkreślał, że ukazanie możliwości uniknięcia nieszczęścia stanowiło genezę odrzucenia tragiczności (Gruber 2000: 176). Król, adwokaci, lekarze, Forzza ponosili odpowiedzialność za kolejne społeczne nieszczęścia, powodowane dla zaspokojenia własnych korzyści. Wydarzenia, jak w teatrze epickim, ukazane zostały widzom w zmieniającej się perspektywie. Ogląd widowni przypominał pulsowanie od współczującej identyfikacji z postaciami – przede wszystkim z Matką – do dystansu. Zmieniająca się perspektywa wpisana została już w sam tekst, w którym to, co zapomniane, archaiczne łączyło się ze współczesnym, codziennym. Dzięki takiemu zestawieniu to, co pozornie znajome ukazywało się jako niezwykle i nieznanne. W tym połączeniu starego z nowoczesnym Marie-Claire Ropars dostrzegła cechy charakterystyczne cixousańskiego pisarstwa nazwanego „przepisywaniem” („réécriture”) (Ropars 2000: 447).

W zachowaniu dystansu pomagały widzom bezpośrednio zwroty kierowane do nich przez chór, Matkę, Erynie, zmarłych chłopców, a także aktorstwo zespołu. Szczególna rola przypadła Nocy, która nie tylko była siłą sprawczą wielu wydarzeń, inspirowała do działania Erynie, ale także pełniła funkcję narratora. Odile Quirot pisała, że jej ochryply głos posiadał wymowność komentatora (Quirot 1994: 64). Noc zapowiadała i wprowadzała nowe postaci, uprzedzała o mających się rozegrać wydarzeniach. Androgyniczna postać znała zepsucie królestw. Zapach w komnatach Króla porównywała do odoru cmentarza w Elsynorze. Poetyckiej kreatury bali się adwokaci, drżeli przed nią oskarżeni. W 18 scenie sama wyjawiała swoją moc najwyższego widza, niedeformującego zwierciadła dla każdej ludzkiej istoty:

Noc

Jestem tutaj, by widzieć.
Tych, którzy pod panowaniem pasji już się nie widzą.
Jestem matką kochającą mimo wszystko,
To ja was oglądam w całości
Zarzuciłam na ciebie sieć spojrzeń tak gęstą,
Że żadna myśl, żadne oblicze, najbardziej ukryte,
Nie może mi umknąć.
Przedemną, ty, który stajesz przede mną
Jak przed twoim lustrem, jesteś kim jesteś
Spójrz (Cixous 1994a: 185).

Gilbert Durand pisał:

Nie ma światła bez ciemności, podczas gdy stwierdzenie odwrotne nie jest prawdziwe: noc jest bowiem symbolicznym bytem niezależnym (Durand 2002: 31).

Noc nie groziła, nie kierowała także próśb pod adresem publiczności, ukazywała jej perspektywę ostateczną. Z kolei Erynie, zwracając się wprost do widzów, pragnęły uczynić z nich współników w walce o sprawiedliwość. Długą pierwszą tyradę kończyły siedząc na brzegu sceny w niewielkiej odległości od publiczności. Bliski kontakt przestrzenny wzmacniał wymowę słów. Pozwolił uczynić z aktorów i widzów wspólnotę zjednoczoną w walce ze złem:

Erynie

Czy moglibyście państwo nam pomóc?
 Po pierwsze szukamy pewnego pana
 Takiego jak ten i tamten.
 Nazwisko? Nie. Nie powiem nazwiska
 Jeśli przez nieszczęście albo nieuwagę
 Wypowiem to nazwisko, wówczas ten pan, którego ścigamy
 Wyśle swoich adwokatów [...]
 Przyjedzie policja i zatrzyma tę sztukę
 Po wsze czasy [...] (Cixous 1994a: 185).

Antyiluzyjne środki w wypowiedzi Erynie, poszukujących współników, pobudzały krytycyzm widowni. Próba podjęta przez córki Nocy zaangażowania widzów we wspólne dzieło, także poprzez wyjawienie niebezpieczeństw zagrażających im i samemu przedstawieniu, kontrastowała ze słowami Forzzy. W 9 scenie krzykiem informował on i straszył publiczność, czyniąc z niej poddanych przyszłego dyktatora:

Forzza

Jesteście już w czasach Forzzizmu
 Nie wiecie, ale ja was tego nauczę [...] (Cixous 1994a: 101).

Pleśń krwi, łzy Matki i złoto lekarzy

Wiarołomne miasto było najbardziej jednolitym pod względem kolorystycznym przedstawieniem, jakie Théâtre du Soleil dotychczas zaprezentował. Plastikzna asceza w połączeniu z problematyką czyniła spektakl szczególnie poruszającym.

Barwy przestrzeni i współczesnych kostiumów były stonowane. Bezdomni nosili łańchmany w kolorach ziemi. Adwokaci, lekarze i politycy występowali w czarnych garniturach (lub jak prawnicy w dodatkowo nałożonych na nie togach) oraz białych koszulach. Matka i Królowa ubrane były w długie czarne spódnice i beżowe marynarki z lnu. Zmarłe dzieci występowały w dżinsowych spodniach i kontrastujących z otoczeniem kamizelkach w kolorze krwi. Prostota kostiumów, klasyczność ich krojów, ogółocona, ascetyczna przestrzeń, złowroga muzyka, akcentująca pauzy między pojedynczymi dźwiękami – wszystkie te elementy wpływały na statyczność i surowość spektaklu. Maria Shevtsova, mówiąc o oczyszczonej formie przedstawienia, porównała *Wiarołomne miasto* do szkieletu (Shevtsova 1995b: 44).

Dążność do oczyszczania formy, ograniczanie ilości, a zarazem intensyfikacja gestów i ruchów, akcentowanie ich hieratyczności, wyostrzone makijaże, wzmocnienie głosów, słowem poszukiwanie syntezy na wszystkich poziomach, charakteryzowało grę aktorów. Energia spektaklu, jego ekspresja nie wynikały z przemieszczania poszczególnych twórców, ale z następstwa zintesyfikowanych stanów postaci. Praca aktorów przebiegała indywidualnie (Matka, Ajschylos, Noc) lub grupowo (choreuci, adwokaci, lekarze, politycy). Dla tej drugiej kluczowym terminem był „gestus” w ujęciu Brechta, który określał jednostkę przyporządkowując ją grupie. Zespół realizował zasadę Étienne’a Decroux, który podkreślał, że

[...] im bogatszy jest tekst, tym biedniejsza powinna być muzyka aktora; im tekst jest biedniejszy, tym bardziej bogata powinna być muzyka aktora (cyt. za: Bernard 1986: 279)¹⁸.

Ascetyczne, a jednocześnie ekspresywne aktorstwo Théâtre du Soleil w zderzeniu z „lirycznym i strzelistym pisarstwem Cixous”, porównanym do starożytnych tragedii greckich (Héliot 1994) zaowocowało spektaklem, który różnił się od wcześniejszych realizacji zespołu „pod względem wrażliwości i prostoty” (wypowiedź Carneiro da Cunhy [w:] Shevtsova 1995b: 44).

Przedstawienie rozpoczynało się wśród niepokojących i narastających odgłosów cymbałów. Muzyka Lemétre’a przypominała ściekające pojedynczo krople. Nie wiadomo czy były to krople wody, łez czy krwi. Na pustą scenę wchodziła Matka z małym chodnikiem i pluszowym zajęczkiem. Renata Ramos Maza, aktorka pochodzenia hiszpańskiego, w trakcie pracy nad spektaklem dopiero ucząca się języka francuskiego¹⁹, stworzyła kluczową postać w przedstawieniu. Kobieta rozkładała dywanik w centrum sceny, siadała na nim po turecku, pewnie zajmując miejsce. Nieopodal sadzała przyniesioną zabawkę – jedyną pamiątkę po synach. Dla Cixous i Mnouchkine, podobnie jak dla Petera Brooka dywan jest metaforą teatru. Pozwala nie tylko wyznaczyć przestrzeń świętą, ale przede wszystkim oddzielić ją od ziemi. Wprowadzając ograniczenia, pozwala widzom zobaczyć nieskończoność (Cixous, Mnouchkine 2000: 224).

Anne Ubersfeld podkreślała, że przestrzeń w spektaklu teatralnym tworzą aktorzy, nie dekoracje (ani zajmujące miejsce przedmioty), a jej najistotniejszym elementem jest aspekt logiczny – usytuowanie wobec centrum, zachowanie lub naruszenie symetrii (Ubersfeld 1981: 78, 98). W *Wiarołomnym mieście* Matka w pierwszej scenie określała przestrzeń. Budowała ją wokół własnej osoby. Ona także zajmowała na scenie pozycję centralną, siedząc na małym lub większym dywanie. Matka wracała do takiego ustawienia także w kolejnych sekwencjach. Usytuowanie postaci w przestrzeni odsłaniało jej rolę w tekście. Historia Matki stanowiła jądro dramatu Cixous.

Autorka *Czytania dramatu* pisała, że „wszystko może być powiedziane o postaci przez sposób, w jaki siada, zajmuje miejsce [...]” (Ubersfeld 1981: 11). Ciało Matki sprawiało wrażenie bycia przygniecionym, zamartwionym, skostniałym. Jej siwiejące włosy kontrastowały z młodością, swobodą i lekkością ruchów. Twarz kobiety była zatroskana, z oczu bezustannie płynęły łzy. Podczas pierwszego, długiego monologu niemal całkowicie nieruchome ciało „prześwietlał” wewnętrzny impuls. Ból Matki porażał widzów:

Matka

Dziś opuszczam cię, miasto przeklęte,
Pałacu rojący się od wilków-węży,
Nigdy tu już nie powrócę.
Uwalniam się, lecz nie uciekam przed tobą społeczeństwo dzikich.
Nie! To ja się ciebie wyrzekam

¹⁸ Por. także Ruffini 2005: 244.

¹⁹ Renata Ramos Maza zaznaczała, że bardzo ożywcze dla aktora jest granie w „obcym języku, gdyż wchodzi on w inny świat” (wypowiedź [w:] Shevtsova 1995b: 37).

Odchodząc, matka stawia ci czoło.
 Słuchaj, pożeraczu dzieci, grabarzu naszych nadziei,
 Udające głuchego, z całej siły rzucam ci moją wściekłość w twoją twarz z granitu
 Ja, kobieta, roztrzaskam cię! [...]

Królestwo zastraszone do szpiku przez wyniosłych doktorów,
 Którzy są wilkami odzianymi w biel. [...]

Teraz wiem za późno
 Nie ocaliłam moich młodych z twojego widelca.
 O ja nieszczęsna, która zostawiłam przez długi czas
 Och, okrutnie długi czas, moje baranki pod twoją opieką.
 Och, jak ja ci je przyprowadziłam
 Uległe, szyja grzecznie obnażona,
 Włosy przygładzone, spojrzenia spokojne w owalach oczu.
 Leczcie dobrze moich małych, poprosiłam katów
 Ja sama zaopatrzyłam bestie
 I im mówiłam dziękuję.
 Dla mnie za późno, ale nie za późno dla ciebie
 Ani dla ciebie ani dla was.
 Uwaga kobiety bez nienawiści, rodzice bez nieufności,
 Dzieci w niegodziwości dziewicze,
 Bójcie się pozorów! [...]

Wasi przyjaciele są waszymi najgorszymi wrogami [...]

Moje dziecko zabito!
 Do stołu! Lekarz je kładzie na swoim talerzu,
 Stara historia, się powie [...] (Cixous 1994a: 11–13)

Pierwszy monolog Matki, przytoczony tylko fragmentarycznie, był jednym z najbardziej poruszających. Jego siła wynikała w równym stopniu z tekstu Cixous, jak i z wykonania Renaty Ramoz Mazy. Aktorka podzieliła tekst za pomocą pauz. Słowa mówiła dobitnie i powoli, podkreślała wewnętrzne rymy i akcentowała rytm fraz. W ten sposób wydobywała muzyczność tekstu. W *Wiarołomnym mieście* w pracy aktorów akcent został położony raczej na ekspresję oralno/wokalną, niż cielesną. W ten sposób Mnouchkine podkreśliła, często wydobywany w jej spektaklach związek znaczenia i muzyczności. Pierwsza fraza wypowiedziana w przedstawieniu brzmiała: „Au-jour-d’hui je-te-quitte, ville mau-dite”. Podkreślone sylaby zostały szczególnie mocno zaakcentowane. Ta pieczołowitość w mówieniu, staranie o to, by ani jedno słowo, ani jedna sylaba nie zostały „rzucane na wiatr”, wynikały z walki podjętej przez Matkę. Celem słów kobiety było wypowiedzieć swoją historię tak, aby wybrzmiała ona najsprawiedliwiej i by słuchający jej między słowami usłyszeli tę sprawiedliwość (por. Gruber 2000: 175). Ramoz Maza zmieniała tony wypowiedzi. Przechodziła od krzyku i gwałtowności pojedynku przez lament, żal i samooskarżenia do znanego z codzienności wezwania domowników na posiłek: „Do stołu”, które tutaj zostało zderzone z niezwykle, tragicznym kontekstem. Dzięki zróżnicowaniu ekspresji aktorka ukazała różne role i wcielenia kobiety. Ostatecznie *Wiarołomne miasto* określone jako „stara historia” to opowieść zadziwiająco współczesna. Matka odchodząc z miasta, rzuciła mu „ostatnie spojrzenie odrazy kobiety, która poznała je do szpiku”. Mimo doświadczanego bólu, jej słowa, pełne siły, wibrowały w powietrzu. Kobieta drżała, jednocześnie zachowując spokój. Sprawiała wrażenie surowej, jak często wdowy w tradycyjnych społecznościach, wycofanej, podczas gdy doświadczała skrajnych emocji. O ich sile świadczyły gesty

dłoni i palców charakteryzujące się szczególną ekspresją. „Ręka oznacza działanie w opozycji do refleksji, medytacji, słowa” – pisał Bernard Lamizet (2004: b3). Ręka stanowi także przedłużenie korpusu. Opozycja między pozornym zamarciem nieruchomego tułowia – ciałem Matki skamieniałej z bólu – i dłońmi aktorki napiętymi, rozpostartymi, zaciskającymi się w pięści, a już po chwili rozczapierzonymi jak szpony orlicy pragnącej przenieść zagrożone pisklęta, stanowiła przykład kontrastu, na którym zbudowana została nie tylko rola Matki, ale cały spektakl. Przytaczając myśl Kasjodora można powiedzieć, że

Dłonie [również Matki w spektaklu Mnouchkine – M.H.] są wielomówne: palce to języki – ich milczenie jest głośne (wypowiedź Kasjodora; cyt. za: Barba 2005b: 34).

Kreację Ramoz Mazy charakteryzowała przeźroczystość. Stworzona przez aktorkę postać doświadczając skrajnego bólu – stąd w jej ciele pojawiające się poruszenie, a jednocześnie napięcie, jakie charakteryzuje kogoś, kogo spotyka cierpienie – nie ulegała mu. Będąc pogrążona w bólu, potrafiła jednocześnie go obserwować. Ukazywała wolność człowieka w obliczu wewnętrznego „trzęsienia ziemi”. Dzięki wolności zyskiwała zdolność do działania oraz potrafiła zachować spokój. Matka była postacią heroiczną. Jej postawa sprawiała, że *Wiarołomne miasto* przynosiło, jak w antycznej tragedii, wiarę w człowieka. Dystans Matki do samej siebie pozwalał widzom zachować dystans do postaci i jej losu. Publiczności pomagała w tym zmieniająca się relacja między sceną a widownią wprowadzona przez Matkę. W pewnych replikach monologu kobieta zwracała się do widzów jak do znieawidzonego miasta, w chwilę później jak do świadków, obserwatorów opowiadanej przez nią historii, a następnie jak do przyjaciół, których przestrzegała przed niebezpieczeństwem. Za wszelką cenę próbowała ich uchronić przed złem. Rola, jaką Ramoz Maza wyznaczała widzom w pierwszej scenie, zmieniała się, zmuszając ich do porzucenia jednej, określonej postawy. Aktorka nie tylko opowiadała o swoich doświadczeniach, kontemplowała „własny pejzaż wewnętrzny”, ale oddziaływała na publiczność, grała z nią, sugerowała jej pewną rolę, by za chwilę zmusić do jej porzucenia. Ewolucję relacji Matki z publicznością ukazywało przejście od wykrzywanej na początku przestrogi do zachęty do działania wyrażonej w epilogu. W finale spektaklu kobieta próbowała pobudzić aktywność widzów. Pomagał jej w tym chór:

Matka

Nasza sztuka jest skończona. Ale, by wasza się zaczęła.
Wasza kolej usiłujcie, by sprawiedliwe
Właśnie się zdarzało.
Jako wspomnienie
Zostawiam wam moją historię o smaku łez i mleka

Chór

P.S. A ja wam radzę:
Nie wybierajcie złego kapitana dla żywego statku (Cixous 1994a: 219).

Matka, samotna kobieta „tracąca życie, młodość, pozycję społeczną i poświęcająca wszystko dla prawdy” została przeciwstawiona w przedstawieniu grupie mężczyzn.

W drugim obrazie spektaklu, wśród odgłosów wiatru wbiegali na scenę, w rozwianych strojach, niczym przygnani przez wiatr – inny wiatr historii, niż ten, który przywiewał dwór w *Ryszardzie II* – mecenasi Brackmann i Marguerre. Ubrani byli w nieskazitelnie eleganckie długie czarne togi. Z ciemnymi sylwetkami mężczyzn kontrastowały ich trupio-białe oblicza, przypominające maskę. Czarne włosy, brwi i wąsy stały się jeszcze bardziej wyraźne na białych twarzach. W przeciwieństwie do zajmującej swoje miejsce Matki, nerwowo przemierzali przestrzeń cmentarza. Od momentu wejścia na scenę narastała agresja słowna adwokatów wobec Matki, spowodowana bezsilnością mężczyzn. Wysoka pozycja zawodowa i społeczna prawników kontrastowała z ich zachowaniem pełnym pogardy wobec przeciwniczki oraz kłamliwymi opiniami na jej temat i kierowanymi pod jej adresem potwarzami. Adwokaci oskarżali kobietę także o to, że swoim zachowaniem niszczy spokój w kraju:

Mistrz Brackmann

Tak piękne i stare królestwo

Zagrożone śmiertelną infekcją i to dlaczego?

Niewielka rzecz. Kolec w stopie,

Wyciągnijmy go. [...]

Oferuję tej pani rekompensatę bardzo, bardzo znaczącą [...]

Czekam na tę kobietę w moim biurze. Przyjdzie. Podpisze. Wszystko przewidziałem

I wszystko będzie wymazane.

Ajschylos

Żadnego znaku. [...]

Zapominać, tego nie lubię (Cixous 1994a: 26–27).

Repliki wypowiedziane stanowczym głosem, najczęściej były krótkie, rzeczowe. Punktowane pauzami, przypominały rytmiczne wystrzały. Propozycja adwokatów brzmiała jak rozkaz i kończyła się groźbą. Cixous zderzyła z nią opinię na temat celu pisania wypowiedzianą ustami Ajschylosa. Warto powtórzyć, że dla autorki *Indiady* pisanie to w swej istocie anty-zapomnienie.

W 7 scenie przedstawienia, wśród odgłosów burzy, trzy Erynie wyciągały, z wejścia umieszczonego pod widownią i prowadzącego do garderób, dwa białe płócienne worki. Winni zostali wyciągnięci z widowni. *Wiarołomne miasto* stanowiło oskarżenie współczesnego społeczeństwa. Po chwili na pustej scenie publiczność obserwowała ruchliwe kokony, ludzkie embriony, czy raczej embriony człowieczeństwa. Wyłaniający się z nich mężczyźni – lekarze X1 i X2 – nosili eleganckie czarne garnitury i białe koszule oraz ciemne krawaty. Ich oblicza były bliźniaczo podobne do twarzy adwokatów, równie białe i bez wyrazu. Tak jak prawnicy, lekarze przypominali manekiny. Podobnie wyglądały twarze polityków w innych obrazach. W tym przypadku kojarzyły się z maskami przedwyborczymi. Wszyscy mężczyźni sprawujący władzę w *Wiarołomnym mieście* byli „zabójczo” eleganccy, a jednocześnie bezduszni, pozbawieni wyrazu, wewnętrznie martwi. Zbliżone makijaże łączyły władzę ze śmiercią. Można było odnieść wrażenie, że zło w świecie przedstawionym posiadało jedno oblicze, mimetycznie zbliżone do twarzy doktora Garetty – głównego odpowiedzialnego za aferę zakażonej krwi. O przedstawionych w ten sposób mężczyznach Matka mówiła w pierwszej scenie:

Matka

Ale to, co już wiem to, że umarli
 Nie są nigdy tak martwi, jak się sądzi
 A niektórzy, którzy chodzą i jeżdżą po ziemi twardzi jak żelazo
 Są bardziej umarli niż ci, którzy złożeni pod ziemią
 Myślą z pasją o przyszłości [...] (Cixous 1994a: 16).

Adwokaci, lekarze, politycy chowali się za długimi ciemnymi płaszczami. Ich ruchy przypominały balet drapieżnych ptaków (Quirot 1994: 64). Szerokie gesty znane publiczności z trybun czyniły z nich uniwersalne figury społecznej dominacji, manipulacji i faktycznego zniewolenia. Niepewnie stąpający, słabo „zakorzenieni” potykali się i ślizgali po deskach scenicznych. Stąpali po ziemi, niczym po tafli cienkiego szkła.

Po raz pierwszy z lekarzami odpowiedzialnymi za śmierć dzieci Matka skonfrontowała się w 7 obrazie. Kobieta odpowiadała wówczas Eryniom, które chciały natychmiast zgładzić winnego X:

Erynie

W mgnieniu oka
 Zarżniemy go jak świnię.
 Możemy go zatłuc, jeśli pani woli²⁰.

Matka

Och! Nie!

Erynie

A więc, jak chcesz, żeby umarł? Powiedz.

Matka

Ze wstydu być może. Tak
 Z tego straszego ciosu pochodzącego ze środka.
 Rozumiecie?.

Erynie

[...] Śmierć ze wstydu! Nie znam żadnego przypadku [...] (Cixous 1994a: 69–70).

Matka nie chciała śmierci winnych, pragnęła sprawiedliwego procesu. W 12 sekwencji w przestrzeni wydzielonej metalowym ogrodzeniem pojawili się wszyscy zainteresowani: Matka, lekarz, adwokaci, chór, Erynie występujące w roli oskarżycielek, świadek – Ajschylos. Scena stawała się trybunałem. Matka siedząca na dywanie ułożonym centralnie została przeciwstawiona mężczyznom: X1, X2 i ich adwokatom. Dynamika stworzonego obrazu wynika z wyeksponowanej zasady kontrastu. Kobieta została „zderzona” z mężczyznami, jednostka z grupą, osoba doświadczająca cierpienia z tymi, którzy zadali jej ból. Wizja świata Mnouchkine momentami nieco upraszczająca, opierała się na opozycji niezbędnej, by wydobyć i podkreślić kluczowe konflikty. Ustawienie sceniczne „odbijało” napięcie społeczne i linię konfliktu dramatycznego. Relacja między Matką a lekarzami i ich prawnikami określała, to co

²⁰ W tekście Cixous tę frazę wypowiadał Chór, w przedstawieniu Erynie.

Brecht nazywał fundamentalnym gestusem charakteryzującym sztukę, ukazującym kondensację fabuły (Pavis 1978: 70). Matka, pewnie siedząca na ziemi, pozostawała przez większość czasu prawie nieruchoma, skamieniała z bólu. Na jej posagowym obliczu pojawiały się łzy – znak doświadczanych emocji. Mimo statyczności, jej postać przykuwała uwagę widzów, promieniowała siłą. Od czasu do czasu zauważyć można było niemal niedostrzegalne ruchy dłoni aktorki. Ramoz Maza wcieliła zasadę, o której Eugenio Barba mówi, że „energia niekoniecznie wiąże się z ruchem w przestrzeni” (2005a: 11). Tłem dla nieruchomej Matki pozostawali mężczyźni. Tworzyli oni zwartą grupę usytuowaną z tyłu sceny. Lekarze i adwokaci stali ciasno stłoczeni w niewielkiej przestrzeni, tworząc czarną plamę, ciemny blok. Ich stopy niepewnie dotykały ziemi. Co jakiś czas pojedynczo nerwowymi ruchami występowali z szyku, wypowiadając swoje kwestie zawsze w imieniu grupy, ale tak, by chronić pozostałych. Często równowaga ich ciał chwiała się. Na repliki Matki reagowali niemal identycznymi gestami. Odsyłały one wprost „do grupy, klasy i środowiska”, z których pochodzili. Podobieństwo strojów mężczyzn, ich makijaży, a także mimiki, usztywnionych postaw ciała stawało się w tej sekwencji jeszcze bardziej ewidentne, dzięki pomnożeniu przeciwstawionych Matce postaci. Inscenizacja podkreślała koherencję tej grupy. Winni tragedii pozostawali identyczni, bez ludzkiego wyrazu. Kontrast między „żywą”, cierpiącą kobietą i trupio bladymi mężczyznami „schowanymi” za konwencjonalnymi zachowaniami i reakcjami pozbawionymi indywidualizmu, pojawił się także w dialogu. Oskarżeni, a także ich adwokaci odrzucili prośbę Matki o przeprosiny, jako „diabelską sztuczkę” – wyraz przyznania się do winy. Wobec ich arogancji żadne zemsty Erynie przeciwstawiły uniewinniającemu słowu „przepraszam”, inne słowo, „które skazuje”. Repliki Erynie wypowiedziała Nirupama Nityanandan żarliwie, a jednocześnie rzeczowo i stanowczo. Jej głos zbliżał się do krzyku. W dialogu, w iście freudowski sposób ujawniała się prawdziwa intencja lekarzy, podkreślona przez Erynie:

Erynie

„Chcieliście-zabić”, oto inne słowo! [...] Wzięc zabiliście Nawet jeśli nie „chcieliście-zabić”. Powiem wam, dlaczego zabiliście Nic nie zrobiliście, aby uniknąć śmierci. Tak. Nie zabić, to nie zabić. Nie zabić to zrobić wszystko, żeby nie zabić. Czy zrobiliście wszystko, żeby nie zabić Nie. Chcieliście nie zabić?

X1

Nie (pauza). Dlatego, że nie było kwestii zabicia.

X2

Ale dlaczego mielibyśmy zrobić coś, żeby uniknąć śmierci, gdy nie chodziło o umieranie?

Matka

...Ach....

Erynie

Ach! Słyszycie?! Nie chciał nie zabić.

Więc, chciał zabić (Cixous 1994a: 122–123).

Matka przerażona zachowaniem lekarzy nie odczuwających wyrzutów sumienia i jakichkolwiek wątpliwości oraz współczucia, próbowała na głos wytłumaczyć niepojęte dla niej zachowanie. Jej głos łamał się i drżał, gdy mówiła:

Matka

Nie, wy nie macie dzieci.

Jeśli mielibyście dzieci,

Jeśli w wasze ciała tchnięto by życie maleńkich stworzeń,

Nie mielibyście tych twardych serc (Cixous 1994a: 132).

Nagle X1 zdecydowanym krokiem wychodził przed grupę mężczyzn i stając na wysokości Matki układał prawą rękę na sercu w geście składania przysięgi. Suchym, metalicznym głosem wypowiadał:

X1

Proszę pani, mam dzieci [...]

I niczego się nie wstydzę.

Przyrzekam na głowy moich dzieci

Że zaaplikowałbym w ten sposób

Moim własnym dzieciom te same decyzje (Cixous 1994a: 133).

Składając przyrzeczenie, aktor układał dłonie przed sobą na wysokości głów kilkulatnich dzieci. Gest ochrony, podkreślający także niewinność tego, co się chroni, kontrastował z siłą bezdusznych słów. Julie Brock zwróciła uwagę, że oryginalność tekstu Cixous opierała się na idei odprzysiężenia (Brock 1995: 47). Przysięga X1 ujawniała poziom jego świadomości, całkowity brak poczucia odpowiedzialności za los innych osób, a także poddawała w wątpliwość jego miłość do własnych dzieci. Wyznanie lekarza stanowiło jeden z kluczowych momentów przedstawienia. Ostatecznie uświadomiło widzom bezmiar choroby ludzkich serc toczącej królestwo.

W *Wiarołomnym mieście* Mnouchkine „wyobcowała”, to znaczy odczytała/przepisała na nowo znane teatralne formy. Jan Kott określał przepisanie jako potarcie „tekstu innym tekstem albo nawet doświadczeniem współczesnym” (Kott 2000: 34). Dzięki zderzeniu tragicznych wydarzeń wstrząsających europejskimi społeczeństwami, stanowiących dla wielu jedynie sensację medialną, z formą tragedii reżyserka wydobyla heroizm ludzkich postaw w obliczu tragedii, ukazała siły wspierające i zdolne ochronić esencję życia także w skrajnie trudnych sytuacjach. Wykorzystując nawiązania do teatru brechtowskiego z kolei, Mnouchkine apelowała bezpośrednio do widzów, pobudzała ich świadomość, uwrażliwiała, zachęcała do zmiany warunków życia. Ostatecznie publiczność wychodziła z teatru przemieniona, wzmocniona, z szerszym spojrzeniem na otaczający świat. Doświadczyła bowiem, że nawet tragiczne wydarzenie nie zamyka możliwości zbudowania ludzkiego porozumienia. Taką możliwość niszczą dopiero ludzkie wybory, brak empatii i ignorancja.

Bibliografia

- Armél A. (2004), *Du mot à la vie: un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous*, „Magazine Littéraire”, nr 430.
- Barba E. (2005a), *Antropologia teatru*, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, przekład zbiorowy, L. Kolankiewicz (red.), Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Barba E. (2005b), *Fizjologia i kodyfikacja dłoni*, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, przekład zbiorowy, L. Kolankiewicz (red.), Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Barthes R. (1964), *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris.
- Bernard M. (1986), *Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien*, [w:] M. de Rougemont, M. Corvin, R. Guichemerre, W. Leiner, J. Mozel, A. Tissier (red.), *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages Dramatiques*, Librairie A.-G. Nizet, Paris.
- Brock J. (1995), *Un regard sur „La Ville parjure”*, „Théâtre-Public”, nr 121.
- Chollet M. (2000), *Le théâtre aide à (se mettre dans l'Histoire. Entretien avec Ariane Mnouchkine*, „Charlie Hebdo”, 23 lutego.
- Cixous H. (1987), *L'ourse, la tombe, les étoiles*, [w:] „L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves” et quelques écrits sur le théâtre, Théâtre du Soleil, Paris.
- Cixous H. (1989), *Théâtre enfoui*, „Europe”, nr 726.
- Cixous H. (1992a), *La communion des douleurs*, [w:] Théâtre du Soleil, *Les Atrides*, t. 1, Théâtre du Soleil, Paris.
- Cixous H. (1992b), *Pas de réponse ou l'appel du mort*, [w:] Théâtre du Soleil, *Les Atrides*, t. 2, Théâtre du Soleil, Paris.
- Cixous H. (1994a), *La Ville Parjure ou le Réveil des Érinyes*, Théâtre du Soleil, Tours.
- Cixous H. (1994b), *Nos mauvais sangs*, [w:] *La Ville Parjure ou le Réveil des Érinyes*, Théâtre du Soleil, Tours.
- Cixous H., Mnouchkine A., (2000), *Faire arriver une Hécube de maintenant*, [w:] *Hélène Cixous, croisées d'une oeuvre: actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 22 au 30 juin 1998, sous la direction de Mèreille Galle-Gruter*, Galilée, Paris.
- Durand G. (2002), *Potęga świata wyobrażeń czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, K. Falicka (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Féral J. (1998), *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions Théâtrales, Paris.
- Fort B. (2000), *Spectres d'Eschyle: 'La ville parjure' d'Hélène Cixous*, [w:] *Hélène Cixous, croisées d'une oeuvre: actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 22 au 30 juin 1998, sous la direction de Mèreille Galle-Gruter*, „Galilée”, Paris.
- Godard C. (1994b), *Notre tragédie nécessaire*, „Le Monde”, 1 czerwca.
- Grapin J. (1994), *Ariane et Hélène. De la tragédie à la tragédie*, „Impact Médecin Hebdo”, nr 241.
- Gruber E. (2000), *Réécriture du tragique*, [w:] *Hélène Cixous, croisées d'une oeuvre: actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 22 au 30 juin 1998, sous la direction de Mèreille Galle-Gruter*, Galilée, Paris.

- Héliot A. (1994), *La Ville parjure ou le Réveil des Erinyes*, „Le Quotidien de Paris”, 31 maja.
- Kott J. (2000), *Lustro*, Czytelnik, Warszawa.
- Lamizet B. (2004), *Sémiotique de la main*, „Degrés”, nr 118.
- Lecoq J. (1997), *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud – Papiers.
- Martin B. (2001), *Dramaturgie et analyse dramaturgique*, „L'Annuaire Théâtral”, nr 29.
- Meyerhold W.E. (1956), *Rekonstrukcja teatru*, przeł. J. Rdułtowski, „Pamiętnik Teatralny”, nr 2–3.
- Morelle A. (1993), *L'Institution médical en question*, „Esprit”, nr 10.
- Neuschäfer A. (1975–1999), *De la création collective à l'écriture en commun*, www.lebacau-soleil.com.
- Partyga E. (2004), *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Pascaud F. (1994), *Soleil rouge sang*, „Télérama”, nr 2319.
- Pavis P. (1978), *Mise au point sur le gestus*, „Silex”, nr 7.
- Pavis P. (1988), *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, przeł. M. Sugiera, „Dialog”, nr 8.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekład zbiorowy, 2002, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań.
- Quirot O. (1994), *Ce sang impur*, „Le Nouvel Observateur”, nr 1546.
- Romilly J. de (1994), *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Ropars M.-C. (2000), *Wuilleumier, Une Verfremdung non Brechtienne*, [w:] *Hélène Cixous, croisées d'une oeuvre: actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 22 au 30 juin 1998, sous la direction de Mireille Galle-Gruter*, Galilée, Paris.
- Ruffini F. (2005), *Tekst i scena*, przeł. G. Ziółkowski, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, przekład zbiorowy, Leszek Kolankiewicz (red.), Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Shevtsova M. (1995a), *Sur „La Ville Parjure”: un théâtre qui parle aux citoyens. Entretien avec Ariane Mnouchkine*, „Alternatives Théâtrales”, nr 48.
- Shevtsova M. (1995b), *Le mal social. „La Ville parjure ou le réveil des Erinyes”. Entretiens avec Renata Ramos Maza et Juliana Carneiro da Cunha*, „Théâtre-Public”, nr 121.
- Taplin O. (2004), *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Wydawnictwo Homini, Kraków.
- Thomasseau J.-M. (1980), *Les textes du spectacle, ou la toile de Pénélope*, [w:] D. Couty, A. Rey (red.), *Le Théâtre*, Bordas, Paris.
- Ubersfeld A. (1981), *L'école du spectateur*, Édition Sociales, Paris.
- Wat A. (1987), *Wiersze wybrane*, PIW, Warszawa.