

Klaudyna Desperat

Postać sceniczna w teatrze narracyjnym : "Lipiec" Iwana Wyrypajewa, "Biesiada u hrabiny Kotłubaj" Ireny Jun

Załącznik Kulturoznawczy 1, 127-157

2014

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.



POSTAĆ SCENICZNA W TEATRZE NARRACYJNYM. *LIPIEC* IWANA WYRYPAJEWA, *BIESIADA U HRABINY KOTŁUBAJ* IRENY JUN

KLAUDYNA DESPERAT

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
klaudyna.desperat@gmail.com

Ogólna charakterystyka teatru z zasadą narracji. Hans-Thies Lehmann i jego „postepickie formy narracji” oraz odróżnienie od teatru Brechta

Wszystko zaczęło się od jednego zdania w 1999 roku – jest ono pierwszym zapisem dotyczącym teatru narracyjnego i brzmi następująco: „Istotną cechą teatru postdramatycznego stanowi zasada narracji; teatr staje się miejscem aktu opowiadania”¹. To oczywiście cytata z *Teatru postdramatycznego* Lehmana. Wyczuwał on nadchodzącą falę spektakli, w których „często wydaje się, że nie bierze się udziału w scenicznym przedstawieniu, lecz słucha opowieści na jego temat”² i zaliczył je do opisywanego przez siebie współczesnego teatru jako postepickie formy narracji. Nie nadał co prawda używanej tu nazwy „teatr narracyjny”; termin ten powstał na potrzeby tej pracy na podstawie wspomnianego zdania dotyczącego tego rodzaju teatru. Lehmann napisał zaledwie dwie strony dotyczące teatru narracyjnego, jednak w tak małej objętościowo pracy zawarł wiele istotnych i trafnych spostrzeżeń. Oto jedno z nich: „Tak teatr krąży tam i z powrotem między rozciągniętą narracją a jedynie rozsianymi sporadycznie dialogicznymi epizodami. W ten sposób opis szczególnego aktu jednostkowego wspomnienia/opowiadania aktorów

¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugieiera, Kraków 2004, s. 172.

² Ibidem.

staje się podstawowym tematem³. Taka sytuacja ma miejsce na przykład w *Lipcu* Wyrypajewa, co zostanie rozwinięte później.

Lehmann napisał, że „opowiadanie, które zanika w świecie mediów, znajduje swoje nowe miejsce w teatrze. [...] Na scenę powraca element narracji i prezentuje się jako opozycja do fascynującego potencjału ciała i mediów⁴. Kluczowe w tym zdaniu są czasowniki w czasie teraźniejszym, gdyż w momencie pisania książki proces ten dopiero się krystalizował (autor podał zaledwie kilka przypadków spektakli tego typu i – zdaje się – twórcy nie byli jeszcze do końca świadomi tego, jaki teatr tworzą). Autor podaje przykład przedstawienia w Schillertheater (w reżyserii Aldreda Kirchnera), gdzie Bernhard Minetti samotnie przedstawił na scenie baśnię braci Grimm jako narrator, oraz spektaklu tanecznego duńskiej grupy performerów Von Heiduck, w którym taniec zostaje przerwany, na scenę wchodzi jeden z mężczyzn i przez pół godziny opowiada baśń Hansa Christiana Andersena *Skarbonka*. Współczesny teatr narracyjny częstokroć korzysta z istniejącej już literatury (przykładem jest *Biesiada u hrabiny Kotlubaj* na podstawie opowiadania Witolda Gombrowicza), jednak tworzy także specjalnie na użytek przedstawień (*Lipiec*).

Lehmann w podrozdziale *Narracje* zawarł niewiele informacji na temat specyfiki gatunkowej teatru z zasadą narracji, skupił się za to na odróżnieniu go od, jakże podobnego, teatru epickiego. Według niego teatr narracyjny „jest to akt opowiadania w formie teatralnej, która – mimo znaczących podobieństw – różni się jednak pod względem strukturalnym od epizacji fikcyjnych wydarzeń oraz od teatru epickiego⁵. Aktorzy w pewien sposób posługują się efektem obcości, ponieważ dystansują się od postaci, jednak,

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 173-174.

⁵ H.-T. Lehmann, op. cit., s. 172.

mimo podobnych środków, rzecz ma zupełnie inny cel. Jaki? Przyjrzyjmy się temu, jak tłumaczy to Lehmann:

Teatr epicki chciał zmienić sposób przedstawiania fikcyjnych wydarzeń i tak zdystansować do nich widza, by stał się oceniającym obserwatorem, swego rodzaju specjalistą w sprawach polityki. W postepickich formach narracji chodzi natomiast o wyeksponowanie obecności narratora jako konkretnej jednostki, a nie dystansującej instancji, o autoreferencyjną intensywność tego kontaktu: o bliskość w dystansie, a nie o dystansowane bliskości⁶.

Jak widać, w teatrze narracyjnym aktor stosuje efekt obcości, jednak nie ma to celu ideologicznego, nie mamy demaskować bohatera czy zastanawiać się nad jego postawą – aktor staje się opowiadającym po to, by – po prostu – przekazać historię. I właśnie ta funkcja wykonawcy tekstu jest najważniejsza, a najbardziej istotną postacią teatralną jest narrator, którego rola powinna być możliwie jak najbardziej wyeksponowana.

Dla pełnego obrazu podobieństw i różnic między teatrem narracyjnym a teatrem reprezentacji porównajmy metodę aktorską Brechta z aktorstwem w teatrze opowieści. Dyrektor Berliner Ensemble napisał w *Krótkim opisie nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, że „aktor nie dopuszcza na scenie do całkowitego wcielenia się w postać, którą przedstawia. Nie jest on Learem, Harpagonem, Szwejkim, on pokazuje tych ludzi. Podaje ich wypowiedzi możliwie najbardziej prawdziwie [...], ale nie usiłuje wmawiać w siebie (a tym bardziej w innych), że w ten sposób wciela się w daną postać bez reszty”⁷. Aktorzy w teatrze narracyjnym także nie wcielają się całkowicie w postać, a wręcz podkreślają, że nie są daną

⁶ Ibidem, s. 174.

⁷ B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 119.

postacią. Jednak zazwyczaj nawet nie pokazują tych ludzi, ich zachowań czy sposobu mówienia, a po prostu opowiadają ich historie.

Brecht pisał o trzech środkach pomocniczych, służących osiągnięciu efektu obcości⁸. Są one bardzo podobne do metod używanych w teatrze narracyjnym, np. „przeniesienie do trzeciej osoby” i „mówienie jednocześnie wskazówek reżyserskich i komentarzy” występują w *Biesiadzie u hrabiny Kottubaj*, zaś „przeniesienie w czas przeszły” – w *Lipcu*. Według Brechta zastosowanie trzeciej osoby oraz czasu przeszłego pozwala na wywołanie efektu obcości, zaś w teatrze narracyjnym służy to głównie opowiedzeniu historii.

Jeszcze jednym podobieństwem między tymi teatrami jest brak czwartej ściany. Brecht napisał: „Pojęcie czwartej ściany, która fikcyjnie zamyka scenę przed publicznością, dzięki czemu powstaje iluzja, że wydarzenie sceniczne odbywa się w rzeczywistości, bez udziału widowni – musi naturalnie odpaść”⁹. Dzięki temu zabiegowi aktorzy mają możliwość bezpośredniego zwracania się do publiczności. Podobna sytuacja ma miejsce w teatrze narracyjnym, w którym konwencjonalna czwarta ściana nie może istnieć, gdyż między aktorem opowiadającym historię a widownią musi powstawać swego rodzaju wspólnota. Powstaje ona dzięki prostemu zabiegowi – aktor jako narrator zwraca się wprost do publiczności, musi znaleźć sposób, w jaki przekaże daną historię widzowi – inaczej mogłoby to być zwykłym mówieniem tekstu z pamięci. Takie jednoczenie się aktora z publicznością pomaga w stworzeniu dystansu do opowiadanych wydarzeń, a zbliżenia aktora ze słuchającym. Teatr narracyjny zdecydowanie różni się od teatru reprezentacji, czym przypomina działalność teatralną Brechta.

Czas przejść do wyraźnie narzucających się różnic. Twórca teatru epickiego napisał, że: „aktor powinien zaniechać wszelkiego zbyt wczesnego

⁸ Vide: B. Brecht, op. cit., s. 119.

⁹ Ibidem, s. 118.

wczuwania się w postać i możliwie jak najdłużej zachowywać się jak czytelnik (nie jak lektor)¹⁰. Tymczasem aktorzy w teatrze narracyjnym właśnie zachowują się jak lektorzy, a najczęściej jak narratorzy, co podkreślał Hans-Thies Lehmann.

Przede wszystkim jednak te rodzaje teatrów najbardziej różni cel, który w teatrze Brechta jest polityczny. Napisał on, że „[aktor] nie identyfikując się z postacią, którą przedstawia, może zająć wobec niej pewne stanowisko, ujawnić swój sąd o niej, wezwać widza [...] do krytyki danej postaci. Stanowisko, które zajmuje aktor, jest stanowiskiem społeczno-krytycznym¹¹. W teatrze narracyjnym widz nie ma oceniać sytuacji społecznej bohatera czy krytykować jego postawy. Opowiadanie na scenie służy odkryciu głębi historii oraz odnalezieniu w niej pewnych jakości estetycznie walentnych.

Mimo wszystkich różnic, które zostały tu przedstawione, a będą jeszcze podkreślane w analizach spektakli, teatr epicki jest jedynym, do którego można odnosić się przy opisywaniu teatru narracyjnego i z którym da się ten teatr porównywać.

Postacie: literacka, teatralna a narrator

W zrozumieniu istoty teatru narracyjnego przeszkadza fakt, że dzisiaj trudno nam oddzielić od siebie postać sceniczną i aktora, który często jest z nią całkowicie utożsamiany. Pisze o tym Patrice Pavis:

W teatrze skłonni jesteśmy identyfikować postać dramatyczną z osobą (głosem i wyglądem) aktora. Trzeba jednak pamiętać, że łacińskie słowo *persona* oznaczało zarówno postać, jak i maskę [...]. Gramatyczne używanie terminu *persona* [...] spowodowało „personalne” jego rozumienie jako osoby ludzkiej, co nie pozostało bez wpływu na traktowanie postaci teatralnej jako odbicia postaci rzeczywistej¹².

¹⁰ Ibidem, s. 119.

¹¹ B. Brecht, op. cit, s. 120.

¹² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek,

W teatrze greckim wyraźnie oddzielano postać dramatyczną od maski, czyli roli aktora, który traktowany był tylko jako wykonawca. W teatrze średniowiecznym funkcjonowała jeszcze mała liczba wykonawców-reprezentantów, jednak w późniejszych epokach teatr dążył do pełnego wcielania się przez aktora w postać literacką, próbując stworzyć sylwetkę pełną, mającą własną moralność i rys psychologiczny. Widzowie zaś mieli się z taką postacią utożsamiać. Publiczność przyzwyczaiła się do takiego rozumienia aktorstwa, tymczasem postać dramatyczna i sceniczna to ciągle dwa różne byty.

Pierwszy z nich to postać literacka, stworzona przez dramaturga, przez Pavisę nazywana „postacią czytaną”, gdyż istnieje tylko wirtualnie, możemy o niej przeczytać w tekście dramatu. Druga to postać teatralna, która jest niejako realnym odzwierciedleniem pierwszej na scenie, przez autora *Słownika terminów teatralnych* nazywana „postacią widzianą”¹³. Pavis tak pisze o tym procesie przejścia pierwszej postaci w drugą:

Dzięki aktorowi postać dramatyczna zostaje ukonkretniona w pewnym ustalonym kształcie i zmienia swój wirtualny status w materialne istnienie ikoniczne. Dopiero ten jej fizyczny, wydarzeniowy i zjawiskowy aspekt nadaje jej cechy specyficznie teatralne, które stają się przedmiotem teatralnej recepcji¹⁴.

W teatrze narracyjnym proces ten wygląda podobnie – do czasu. Postać literacka/dramatyczna ukonkretniona zostaje przez aktora, który jej nie przedstawia, a... opowiada o niej, gramatycznie w pierwszej osobie. Dochodzi więc do materializacji narratora, który – poprzez aktora – pojawia się scenie.

W teatrze opowiadającym postać sceniczna nie jest głównym bohaterem spektaklu, czy inaczej – aktantem, posuwającym akcję do przodu. Widać to

Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 363.

¹³ Ibidem, s. 367.

¹⁴ Ibidem, s. 367.

w *Lipcu*, w którym postacią teatralną jest Karolina Gruszka, aktorka wcielająca się w „Kobietę wypowiadającą tekst”. Jednak nie jest ona pierwszoplanową postacią, nie posuwa do przodu fabuły, widzowie niczego się o niej nie dowiadują – w końcu nie śledzą losów bohatera – kobiety, a sześćdziesięcioletniego mężczyzny i to właśnie on jest najważniejszy fabularnie. Jednakże pierwszoplanowym bohaterem *Lipca* jest tekst, a przede wszystkim niezwykle sposób wypowiadania go przez aktorkę. Prowadzi to do wniosku, że najbardziej istotnym elementem przedstawienia, a jednocześnie jego budulcem jest narracja – w czystej postaci, bez rozbijania na postaci i bez deformowania.

Skoro narracja stanowi istotę spektaklu, musi być też ktoś, kto ją przedstawi na scenie – jest to oczywiście narrator. Według Pavis’a,

W teatrze narrator w zasadzie nie ingeruje w tekst sztuki z wyjątkiem wypadków zastosowania pewnych konwencji dramaturgicznych czy inscenizacyjnych (prolog, epilog, wygłaszane na scenie wskazówki sceniczne). Na scenie nie może on jednak pojawić się inaczej niż jako rola przypisana jednej z postaci, której zadaniem jest komentowanie czy wyjaśnianie innym postaciom i/lub publiczności dziejących się przyszłych zdarzeń¹⁵.

Praktyka teatru narracyjnego wyraźnie dowodzi, że może być inaczej. Narrator nie tylko ingeruje w tekst sztuki, ale tworzy go od początku do końca, wypowiadając w całości na scenie. Pavis twierdzi, że narrator może się pojawić tylko jako komentator – rola jednej z postaci, tymczasem w teatrze opowiadany jest on zmaterializowany i bardzo konkretny. Często aktor w funkcji narratora bywa jedyną postacią teatralną w danym spektaklu (*Lipiec*, *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*¹⁶) i to zupełnie wystarcza do

¹⁵ P. Pavis, op. cit., s. 319.

¹⁶ W *Biesiadzie...* kwartet smyczkowy w zasadzie jest tylko tłem, nie gra roli narratora, nie licząc krótkich kwestii Marii Wiczorek. Całą narrację przekazuje jedna aktorka – Irena Jun.

przedstawienia fabuły, nawet zawierającej wiele postaci (tak jest w przypadku adaptacji opowiadania Gombrowicza). Podsumowując, zazwyczaj w spektaklach są tylko postaci i każda z nich buduje narrację swoimi wypowiedziami i działaniami, w literaturze/dramacie robi to narrator, zaś w teatrze narracyjnym „opowiadacz” materializuje się na scenie, staje się postacią teatralną. Jest to być może niejasne dla współczesnego widza, który przyzwyczajony jest do utożsamiania aktora z postacią teatralną. Jednak oddzielenie tych figur pomaga w zrozumieniu, że narrator jako postać może istnieć na scenie, nie jest przecież tym samym, co bohater, nie musi brać udziału w wydarzeniach ani nawet być ich naocznym świadkiem. Tak jest w *Lipcu*, w którym grana przez Gruszkę Kobieta wypowiadająca tekst nie była na miejscu wydarzeń (tam gdzie był bohater – Piotr), nie jest nawet autorem tekstu, ma za zadanie tylko go odczytać.

W literaturze, na której opierają się przedstawienia, zazwyczaj występuje narrator pierwszoosobowy, np. w tekście *Lipca* występują czasowniki „poszedłem”, „zrobiłem”. Tak samo jest w *Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj*, gdzie narrator-bohater snuje opowieść w pierwszej osobie, przytaczając tylko w mowie niezależnej wypowiedzi innych uczestników spotkania. W spektaklu z pozoru wygląda to tak samo – aktor, który jest postacią narratora, opowiada historię w pierwszej osobie. Mówi w ten sposób z jednego powodu – po prostu ma taki tekst. Karolina Gruszka jako „Kobieta wypowiadająca tekst” dostaje gotowy utwór, didaskalia mówią, że ma go tylko wypowiedzieć. Irena Jun adaptuje opowiadanie Gombrowicza praktycznie bez żadnych zmian, przenosi je na scenę. Literacko jest to opowieść w pierwszej osobie, zaś teatralnie wyłania się dystans aktorki do roli, w którą wchodzi. Dzięki mówieniu w pierwszej osobie powstaje wrażenie narracji. Jednak aktor jest daleko od historii, nie bierze udziału w wydarzeniach, nawet nie relacjonuje ich jako świadek. Jest kimś spoza świata przedstawionego – właśnie narratorem, personalnym lub auktoralnym.

Najlepiej ilustruje to Wyrypajewska uwaga na początku tekstu *Lipca* – aktorka wchodzi na scenę tylko po to, żeby wypowiedzieć tekst.

***Lipiec* Iwana Wyrypajewa**

Spektaklem w ciekawy sposób realizującym ideę teatru z zasadą narracji jest *Lipiec* w reżyserii Iwana Wyrypajewa¹⁷. Grająca tam Karolina Gruszka opowiada historię sześćdziesięcioletniego Piotra – chorego psychicznie kanibala, któremu spalił się dom. Po tym wydarzeniu mężczyzna zabił sąsiada, uciekł do Smoleńska, pod mostem zjadł psa, następnie zamordował swojego dobroczyńcę popa Miszę, znalazł się w szpitalu psychiatrycznym, w którym skonsumował (dosłownie) swoją miłość – pielęgniarkę Nelę D., a na końcu został zabity przez sanitariuszy. Tyle w warstwie fabularnej, ponieważ nie to jest najważniejsze w spektaklu. Sama Gruszka zaznacza, że chce odciągnąć uwagę widza od samej historii i przenieść ją na coś innego¹⁸. Najistotniejszymi elementami *Lipca* są: sposób opowiadania i skomplikowanie postaci scenicznej, zaś bohaterem jest sam tekst.

Lehmann pisał, że w teatrze narracyjnym opowiadanie aktorów staje się głównym tematem. Taka sytuacja ma miejsce właśnie w *Lipcu* – przez większość spektaklu dominuje opowieść jednej aktorki, a dialogi z innymi postaciami są krótkie i występują sporadycznie, zaś opowiadanie „Kobiety wypowiadającej tekst” (Karoliny Gruszki) jest głównym tematem – można powiedzieć, że bohaterem staje się tekst i wypływająca z niego narracja.

Spektakl *Lipiec* odzwierciedla rodzaj narracji, który istnieje w dramacie Wyrypajewa pod tym samym tytułem¹⁹. Jest to narracja pierwszoosobowa²⁰,

¹⁷ *Lipiec*, reż. Iwan Wyrypajew, data i miejsce premiery: 9 października 2009 r., Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego.

¹⁸ K. Gruszka, *Świetlistość*, rozmowę przeprowadził J. Kopciński, „Teatr” 1/2011, s. 4.

¹⁹ Brak większych zmian nie powinien dziwić, ponieważ autor i reżyser to ta sama osoba.

²⁰ Wg typologii sytuacji narracyjnych Franza Stanzela, zob. F. Stanzel, *Typowe*

narrator należy do świata przedstawionego i uczestniczy w akcji, jednak przede wszystkim ją tworzy – od niego zależy, co będzie zawarte w opowieści. Od narratora, czyli od kogo? To jest właśnie najbardziej problematyczna kwestia. Na początku dokonajmy rozróżnienia pojęciowego: głównym bohaterem jest tekst; mężczyzna-kanibal, którego losy śledzimy, jest bohaterem tekstu; postacią teatralną jest Kobieta; aktorką wychodzącą na scenę – Karolina Gruszka. Jednakże w rzeczywistości spektaklu nie jest to tak oczywiste – dochodzi do przemieszania tych ról. Bohater tekstu występuje tylko w warstwie fabularnej opowieści, nie widzimy na scenie nawet aktora wcielającego się w tę rolę. Można zaobserwować rozminięcie się bohatera tekstu z aktorem, ponieważ pomiędzy nimi stoi ktoś trzeci, postać teatralna – Kobieta, wykonawca tekstu. Gruszka gra właśnie Kobietę, a nie mężczyznę. Wyrypajew uczynił bohaterem tekst, ujmując go w ramy dwóch didaskaliów, zwanych *Uwagami*, a brzmią one następująco: „Na scenę wchodzi Kobieta. Wchodzi tylko po to, żeby wypowiedzieć ten tekst” oraz: „Kobieta wypowiadająca tekst schodzi ze sceny”. Podtytuł pod pierwszą *Uwagą* brzmi: *Tekst do wypowiedzenia*²¹, co sugeruje, że właśnie ów tekst będzie bohaterem, będzie posuwał całą fabułę do przodu.

Właśnie gwoli podporządkowania tekstowi powstała postać sceniczna – Kobieta, która pojawia się tylko po to, żeby wypowiedzieć tekst. Nie ma żadnych cech szczególnych, didaskalia nie wyjaśniają, jak ma wyglądać i w co ma być ubrana, nie ma nawet imienia – jest po prostu kobietą, obojętnie jaką, stworzoną tylko po to, żeby tekst mógł zaistnieć. Wykonawczyni tekstu spełnia swoją funkcję i schodzi ze sceny – do końca niczego się o niej nie dowiadujemy. Kim właściwie jest Kobieta? W pewnym sensie jest narratorem – w końcu to ona wprowadza nas w meandry zawilej historii kanibala,

formy powieści, tłum. R. Handke, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, oprac. R. Handke, Kraków 1980.

²¹ I. Wyrypajew, *Lipiec*, „Dialog” 7-8/2008, s. 88.

to ona buduje fabułę poprzez sceniczne opowiadanie. Za bohaterem, tj. mężczyzną, stoi kobieta-narrator. Osoby te funkcjonują niejako w obrębie jednej aktorki – Karoliny Gruszki, która wciela się w narratorkę „mającą w sobie” tekst, a co za tym idzie – bohatera tekstu, Piotra. O podobnym modelu pisze Roland Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań*: „niezliczone postacie opowiadania podlegają zasadom substytucji i nawet wewnątrz jednego dzieła ta sama figura wchłonąć może najróżniejsze postacie”²². W *Lipcu* cała ta skomplikowana struktura przypomina popularną rosyjską matryoszkę – w tym porównaniu Gruszka jest największą lalką, zawierającą w sobie pozostałe.

Kolejność ułożenia lalek jest prawidłowa – aktorka nie próbuje do końca wcielić się w postać kanibala, chociaż monolog, napisany w pierwszej osobie, mógłby na to wskazywać. Nie mówi też jego głosem – jej tonacja jest śpiewna, podkreśla fikcyjność historii. O niepełnym wcielaniu się w postać mówi sama Karolina Gruszka: „Dlaczego aktorzy wychodzą i udają, że są kimś innym, uprawiają pewnego rodzaju psychodramę?”²³. Odrębność aktora i bohatera podkreśla również kostium, w który ubrana jest Gruszka, a jest to długa, aksamitna suknia, później zmieniona na krótszą, bardziej dziewczęcą. Nie jest to raczej strój, który założyłby mężczyzna. Co reżyser chce osiągnąć dzięki takim zabiegom? „Wyrzypajew sam eliminuje w ten sposób pokusę, by rolę »narratora« grać naturalistycznie. Chce, aby makabryczna opowieść o człowieku, który okrutnie zabijał, a nawet zjadał ludzi, została jedynie wypowiedziana – na pustej scenie i to przez dziewczynę”²⁴ – czytamy w recenzji. Reżyser zwraca uwagę na to, że narrator i bohater mogą być różnymi osobami spletającymi się ze sobą w opowieści. Takie rozróżnienie wpisuje się we współczesne konwencje odrzucenia teatru czwartej

²² R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 347.

²³ K. Gruszka, op. cit., s. 4.

²⁴ K. Tokarska-Stangret, *Liczy się wykonanie*, „Teatr” 1/2011, s. 6.

ściany. Sposób, dzięki któremu przekazywana jest historia, uświadamia nam, że nie jest ona realistyczna i że nikt nie próbuje stworzyć iluzji istnienia fikcyjnego świata. Losy Piotra opowiedziane są w nienaturalny, śpiewny sposób, mowa ta jest odrobinę przeteatralizowana, kojarzy się z melorecytacją wzniosłego poematu.

Taki sposób przekazania historii sprawia, że do widza nie dociera jej obrzydliwość i moralne zepsucie bohatera. „Jest czyn i już, i dalej toczy się narracja, za którą podąża aktorskie wykonanie”²⁵. Akcja toczy się bardzo szybko, zdarzenia następują po sobie w przyspieszonym tempie. Spektakl Wyrypajewa jest narracją rozumianą jako:

Wypowiedź monologowa prezentująca ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym, powiązanych z postaciami w nich uczestniczącymi oraz ze środowiskiem, w którym się rozgrywają. W zależności od tego, czy na plan pierwszy wysuwają się zjawiska dynamiczne, rozwijające się w czasie czy zjawiska statyczne [...], przybiera formę opowiadania bądź opisu²⁶.

Opowieść Gruszki jest niezaprzeczalnie monologiem (z wyjątkiem sceny pojawienia się synów Piotra, jednak to też jest tylko elementem opowiadanej historii), przedstawia szereg zdarzeń (pożar – śmierć sąsiada – ucieczka – zabicie psa i popa – zjedzenie Neli – śmierć bohatera) rozwijających się w czasie (okres przed szpitalem psychiatrycznym plus sześć lat spędzonych w nim), ma związek z postaciami uczestniczącymi w zdarzeniach (traktuje o losach Piotra i osobach, które on spotyka) i z miejscami, w których się rozgrywają (miejsce pod mostem, cerkiew, szpital). Zdarzenia w *Lipcu* są oczywiście dynamiczne. Narracją jest cały spektakl, a nie poszczególne jego

²⁵ K. Tokarska-Stangret, op. cit.

²⁶ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 331.

części, które zresztą trudno wydzielić, gdyż, jak już zostało powiedziane, opiera się on na tekście i wszystkie jego elementy są tekstowi podporządkowane. Teatr opowieści, z którym mamy do czynienia na przykładzie *Lipca*, jest aktem żywej narracji wprowadzonym na scenę.

Zostało już powiedziane, że Gruszka gra Kobiętę, wykonawcę tekstu, nie wcielając się w Piotra. Jednak, idąc dalej za porównaniem do matrioszki, niebezpośrednio zawiera w sobie tę postać. Dochodzi do lekkiego przemieszenia się ról, aktorka niejako odgrywa dane zachowania, jednak są to raczej odczucia opowiadającego, dla którego los bohatera w trakcie trwania narracji przestaje być obojętny. Potwierdza to sama Gruszka:

Moje emocje rodzą się na scenie automatycznie, w związku z tematem, o którym opowiadam, bo skoro o nim opowiadam, to znaczy, że jest on dla mnie ważny i nie pozostawia mnie obojętną. Ale nie chcę tych emocji specjalnie podkreślać, nie chcę ich grać, pokazywać, ubarwiać, ponieważ pochodzą z innego wymiaru, takiego ludzkiego, normalnego, spontanicznego, zakładającego stuprocentową szczerłość i potrzebę rozmowy²⁷.

Jej słowa znajdują odzwierciedlenie w wykonaniu *Lipca* – Gruszka bardzo dużo gestykuje, szeroko rozpościera ramiona, obraca dłońmi, nastroja się po każdym akapicie, a w tym wszystkim widać duże zaangażowanie emocjonalne. Historię o tym, jak pracownicy monasteru i milicjanci bili Piotra, Gruszka mówi bardzo szybko, w sposób przerywany, tak jakby działo się to w momencie opowiadania – jednak są to tylko przeżycia opowiadającej. Mówiąc o przeszłości Piotra, wykonawczyni tekstu wzrusza się, ociera chusteczką łzy – tak, jak zrobiłby to bohater. Biorąc pod uwagę ten aspekt, można powiedzieć, że spektakl jest nie tylko o historii zawartej w dramacie, ale też o tym, co się dzieje z jego wykonawczynią podczas aktu opowiadania, jak ona to przeżywa i interpretuje, jakie rodzą się w niej emocje i w jaki sposób

²⁷ K. Gruszka, op. cit., s. 4.

są one ukazywane. Świadomi odbiorcy *Lipca* muszą posiadać umiejętność podziwiania słowa, uczuć i myśli, które wywołuje słowo, ponieważ nie mają do dyspozycji dekoracji czy wielu aktorów, których mogliby podziwiać, zaś środki teatralne są ubogie (budująca nastrój muzyka, zmiana światła, dwa czarno-białe filmiki). Jednak bohater-tekst, przy małej pomocy obrazowania przez aktorkę, potrafi udźwignąć cały ciężar – skupić na sobie uwagę widza.

Opowiadanie wydarzeń toczy się w dwóch czasach: przeszłym i teraźniejszym. Czas przeszły dominuje w narracji do momentu znalezienia się Piotra w szpitalu psychiatrycznym i jest wykorzystany do opisu spłonięcia domu, ucieczki i popełnionych w tym okresie morderstw.. Opowieść w czasie teraźniejszym zaczyna się od przebudzenia ze śpiączki. Od tego momentu tekst przestaje być tylko monologiem, niekiedy zmienia się w dialogi, które nie dzieją się realnie – są tylko częścią opowieści. Pierwszym z nich, jeśli można tak to nazwać, jest urojona rozmowa z pajakiem, przeprowadzona niedługo po przebudzeniu. Gruszka mówi kwestie zarówno Piotra, jak i pajaka, nie stosując chwytów, którymi zazwyczaj posługują się aktorzy w takich sytuacjach (np. zmiana miejsca podczas mówienia tekstu innej postaci). Wykonawczyni tekstu ani drgnie, nie zmienia też tonu głosu, sami musimy się domyślać, kto wypowiada daną kwestię. W drugiej części tekstu (w tej z czasem teraźniejszym) dialogowość przybiera na sile, ponieważ pojawiają się rozmowy Piotra z sanitariuszką Nelą D. (ma ona dziwne nogi) przypominającą bohaterowi zachowaną w pamięci od dzieciństwa Żannę M. Ich dialogi początkowo przypominają zwykle rozmowy, wypowiedzi są krótkie, np.:

- Rozbierz mnie, proszę, albo sama się rozbierz.
- No-no. Jak chcesz to możesz. Wiesz, jak się zdrabnia Twoje imię – Piotr. A ty ile masz lat, Piotrze pamiętasz?
- Pamiętam. Sześćdziesiąt trzy. [...]
- No dobra, skoro Ty ze mną grzecznie, to i ja z Tobą. Rozbiorę²⁸.

²⁸ I. Wyrpajew, *Lipiec*, „Dialog” 7-8/2008, s. 98.

Później jednak przekształcają się w minimonologi, wypowiedziane co prawda do siebie nawzajem, jednak są one czymś w rodzaju strumienia świadomości – wykonawczynie tekstu nie tylko przekazuje myśli głównego bohatera, ale i wydobywa je z postaci drugoplanowej. Przykładem jest długa (półstronicowa) wypowiedź Neli. Sanitariuszka zastanawia się, dlaczego leży na podłodze w sali, gdzie znajduje się „chory na głowę przestępca, maniak, którego już sześć lat trzymają w kagańcu i przywiązanego do łóżka”²⁹ – nie jest to typowe zdanie, jakie skierowałoby się do tegoż maniaka, są to myśli sanitariuszki przekazane w mowie pozornie zależnej. W ten sposób tworzy się swoista przestrzeń świadomości, a bohater oddaje część prowadzonej przez siebie narracji drugiej osobie. Opowiadanie dialogów jest też dowodem na to, że historia nie jest zagrana, a wyłącznie opowiadana.

Problem pojawia się, kiedy na scenę wkraczają synowie Piotra. Wkraczają dosłownie, ponieważ o ile w tekście dramatu mamy tylko głos Gleba (najstarszego syna), o tyle w spektaklu występuje trzech aktorów mówiących kwestie potomków bohatera. Ów problem tkwi w tym, że postacią teatralną jest Kobieta, wykonawca tekstu, jednak synowie przychodzą do ojca, który istnieje tylko w warstwie opowieści, nie zaś realnie na scenie. Należy zwrócić uwagę, że postaci te znajdują się na zupełnie innych poziomach tekstu, nie mogą więc się ze sobą spotkać. I, jak się okazuje podczas analizy, nie spotykają się. Aktorzy grający Saszkę, Olega i Gleba podczas całej rozmowy stoją za Kobieta, opowiadającą w pierwszej osobie historię ich ojca. Ona nie patrzy na nich, nie odwraca się, żeby nawiązać kontakt wzrokowy, mówi do widowni. Synowie wypowiadają się w sposób, który przypomina recytację wierszyka przez dziecko. To wszystko sprawia, że dialog ojca z synami jest parodią rozmowy, skonwencjonalizowaną do tego stopnia, iż wydaje się ona nierealna. Synowie stoją z tyłu, na innym poziomie niż wykonawczynie tekstu, ponieważ istnieją tylko w m y ś l a c h bohatera,

²⁹ Ibidem, s. 101.

a skoro narracja uwzględnia jego odczucia, synowie też mogą pojawić się w opowieści, a nawet mogą porozmawiać z ojcem. Teorię tę podkreśla fakt, że dialog ten wprowadzony jest pomiędzy wydarzenia, które mają miejsce w szpitalu psychiatrycznym, a mianowicie po zjedzeniu staruszka, a przed zabiciem Neli. Fabularnie niemożliwe jest, żeby Piotr rozmawiał sobie beztrąsko z synami podczas duszenia kobiety i przygotowywania się do miłosnej komunii. Rozmowa z synami po prostu nie miała miejsca w rzeczywistości wydarzeń rozgrywających się w szpitalnej sali, zaistniała tylko w chorym umyśle bohatera tekstu. Postaci synów są w tym wypadku kolejną, najmniejszą lalką włożoną do matrioski. Są one w pewnym sensie środkiem teatralnym, służą zwizualizowaniu myśli bohatera podobnie jak wspomniane wcześniej wskazanie ręką kierunku do ołtarza. Jest to jednakże obrazowanie dużo wyraźniejsze, namacalne i konkretne, istniejące na granicy z realnym bytem.

Można zauważyć dużo podobieństw pomiędzy teatrem Wyrupajewa, reprezentowanym przez *Lipiec*, a teatrem Brechta, głównie w koncepcji aktora i postaci teatralnej. Karolina Gruszka posługuje się efektem obcości, dystansuje się od postaci, ale ma to całkiem inny cel, chociaż środki są podobne. Cel, mówiąc w uproszczeniu, prowadzi do pewnego rodzaju *katharsis*. Aktorka używa brechtowskich metod, nie wciela się w pełni w bohatera po to, by opowiedzieć historię człowieka. Używanie efektu obcości nie ma na celu propagandy, tu jest tylko wyraźnie zaznaczona fabuła niemająca odniesienia do rzeczywistości. Można o tym przeczytać w wywiadzie z Karoliną Gruszką: „Pani w *Lipcu* nie demaskuje swojego bohatera, nie poddaje krytycznej analizie jego postawy, nie dekonstruuje jego osobowości, nie oskarża świata o jego sytuację społeczną. Relacja między bohaterem i lektorką jego historii jest w *Lipcu* zupełnie inna, wyjątkowa”³⁰. U Brechta mamy dwa poziomy – fikcja spektaklu i opowieść realna, dyskurs

³⁰ K. Gruszka, op. cit., s. 4.

społeczno-polityczny. W teatrze narracyjnym mamy konkretną fabułę i plan postaci teatralnych. Za bohaterem stoi narrator. Gruszka gra aktorkę grającą kobietę wypowiadającą tekst – przestaje być postacią, a zaczyna być narratorem.

Aktorka nie odgrywa postaci, ukazuje raczej swoje uczucia, a losy bohatera podczas opowiadania przestają jej być obojętne. Potwierdzeniem są słowa Karoliny Gruszki: „Moje emocje rodzą się na scenie automatycznie, w związku z tematem, o którym opowiadam, bo skoro o nim opowiadam, to znaczy, że jest on dla mnie ważny i nie pozostawia mnie obojętną”³¹.

Należy jeszcze podkreślić dramatyczność tekstu Wyrypajewowskiego *Lipca*. Na początku jest zawarty spis osób (według autora są trzy: Kobieta, wykonawca tekstu; Głos Gleba; Nieznajomy męski głos³²). Tekst zawiera didaskalia, nazwane *Uwagami* – czasem są one integralną częścią fabuły, jednak bywają też bardzo konkretne, np. jedna z nich zamyka się w słowie *Pauza*. Istnieje podział na kwestie, szczególnie w ostatniej scenie, podczas rozmowy Głosu Gleba z Nieznajomym męskim głosem, a utwór zakończony jest, typowo, słowem *Kurtyna*. Samodzielna postać, jaką jest Kobieta, swoją opowieścią kreuje świat przedstawiony.

W *Lipcu* mamy jeden podmiot, który generuje inne, dlatego kwestia postaci teatralnej w tym spektaklu jest tak skomplikowana. Każda z tych postaci – aktorka, „Kobieta wypowiadająca tekst”, bohater tekstu i jego synowie – buduje narrację, jest osobą opowiadającą, chociaż w dramacie narrator jest raczej jednoznaczny. Postać teatralna w *Lipcu* jest przede wszystkim narratorem, który przekształca się w różnych bohaterów.

³¹ Ibidem.

³² I. Wyrypajew, op. cit., s. 88.

Biesiada u hrabiny Kotlubaj Ireny Jun

Istotny spektakl w kontekście analizy teatru narracyjnego to *Biesiada u hrabiny Kotlubaj* stworzona na podstawie opowiadania Witolda Gombrowicza w adaptacji, reżyserii i wykonaniu Ireny Jun. Spektakl ten jest tak ważny dlatego, że jego twórczyni jest w pełni świadoma tego, jaki rodzaj teatru tworzy – celowo nadaje mu ramy narracyjne. Swoją sztukę nazywa teatrem opowiadaniem, ale zgadza się też z sugerowaną w tej pracy nazwą „teatr narracyjny”³³.

Opowiadanie Gombrowicza zostało zaadaptowane na potrzeby spektaklu, co wcale nie oznacza, że zostało udramatycznione. Funkcjonuje na scenie w prawie niezmienionej formie, jedynym *novum* jest wplecenie do scenariusza fragmentów *Dzienników*, które nawiązują do akcji *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* i ich obecność jest jak najbardziej uzasadniona. Opowiadanie dosłownie zostało przeniesione na scenę, wraz z wszystkimi jego elementami – kwestiami bohaterów, wstawkami narratorskimi, a przede wszystkim z opowieścią narratora. Irena Jun, zapytana o to, dlaczego tekst Gombrowicza nie został przerobiony na dramat, odpowiedziała: „Nie wstydzimy się narracji. Dzięki temu narracja staje się tworzywem dramatycznym. Uważamy, że ona również jest materiałem do grania”³⁴. W spektaklu liczy się każde Gombrowiczowskie słowo (tekst opowiadania niemalże nie został zmieniony), jest ono siłą sprawczą, a myśli narratora budują fabułę. W recenzji czytamy: „to Słowo ma moc kreacji. *Biesiada* w Studio jest właśnie spektaklem o tej niezgłębionej mocy liter, powołujących mity i opisujących świat”³⁵.

³³ Informacje zaczerpnięte z wywiadu z Ireną Jun, zatytułowanego *Nie wstydzimy się narracji*, który został przeprowadzony przez autorkę na potrzeby tej pracy. Wypowiedzi aktorki będą niejednokrotnie przytaczane w tej analizie. Całość wywiadu znajduje się w aneksie.

³⁴ I. Jun, *Nie wstydzimy się narracji*, rozmowę przeprowadziła Klaudyna Desperat.

³⁵ Sz. Spichalski, *Takiej uczył Platon pozazdrości*, cyt. za: portal Teatr dla Was [data dostępu: 20.04.2012] <http://teatrdlawas.pl/teatr/tdw/index.php?option=com_content&task=view&id=23677&Itemid=72>.

Wspomniane funkcje słowa realizują się właśnie w opowiadaniu, które – jako gatunek – jest kanwą, na której opiera się spektakl. Dlaczego słowo jest takie ważne dla twórczyni *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*? Odpowiedź znajdziemy w książce Ewy Bułhak *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*: „Bezpośrednim, wolnym kontaktem z literaturą – bo teatr dla Jun jest przede wszystkim miejscem takiego kontaktu. Jednoosobowy Teatr Ireny Jun był bowiem najczęściej również Teatrem Jednej, mieniającej się wieloma wcieleniami, Postaci i Teatrem Jednego Rekwizytu”³⁶.

Piotr Gruszczyński w recenzji *Gra w kalafiora* w jednym zdaniu trafnie przeszedł od teatru słowa do metod aktorskich Ireny Jun:

Teatr słowa nie polega na gadaniu, wypowiedaniu czy artykulacji. Słowo w teatrze musi żyć, inaczej staje się padliną. Bez tego nigdy nie zrozumimy związku między postną biesiadą, w której głównym daniem jest odznaczający się dziwnym smakiem kalafio , i śmiercią Bolka Kalafiora. Nie zrozumimy, bo nie pożremy go razem z hrabiną Kotłubaj i aktorką, która trzymając dystans do postaci, wciąga widzów w zbiorowy kanibalizm³⁷.

Jest to ten sam rodzaj dystansu do postaci, który można odnaleźć w *Lipcu*, a ma on na celu pokazanie danego bohatera i jego zachowań w taki sposób, żeby widz nie sympatyzował z nim samym, a z aktorem – narratorem, opowiadającym historię, ma między nimi powstać swego rodzaju relacja.

Więź powstaje także między widzami a samą hrabiną Kotłubaj, gdyż wszyscy słuchacze są usadzeni naokoło minisceny, utworzonej w foyer teatru – w ten sposób mają wrażenie uczestnictwa w samej biesiadzie. Wrażenie to potęgowane jest faktem, że aktorka podczas mówienia kwestii hrabiny często zwraca się bezpośrednio do publiczności, jakby ją także

³⁶ I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*, Wrocław 2010, s. 6.

³⁷ P. Gruszczyński, *Gra w kalafiora*, „Tygodnik Powszechny”, nr 39, 26 kwietnia 2004 r.

chciała upokorzyć, przekazać im, że tak jak główny bohater nie pasuje do arystokrackiej biesiady, na której się znaleźli.

Czas przejść do opisu metod aktorskich i postaci scenicznej, którą wytworzyła Irena Jun. „Aktor pozostaje narratorem, ale to jest tylko pretekst do spotkania z widzem, bo zaczyna on natychmiast wchodzić w role, które mogą zaistnieć w tekście”³⁸. Nie wciela się tylko w narratora, lecz także we wszystkich bohaterów opowiadania, o czym Temida Stankiewicz-Podhorecka napisała tak: „Aktorka błyskotliwie przechodzi z postaci w postać, uchwyciwszy charakterystyczny gest, mimikę czy tembr głosu będący sygnałem rozpoznania danej postaci”³⁹. Jako hrabina Kotłubaj mówi kwieciście, tonem podniosłym, językiem, którego cechą charakterystyczną jest stylizowanie wymowy na francuską (np. „mój dhogi”, „bhawo”). Z kolei kwestie bezzębnej markizy mówi bardzo charakterystycznie, ściągnąwszy usta, wygląda i brzmi to, jakby naprawdę nie miała zębów. Najmniej wyróżniające się są wypowiedzi barona de Apfelbauma, jednak po ich treści i nadaniu głosowi niższego tembru łatwo można domyślić się, że dane słowa należą do niego. Każda z tych postaci ma własne cechy, każda z nich inaczej się zachowuje, mówi innym językiem i używa innych sformułowań, a sztuka Ireny Jun tkwi w tym, że potrafi żonglować tymi postaciami, szybko przechodzić z jednej do drugiej. Pisze o tym Ewa Bułhak:

Irena Jun jest przekonana, że obcujący z teatrem jednego aktora widz instynktownie oczekuje od aktora pewnego utożsamienia z postacią. Przygotowując zatem teksty niesceniczne (aktorka „gardzi” utworami z góry napisanymi jak monodramy), usiłuje wybrać taką postać, stworzyć lub odnaleźć. Choć zawsze to jej własna osobowość, silna, wyrazista, i jej osobista namiętność, zrozumienie i zachwyt, którym obdarza mówione przez siebie teksty, stają się fundamentem takiego spotkania⁴⁰.

³⁸ *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

³⁹ T. Stankiewicz-Podhorecka, *Galeria postaci*, „Nasz Dziennik”, nr 229.

⁴⁰ I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*, op. cit., s. 7.

Aktorka bardzo podkreśla fakt umownego wcielania się w postaci, o których opowiada, mówi o tym w wywiadzie: „O tych postaciach, które chcesz uczynić partnerami tej gry, nie możesz mówić, opowiadać o nich, musisz je grać”⁴¹. Tym samym podkreśla, że bohaterowie *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* mają pomóc w opowiedzeniu tej historii, zostali nazwanymi dosłownie partnerami gry. Dalej Irena Jun mówi: „Wobec tego nie uciekam od postaciowania i to wydaje mi się w teatrze narracyjnym bardzo ważne. Jeżeli można zagrać postaci, oczywiście w bardzo umownej rzeczywistości, to należy to robić”⁴². Jednak ma to być odegranie postaci tylko w zarysach, pokazanie jej charakterystycznych cech, głównie w celu zrozumienia przez widza, z jaką postacią ma w danym momencie do czynienia.

Wprawdzie wszyscy bohaterowie spełniają ważne funkcje, jednakże najciekawsza jest podwójna postać bohatera-narratora. W opowiadaniu młody mężczyzna z niższej sfery zostaje zaproszony na postny obiad u hrabiny Kotlubaj. Jest uczestnikiem biesiady – bierze udział w wydarzeniach, rozmawia z innymi postaciami, jednocześnie jest też narratorem. Tak samo jest w spektaklu – aktorka wciela się także w tę podwójną rolę. Kwestie bohatera wypowiada w sposób, w jaki mogłyby paść na prawdziwej biesiadzie, zaś partie tekstu narratora mówi tonem opowiadania, przemieszcza się, dużo gestykułuje, a także – za pomocą mimiki i tembru głosu – pokazuje uczucia, np. zniesmaczenie czy zdenerwowanie. Przede wszystkim zaś zwraca się bezpośrednio do publiczności, to widzom opowiada o swoich przeżyciach, chce ich sobie zjednać i udaje mu się to, bo o ile hrabina wpędza słuchacza w stan skrępowania, o tyle narrator budzi współczucie i sprawia, że widz jest po jego stronie. Dzięki temu powstaje wspomniana relacja między aktorem a widzem, tak ważna w teatrze narracyjnym.

Irena Jun w wywiadzie powiedziała:

⁴¹ *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

⁴² *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

Cóż z tego, że aktor będzie umiał treść na pamięć, jeśli tylko będzie przedstawiał to, co zostało napisane? Musi się zawierać jego subiektywny stosunek do tekstu, mało tego, aktor musi być wynalazcą, musi znaleźć sposób, w jaki potraktuje widza. Czy będzie dla niego tylko słuchaczem, czy aktor w obecności widza opowie historię, do której ten nie ma dostępu, czy odwoła się do widza i powie: „No widz, jak Ty myślisz, co myślisz?”⁴³.

Rola narratora w teatrze ma sens tylko wtedy, gdy uwzględnia widza, do którego skierowana jest opowieść. Dalsza część wypowiedzi aktorki na ten temat także jest warta przytoczenia, gdyż obrazuje ideę teatru narracyjnego:

Widz jest bezinteresowny, bezinteresowny jest również aktor. Jedyne, co ma ich łączyć ze sobą (przy czym widza traktuję jako ciało zbiorowe), to energia, którą daje aktor i energia, którą daje widz – jest to wymiana, zjawisko nadzwyczajne, w którym widz daje swoją uwagę i ciekawość, a aktor daje mu swoją fascynację zdarzeniem, o którym chce opowiedzieć swoją opowieścią⁴⁴.

W podobny sposób wypowiedziała się Karolina Gruszka o swoim aktorstwie w *Lipcu*. Jak widać, obie aktorki bardzo mocno podkreślają konieczność uwzględnienia widza i wytworzenia z nim relacji.

Kwestie narratora są żywcem wzięte z opowiadania, to przede wszystkim jego myśli, w spektaklu wypowiedane na głos. Mamy więc zarysowany cały kontekst sytuacji (zaproszenie bohatera na biesiadę), szczegółowe opisy wyglądu dań („zupa z dyni pasztetowej – *specialite de la maison* – zupa z dyni na słodko, duszona do miękkości, którą podano na pierwsze danie, okazała się niespodziewanie mizerna, wodnista i beztreściwa”⁴⁵), opisy

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ *Biesiada u hrabiny Kotlubaj*, reż. I. Jun, Teatr Studio im. Witkiewicza w Warszawie, data premiery: 3 września 2004 r.

zachowań innych gości („Wtem – moje przerażenie! – Baron de Apfelbaum nachyla się do mnie i szepcze do ucha ze źle skrywanym wstrętem: Dobra byłaby ta zupa, gdyby kucharz nie był... Na szczęście baron opamiętał się w ostatniej chwili”⁴⁶) itd. Jednak najciekawszym zabiegiem scenicznym jest mówienie przez aktorkę wstawek narratorskich, zwanych przez Haralda Weinricha metajęzykowymi sygnałami narracji⁴⁷ (odnalezienie sygnałów skierowanych do słuchacza, a opisanych w tekście Weinricha przyjęliśmy za warunek zaliczenia spektaklu do teatru narracyjnego). Są to sformułowania takie jak: „dodał/mruknął/powtórzył baron”, czy też bardziej rozbudowane, np. „zawołała hrabina, a markiza wtórowała jej, ukazując dziąsła w starczym chichocie”. Irena Jun, zapytana o sygnały narracji, odpowiedziała, że owszem, są wypowiedzane w spektaklu, jednak

ta forma, która ma naturalnie orientować widza w postaci czy pomóc widzowi w zrozumieniu narracji powinna się łączyć z interpretacją, np. słowo „powiedział” nie może być oddzielną kwestią, tylko powinno się splecać z narracją. Uważam, że trzeba albo eliminować tę formę narracyjną, albo ją wplatać w interpretację, a więc „Co pan tutaj ode mnie chce? – powiedziała hrabina”. To się wtedy ze sobą łączy⁴⁸.

Rzeczywiście, scenariusz przedstawienia nie zawiera wielu tego typu sformułowań, są one starannie wybrane i znajdują się tylko tam, gdzie widzowi, przy szybkich zmianach postaci, trudno byłoby się zorientować, kto wypowiada dane słowa. Znajdują się one głównie w towarzystwie wypowiedzi barona, który – jak już zostało wspomniane – jest najmniej charakterystyczną postacią i dlatego w jego wypadku widzom mogłyby zdarzać się pomyłki.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ H. Weinrich, *Struktury narracyjne mitu*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z.1, s. 314.

⁴⁸ *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

Ważna jest też kwestia zawarcia w scenariuszu fragmentów *Dzienników* Witolda Gombrowicza. Wzbogaca to spektakl o dodatkowy aspekt – pojawia się nowa postać sceniczna, którą jest sam młody pisarz. Autor napisał *Biesiadę...* w czasach młodości, kiedy aspirował do pojawiania się w środowiskach arystokratycznych. Irena Jun mówi o tym tak: „Gombrowicz – pisząc to opowiadanie – osobę narratora uczynił gościem u hrabiny Kotłubaj, ja natomiast przypisuję tej postaci dodatkowy walor, tzn. tym narratorem, gościem u hrabiny, jest dla mnie sam Gombrowicz, tak jakby autor wkra- cza w swoją fikcję⁴⁹. Mamy więc kolejną funkcję narratora – nie dość, że uczestniczy w wydarzeniach, relacjonuje je, to jeszcze wywołuje na scenę postać samego autora tekstu głównego. Podane fragmenty nie są przypadkowe – uzupełniają się z opowiadaniem, widać między nimi analogię, np. narrator z *Biesiady...* mówi: „[...] przecież z arystokracją nigdy nie jest się pewnym, z arystokracją trzeba ostrożniej niż z oswojonym lampartem”⁵⁰, zaś autor z *Dzienników* wtóruje mu mówiąc: „Nie mam nic w sobie z bywalca salonowego, a moja wrażliwość na arystokrację w tym jedynie się przejawia, iż mnie doskwiera jej wyższość”⁵¹. Komentarze, nazwijmy je „odautorskimi”, potęgują wrażenie autentyczności, szczerego przekazu narratora, który – jak widzimy – jest *alter ego* samego Gombrowicza. Na ten temat wypowiada się Irena Jun:

Zdecydowałam, że główną subiektywną postacią będzie nie hrabina Kotłubaj, tylko jej gość. I tym gościem będzie Gombrowicz [...]. W momencie, kiedy wkroczył w to Gombrowicz, uzyskałam pewną głębię: świat przedstawiony przez Gombrowicza odbija się w Gombrowiczu oceniającym to zdarzenie⁵².

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*, reż. I. Jun, op. cit.

⁵¹ Ibidem.

⁵² I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*, op. cit., s. 69-70.

Fragmenty *Dzienników* są mówione w sposób bardziej statyczny, bez wyraźnie zarysowanych gestów, aktorka mówiąc je stoi prawie bez ruchu, częściej zwraca się do publiczności. Podkreśla to związek autora z odbiorcami jego tekstu oraz brak realnej przynależności do świata bohaterów, którzy znaleźli się na biesiadzie.

Na scenie, oprócz Ireny Jun, znajduje się także kwartet smyczkowy, a w skład w niego wchodzi: Ewa Grabowicz, Maria Wieczorek, Bartosz Blachura oraz Piotr Grabowicz. Narracja często przerywana jest wygrywanymi przez nich przedwojennymi tangami. Aktorka na różne sposoby reaguje na tę sytuację – czasem siedzi zasłuchana, a na koniec radośnie bije brawo (jak na biesiadzie), innym razem delikatnie podryguje, czasem zrywa się do prowizorycznego tańca. Kilkakrotnie również wychodzi z sali i wraca dopiero, gdy zapada cisza. Zagrane utwory mają oczywiście oddać atmosferę salonu, jednak trochę dziwi fakt, że nie jest to muzyka poważna. Jednakże po zapoznaniu się z całym spektaklem lub opowiadaniem uświadamiamy sobie, że tak właśnie wyglądały obiady u hrabiny Kotłubaj – były tylko na pozór wytworne, ostatecznie przecież okazuje się, że grono arystokracji „w swoim kółku” zachowuje się frywolnie, a górnolotne idee współczucia i niesienia pomocy są nieszczerze. Dlatego też muzycy serwują nam utwory z repertuaru muzyki rozrywkowej, bardziej pasujące do prawdziwego charakteru spotkań u hrabiny Kotłubaj. Członkowie kwartetu nie zajmują się tylko warstwą muzyczną przedstawienia, w kilku momentach stają się także aktorami. Pełnią funkcję chóru, zwielowotniając niektóre wypowiedziane przez aktorkę frazy, a Maria Wieczorek czasem przejmuje niektóre kwestie narratora, np. czyta notatkę z „Kuriera Czerwonego”, zawiadamiającą o zaginięciu Bolka Kalafiora lub wypowiada komentarze dotyczące wietrznej i mroźnej pogody, naprowadzające myśli widza na los chłopca. Obecność kwartetu komentuje Irena Jun: „Wydaje mi się, że to był dobry pomysł, żeby ten tekst potraktować takimi właśnie obiadowymi tangami! Ich pewna taniość, przy całej elegancji tej muzyki, jest też kpina,

dalszym ciągiem upokarzania bohatera. Jednocześnie ich łatwość pozwala widzom odetchnąć⁵³.

Czas omówić także pomniejsze składniki spektaklu, które jednakże łączą się z postacią teatralną. W spektaklu tym bardzo ważne są gesty. Ich główną funkcją jest zobrazowanie akcji (jak u Mickiewiczowskich bazarzy⁵⁴). Gesty mają też inną funkcję, a jest nią udynamicznienie przedstawienia, zaburzenie statyczności. Gdyby aktorka stała w miejscu, jedynie wypowiadając tekst, byłoby to jednostajne, a wręcz nużące. Poza tym czyni to opowieść bardziej naturalną, gdyż zazwyczaj ludzie w sytuacji przekazywania jakiejś historii w sposób narracyjny używają dużej ilości gestów.

Rekwizyty w teatrze narracyjnym powinny być proste i wielofunkcyjne, może też nie być ich wcale – w końcu najbardziej liczy się słowo. W *Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj* jedynym rekwizytem – a także elementem scenografii – są krzesła, których przestawianie i przewracanie nadaje sytuacji nowe znaczenia. Aktorka przez większość spektaklu ma na sobie za duży, czarny garnitur – trudno stwierdzić, czy został uszyty dla kobiety, czy dla mężczyzny, jest po prostu *unisex*. To dobre rozwiązanie sceniczne, ponieważ takie ubranie nie sugeruje wcielenia w żadną postać, to nie strój różni osoby i nadaje im cechy charakterystyczne, ale sposób wypowiadania tekstu⁵⁵. Irena Jun mówi o tym w wywiadzie: „Aktor w teatrze ubogim, teatrze narracji animuje przedmiot – nadaje mu inne znaczenia. To samo dotyczy kostiumu, który powinien być mobilny, który pomagałby aktorowi w przekształcaniu”⁵⁶. Tylko raz aktorka łamie tę zasadę, gdy podczas granej przez zespół muzyki wchodzi na scenę w stroju hrabiny – w eleganckiej,

⁵³ I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu...*, op. cit., s. 71.

⁵⁴ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, Wykład XVI, [w:] *Dziela*, tom XI, red. J. Krzyżanowski, tłum. L. Płoszewski, Warszawa 1955.

⁵⁵ Nieco inaczej jest w *Lipcu*, gdzie aktorka zakłada strój kobiecy, opowiadając historię mężczyzny; działa to na zasadzie paradoksu i wskazuje na odrębność bohatera i „Kobiety wypowiadającej tekst”.

⁵⁶ *Biesiada u hrabiny Kotlubaj*, reż. I. Jun, op. cit.

czarnej sukni – i przygląda się z pogardą wszystkim (przede wszystkim widzom) przez Iorgnon. W ten sposób jeszcze bardziej upokarza każdego obecnego na biesiadzie. Oto komentarz aktorki: „Byłam raz w sukni, chodziło o to, żeby ukazało się widmo hrabiny, zjawą”⁵⁷. Takie chwilowe pojawienie się pomaga w wyobrażeniu sobie postaci.

Ewa Bułhak trafnie podsumowuje formę spektaklu:

Całość miała pewien rys, zaplanowanej oczywiście, improwizacji, zdarzenia, eventu [...]. Lekkość przechodzenia od czystej narracji do scen częściowo inscenizowanych, pewna szkicowość zarysu, która zostawiała pole dla wyobraźni widza, sprzyjała bardzo odbiorowi, ekstrawaganckiego przecież, opowiadania⁵⁸.

W *Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj* aktorka wciela się w narratora, który rozbija swoją opowieść na kilka postaci, pokazując je w umownej rzeczywistości. Bądź co bądź, ciągle jest to narracja prowadzona na scenie, która teoretycznie mogłaby dzisiejszego widza, przyzwyczajonego do wartkiej akcji i efektów specjalnych, po prostu nudzić. Jednak tak się nie dzieje, albowiem okazuje się, że ludzie nadal chcą słuchać opowieści (*Lipiec* odniósł duży sukces i zdobył kilka nagród, a *Biesiada* grana jest od ośmiu lat). Według Ireny Jun „najważniejszy jest ten fenomen magiczny, kiedy przychodzi widz i chce słuchać, i przychodzi do niego aktor, który chce mu coś opowiedzieć. To jest zdarzenie magiczne, bo przecież widz nie spodziewa się rady na temat biznesu, pomysłu na życie, tylko ciekaw jest historii, która ma być opowiedziana”⁵⁹. I jeśli ludzie nadal będą chcieli słuchać opowieści ze sceny, a twórcy teatru będą wychodzić im naprzeciw, teatr narracyjny będzie się rozwijał.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ I. Jun, [w:] E. Bułhak, *Szukanie monologu*, op. cit., s. 34.

⁵⁹ *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

Postać teatralna w teatrze narracyjnym – podsumowanie

Kwestia postaci teatralnej wydaje się dość skomplikowana, gdyż aktor i bohater nie muszą być tą samą osobą. W teatrze narracyjnym „aktor wychodzi z postaci na rzecz narratora” i to jest istota tego rodzaju przedstawiania. W *Lipcu* głównym bohaterem jest wypowiedzany tekst, aktorka jest jedynie opowiadaczem historii, nie wciela się w rolę. W *Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj* aktorka wciela się w narratora, który jest rozbity na postaci. W każdym z tych spektakli postać teatralna zachowuje się w inny sposób, jednak tym, co je łączy, jest przemienienie się w narratora i przejęcie jego funkcji.

Można powiedzieć, że trochę traci na tym bohater opowiadanej historii, ponieważ widz nie poznaje wyglądu, sposobu bycia, zachowania. Jednak dostaje coś więcej – jego historię, opowiedzianą w ciekawy sposób, a dodatkowym walorem jest to, że może sobie sam wyobrazić bohatera, bez narzuconej przez inscenizatora interpretacji.

Rozważania na temat postaci w teatrze narracyjnym, tym nowym tworze teatru postdramatycznego, warto zakończyć słowami Pavis: „Postać nie umarła; stała się po prostu polimorficzna, wieloznaczna, mniej uchwytne. W tych cechach jednak należy upatrywać szansy jej przeżycia”⁶⁰. Oznacza to, że eksperymenty związane z postacią teatralną, w tym czynienie z niej narratora opowieści, nie są wcale jakimś dziwactwem, wręcz przeciwnie, wnoszą powiew świeżości i są szansą na przetrwanie idei teatru w zalewie współczesnych mediów.

Powyższa analiza spektakli pokazała, że opowiadanie istnieje na scenie, różne są tylko sposoby jego realizacji, a jest ich tyle, ilu reżyserów zajmujących się tym rodzajem przedstawiania. Ta różnorodność jest wskazana, gdyż sam tekst – pozostający w formie narracji – powinien być wsparty pomysłem inscenizatora na jego przedstawienie sceniczne.

⁶⁰ P. Pavis, op. cit., s. 369.

Do teatru „wkrada się” narracja, proza przedstawiana jest na scenie, dochodzi do materializacji narratora – są to przejawy teatru opowiadanego. Irena Jun, twórczyni spektaklu *Biesiada u hrabiny Kotlubaj*, mówi: „Nie wstydzimy się narracji. Dzięki temu narracja staje się tworzywem dramatycznym. Uważamy, że ona również jest materiałem do grania”⁶¹. Zachowana jest w pełni umowność teatru. Na scenie zostaje dokonany akt żywej narracji, która jest wykonana przez żywego człowieka.

Dziwić może, że taka forma teatru przyciąga widzów w czasach, w których najbardziej liczy się ikonosfera (kino jest coraz bardziej powszechne w spektaklach) i efekty specjalne. Jednak publiczność ciągle ma potrzebę słuchania historii, pobudzania wyobraźni: „Najważniejszy jest ten fenomen, kiedy przychodzi widz i chce słuchać i przychodzi do niego aktor, który chce mu coś opowiedzieć. To jest zdarzenie magiczne, bo przecież widz nie spodziewa się rady na temat biznesu, pomysłu na życie, tylko ciekaw jest historii, która ma być opowiedziana”⁶². Sukces, jaki odniosły *Lipiec* i *Biesiada u hrabiny Kotlubaj*, jednoznacznie wskazuje na to, że istnieje głód słuchania fabuł oraz zapotrzebowanie na taką formę przedstawiania.

Pozostaje teraz zadać szereg pytań: co dalej z teatrem narracyjnym? Będzie się ciągle rozwijał czy zginie w natłoku nowych form i różnych pomysłów inscenizacyjnych? A może całkowicie zastąpią go spektakle bez słów: teatry tańca czy widowiskowe (z fajerwerkami i chodzeniem na szczydach)? Czy kino ostatecznie wyrzuci słowo z teatru? Trudno przewidzieć wszystkie scenariusze. W dużej mierze będzie to zależało od widzów i od tego, czy nadal będą chcieli widzieć na scenie inscenizację narracji oraz czy będzie im się chciało myśleć. Bo nie ma co ukrywać, teatr opowiadany wymaga wzmożonego myślenia.

⁶¹ *Nie wstydzimy się narracji*, op. cit.

⁶² *Ibidem*.

Nie wiadomo także, co z rodzącą się formą narracyjną zrobią twórcy teatru. Reżyserowie analizowanych przedstawień wskazali trzy możliwe, różniące się od siebie drogi. Iwan Wyrypajew wraz z Karoliną Gruszką pokazali, że narracja prowadzona na scenie może być bardzo niestandardowa, a aktor grający narratora może się całkowicie różnić od bohatera, o którym opowiada.

Irena Jun zaadaptowała na potrzeby sceny całe opowiadanie, nie wprowadzając w nim praktycznie żadnych zmian (poza dodaniem fragmentów z *Dzienników*) oraz potraktowała widzów jak gości na biesiadzie. Z pewnością można spodziewać się wielu naśladowców takiej formy, jaką zastosowała twórczyni *Biesiady u hrabiny Kotlubaj*. Wciąż istnieją teksty, które, lubiane przez setki czytelników, czekają na swoje zaistnienie na scenie.

Bardzo możliwe, że już niedługo kolejni inscenizatorzy, zainspirowani teatrem opowiadany jako nowym, świeżym tworem teatru postdramatycznego, zrozumieją, że inscenizacja narracji jest prostą drogą ku ciekawym możliwościom tworzenia spektakli, ku nowemu, a w rzeczywistości jakże staremu, bo wywiedzionemu ze starożytności, pojmowaniu postaci teatralnej oraz ku znalezieniu sposobu na uteatralnienie prozy, która nie doczekała się adaptacji właśnie ze względu na swoją rzekomą nieteatralność.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Postać sceniczna w teatrze narracyjnym. "Lipiec", "Biesiada u Hrabiny Kotlubaj", "Rzeczpospolita Babińska"*, powstałej pod kierunkiem dra Pawła Stangreta. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Theatre Character in the Narrative Theatre. Ivan Vyrypayev's *July*, Irena Jun's *Dinner at Countess Pavahoke's* (*Biesiada u hrabiny Kothubaj*)

The article is devoted to the narrative theatre. Performances that represent this trend bring in to the scene, in various ways, the character of the narrator. In this draft, the theatre character has been subjected to a detailed analysis, since the character itself determines the specificity of this kind of performances. Ivan Vyrypayev's *July* and Irena Jun's *Dinner at Countess Pavahoke's* (*Biesiada u hrabiny Kothubaj*) served as research material. The author of the article, starting from H. Lehmann's book on *Postdramatic Theatre*, compares among others the narrative theatre with the Brecht's epic theatre.

Keywords: narrator in the theatre, narrative theatre, storytelling theatre, theatre character, Ivan Vyrypayev, Irena Jun.