

Nie-miejsca jako przestrzeń intensywnych interakcji: kilka przykładów z teatru

„Nowoczesność niesie ze sobą wywłaszczenie” – zauważa Anthony Giddens¹. Konsekwencje tego dają się zauważyć również w teatrze. W tradycji dramaturgicznej osadzenie postaci w konkretnych realiach sceny niosło informację semiotyczną, było znakiem pozycji społecznej, sugerowało stan ducha uczestników gry o władzę czy prestiż, jak też rozkład ich racji, przyczyniając się do wzmocnienia konfliktu dramatycznego. Sposób zorganizowania przestrzeni rzutował na przekaz ideowy przedstawienia, które pozwalało się interpretować przy użyciu opozycyjnych kategorii wnętrza – zewnątrz, góry – dołu, centrum – peryferii, *sacrum* – *profanum*, żeby wymienić tylko te podstawowe. Dlatego badacze poświęcali wiele uwagi symbolice przestrzennej dramatu i teatru², gdyż w niej właśnie kodowane były sensotwórcze treści. Jednak wspomniane wyżej „wywłaszczenie” zaciemnia przejrzystą ze swej istoty figuratywną reprezentację miejsca. Zamiast teatralnego obrazu świata w jego ludzkiej kondycji naznaczonej ambicją, rywalizacją, cierpieniem, konfliktem, ofiarą, buntem, piętnem itd., coraz częściej oglądamy osoby dramatyczne w sferze „pomiędzy” – poza tym, co można zlokalizować podług znanych wzorów dramatycznego modelowania przestrzeni.

Kategorie porządkujące i stabilizujące scenę, a co za tym idzie również jakość międzyosobowych interakcji, kategorie tak ważne w strukturalistyczno-semiotycznej perspektywie badawczej, dziś tracą na znaczeniu. Ustępują przed performatywnym traktowaniem sceny jako miejsca wytwarzania doraźnych sensów, które są na tyle niepewne, że nie mogą dać odbiorcy trwałego systemu orientacji w przestrzeni społecznej. Ta bowiem podlega szybkim zmianom, a więc jesteśmy bardzo ostrożni w diagnozowaniu kontekstu

¹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 263.

² Zob. J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, w: *Przeźródlenie i literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 197-210; przedruk w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, pod red. J. Deglera, t. 1, Wrocław 2003, s. 127-138. I Sławińska, *Przeźródlenie i czas*, w: tejże, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 307-350.

socjalnego czy ideowego na podstawie teatralnego mikrokosmosu. Kierujemy raczej uwagę ku rzeczywistości momentalnej, wywiedzionej z miejsc tymczasowych, przejściowych, tranzytowych. W nich przegląda się współczesny bohater dramatyczny, pozbawiony złudzenia, że panuje nad przestrzenią, bo jest w niej mocno osadzony. To zaś prowadzi do „rozpadu tradycyjnej struktury postaci”³, uwolnionej nie tylko od tożsamościowego jądra, ale nawet od przejrzystej psychologicznej motywacji.

Humanistyczna perspektywa powiązania miejsca z systemem dominujących w danym czasie przekonań zostaje zastąpiona przez poczucie chwilowej więzi z nie-miejscem. Więzy nietrwałej, ale intensywnej, bo nacechowanej subiektywnym przeżyciem, doświadczanej w cielesno-zmysłowym kontakcie. Kategorie „przestrzenne” nie są wówczas przypisane do pojęciowej siatki umysłowego poznania, w więc nie orzekają o świecie na sposób autorytarny, lecz sugerują zbliżenie do materii egzystencji. Konkret miejsca (bądź nie-miejsca) wypełniony jest przez to, co ludzkie, przejawiające się w codzienności, a nie w odświętnej ramie znaczeń religijnych, politycznych czy ważnych społecznie wydarzeń. Miejska kategoria miejsca okazuje się „bardziej oswojona niż zbyt abstrakcyjna i teoretyczna przestrzeń”⁴.

W teatrze współczesnym, nazywanym przez Hansa-Thiesa Lehmana postdramatycznym, trudno wskazać na tyle stabilną ramę, ideową czy strukturalną, żeby mogła ona uczynić spójnym obraz złożony z pozbawionych wspólnego sensu elementów. Zastępuje ją „strategia mnożenia równorzędnych i różnorodnych obramowań. Dlatego rama nie włącza tu pojedynczego elementu w znaczącą całość, lecz wręcz przeciwnie: kwestionuje i zrywa jego związki z możliwymi całościami, aby wysunąć w ten sposób na plan pierwszy jako znaczące to, co materialne i zmysłowe”⁵. W sytuacji utraty zaufania do uniwersalnie pojmowanej przestrzeni jako całości tożsamościowej i historycznej, pozostaje nam tylko możliwość szukania śladów odciskanych przez ciała w miejscu ich chwilowego, tranzytowego pobytu. W miejskiej scenerii, gęstej od dźwięków i obrazów, dramatopisarz kreśli sylwetki postaci poddanych presji ruchu fizycznego, jak też ożywianych przemożną potrzebą intensyfikowania przeżyć, tym bardziej cennych, że nietrwałych. A skutek tych

³ E. Wąchocka, *Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8), s. 28.

⁴ M. Karasińska, *Pod namalowanym niebem. Miasto, czyli pisanie teatru*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, pod red. V. Sajkiewicz i E. Wąchockiej, Katowice 2009, s. 124.

⁵ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004, s. 249-250.

działań nie jest wcale pewny, gdyż „przestrzeń nie-miejsca nie tworzy ani szczególnej tożsamości, ani relacji, lecz samotność i podobieństwo”⁶.

Wśród teatralnych nie-miejsc są: pokój hotelowy, wynajęty, przechodni, kawiarnia, bar czy inne miejsce doraźnych kontaktów jak ławeczka w parku, przedział w pociągu, pokład samolotu, poczekalnia, wiadukt, bazar. Przynależą one do grupy przestrzennej ustanawianej ze względu na cel (transport, tranzyt, handel, wypoczynek), określając współczesny modus egzystencji relacyjnej – wobec innych użytkowników tychże miejsc. Nie można się w nich zakotwiczyć, ale ma to i dobre strony, gdyż pozwala uniknąć kontroli politycznej czy obyczajowej ze strony instytucji zawiadujących przestrzeniami zhierarchizowanymi. Przebywanie w nich daje poczucie wolności, tyle że obciążonej nadmiarem: ludzi, słów, uprzejmości, konwersacji, powtórzeń.

Nie bez powodu w *Kartotece* i jej wariacyjnym przepisaniu, czyli *Kartotece rozrzuconej* upatrujemy zapowiedzi teatralnego nie-miejsca. Scena nie symbolizuje tutaj uporządkowanej całości, ale daje wgląd w materię egzystencji płynnej, zatrzymanej w czasie, który jest też swoistym bez-czasem, gdyż nie pozwala bohaterowi na tyle oswoić otoczenie, żeby uznać je za własne. W ramie kawiarni, ulicy, bazaru zmieści się wiele przejawów tzw. realnego życia, ale nie ułożą się one w jego spójny obraz. Ten bowiem możliwy jest przy założeniu, że w oglądzie świata możemy wyjść poza teraźniejszość w stronę perspektywy zobiektywizowanej. Jednak o tę trudno, gdy zanurzenie w nadmiarze słów, przedmiotów i gazet jest tak zupełne, że powoduje dezorientację uczestników społecznej gry, poddanych nadto przemożnej presji szumu informacyjnego. Mnożenie tego, co materialne i zmysłowe, pozwala uchwycić klimat owego „teraz” – w *Kartotece rozrzuconej* są to rekwizyty wyjęte z bazarowego handlu początku lat 90. XX wieku, jak też z ówczesnej prasy i powszechnego wtedy rozpolitykowania. Takie zwielokrotnienie perspektyw nie sprzyja jednak otwarciu na makrokosmos teatru jako metafory syntetycznie ujmującej rzeczywistość. Powstaje wrażenie nadmiaru impulsów zewnętrznych skumulowanych w teraźniejszości, trudno uchwytnej, bo nie poddającej się racjonalizacji, a zarazem jedynej, która dostępna jest zmysłom.

Marc Augé, analizując kategorię nie-miejsca, pisze: „Wszystko dzieje się tak, jak gdyby przestrzeń została pochwycona przez czas, jak gdyby nie było innej historii niż dzisiejsze i wczorajsze wiadomości, jak gdyby każda indywidualna historia czerpała swe motywy, słowa i obrazy z niewyczerpanego zapasu niekończącej się historii w

⁶ M. Augé, *Od miejsc do nie-miejsc*, w: tegoż, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 71.

teraźniejszości”⁷. Doświadczaniu siebie w nieustannie ponawianym „teraz” odebrane zostaje poczucie trwałości i ciągłości, nawet jeśli za osobami dramatu stoi jakaś przeszłość, jak w przypadku sztuk Różewicza. Dokonuje się bowiem nie przez identyfikację z wartościami zakorzenionymi w tradycji, ale poprzez przyjęcie i teatralne „wykonanie” wzorów podsuwanych przez ikony i słowa kultury konsumenckiej. W jej obrębie można poczuć się u siebie, nie będąc w istocie nigdzie zadomowionym.

Teatralne nie-miejsca usytuowane są zwykle w miejskiej topografii, więc giną w gęstej zabudowie i sieci komunikacyjnej tego, co je otacza. Wydobyte z anonimowości na czas przedstawienia stanowią izolowany punkt na mapie wielkomiejskiego pejzażu, którego domyślamy się gdzieś w tle, którego dźwięki osaczają bohatera, potęgując wrażenie izolacji. Wśród rozlicznych nie-miejsc rozgorączkowanej współczesności jest wiadukt nad autostradą w godzinach komunikacyjnego szczytu w sztuce Dei Loher *Niewina*⁸. Znajdujący się na nim potencjalny samobójca (samobójczyni) budzi agresję uwięzionych w korku kierowców, prowokuje oskarżenia, których retoryka pochodzi z podręcznego zasobu psychoanalitycznej frazeologii („wystawia się na pokaz ze swoim popędem ku śmierci”). Spotęgowana złość użytkowników dróg przechodzi w skandowanie: „ska-cze-my-ska-cze-my”, jakby chcieli oni zachęcić tego (tę) na moście do zrealizowania zamiaru, co uwolniłoby ich od bezruchu. Człowiek na wiadukcie to tylko zaporę na drodze do pracy, czyli życiowego sukcesu. Gdyby wybrał mniej społeczny sposób samobójstwa, w lesie czy na torach, to jeszcze można by wykazać zrozumienie dla jego problemów. Kiedy jednak zakłóca rytm codziennego życia, naraża się tylko na agresję innych użytkowników nie-miejsc.

Pokój trojga bohaterów dramatu Loher (Pani Zucker, jej córki Róży i zięcia Franza) nie przypomina ciepłego rodzinnego gniazda. Tylko stół, który jest łóżkiem, albo łóżko, które jest stołem, i telewizor z zatrzymaną sylwetką prezydenta. Jego wizerunek rozpada się na części jak biografie postaci naznaczonych niespełnieniem i frustracją. Życie kobiety w mieście utrapienia, rozpięte między stacją benzynową a wieżowcem samobójców, składa się z nudnej pracy biurowej (czterdzieści lat na poczcie), opuszczenia przez dzieci i domu starców w perspektywie. A z marzeń i ideałów pozostaje na koniec oczekiwanie namiastki szczęścia: raz w miesiącu nocować w hotelu, gdzie telewizor wita przyjazną planszą, łóżko posłane, a na nim mała słodycz. W przestrzeni pobytu tranzytowego bohaterka dramatu chce znaleźć przyjemność. W niej mogłaby poczuć się swojsko, podczas gdy miejsce domowe nastroja ją

⁷ Tamże, s. 71.

⁸ D. Loher, *Niewina*, przeł. D. Sajewska, „Dialog” 2004, nr 2-3. Realizacja sceniczna w reż. P. Miśkiewicza, Narodowy Stary Teatr, Scena Kameralna, Kraków 2004.

depresyjnie i klaustrofobicznie. Przestrzeń miłą i przyjazną utożsamia ze wzorem konsumenckim, z chwilowym dostępem doń, co wyodrębniłoby ją z egzystencjalnej szarości.

Wątki "zwyčajnych ludzi" Loher – dwojga nielegalnych emigrantów z Afryki, samobójcy, niewidomej striptizerki, wojującej filozofki, która utraciła wiarę w naukę, samotnej matki, rodziców zabitej dziewczynki – przeplatają się czy raczej bieżną równolegle, tworząc seryjną wersję życia. Wariacyjna metafora nie wyjaśnia przyczyn ani nie projektuje skutków, pozwala jedynie zbliżyć się maksymalnie do pojedynczej egzystencji, chwilę na nią popatrzeć, a następnie kieruje uwagę na wątek bieżący obok. Czasem poszczególne wątki się przetną, ale nie złożą w spójną całość. Pozostaną wielokrotnością czegoś, co niespięte żadną klamrą wyższego sensu. Ten brak nie wydaje się jednak dotkliwy dopóki postacie nie osiągną punktu dojścia, w którym czeka znużenie, starość, śmierć.

W przedstawieniu Pawła Miśkiewicza kolejne opowieści przesuwają się jakby były rzucane ze slajdów na ekran bez potrzeby składania ich w zwartą kompozycję. Tzw. osoby dramatu „tworzą gabinet osobliwości - werystyczny i jawnie sztuczny. Umowne, teatralne morze oblewa plażę, na której stoi telewizor i upiorny kontener, dom tych wszystkich ubogich. W tym domu-błaszaku aktorzy opowiadają swoje historie. Każdy trochę inaczej, każdy świadomy śmieszności i beznadziejności, w jaką wplątuje go życie. Nawet ci, którzy historię wymyślają, początkowo świadomi teatru, potem stają się więźniami tej historii⁹. Jak przystało na pasażerów nie-miejsc odnajdują swą tożsamość w momentach zintensyfikowanych relacji emocjonalnych, gdy próbują kogoś zainteresować swoimi obsesjami, pragnieniami, chorobą czy sentymentalnym marzeniem. I choć intensywne odczuwanie łączy się z doznaniem raczej nieprzyjemnym, to przynajmniej pozwala na chwilę wydobyć własną historię z niebytu śmietnikowej wegetacji.

W Warszawie przedstawienie pokazano w znakomicie przystającej doń scenerii, mianowicie w „zdegradowanej blaszanej hali targowej pod Pałacem Kultury, z której (...) wyprowadzili się już wszyscy żądni zysku handlarze. W niej blaszany kontener stanowiący główny element dekoracji odnalazł się jako jedyny integralny element, świetnie podkreślając wyobcowanie istniejących w tej przestrzeni ludzi. Pokazywane na przedniej ścianie blaszaka projekcje miejskie, w których ulicą desperacko przesuwa się korek samochodów, i ambient dźwiękowy potęgowały depresyjne wyobcowanie. Kim oni są? Emigrantami żyjącymi na granicy bezdomności, oszalałymi mieszczanami nie dającymi sobie rady z pożerającym ich światem, kalekami odtrąconymi przez płynący gdzieś blisko nurt główny. Chorują na

⁹ M. Ruda, „Niewina”, czyli współczesne panopticum, „Dekada Literacka” 2004, nr 3.

ulubione schorzenia cywilizacji, przede wszystkim na depresję, która pozostaje nierozpoznana aż do końca, w zgodzie z regułami choroby. Czasami udaje się ocaleć, ocaleni żyją dzięki nerwicom natręctw. Niezależnie od stanu posiadania i sytuacji rodzinnej, wszyscy są śmieciami”¹⁰.

Wielkowiejska sceneria sprzyja zagęszczeniu relacji emocjonalnych choćby przez samą kondensację impulsów, przez natłok wrażeń, które czynią z postaci istoty bardziej reaktywne niż refleksyjne. Paradoks polega na tym, że mimo wzmożonej reaktywności pozostają one odrębnymi monadami, jak pisali krytycy o bohaterach zrealizowanej w Krakowie sztuki Rolanda Schimmelpfenniga: „ich obecność jest migawkowa, tożsamość niejasna, a egzystencja chwilowa i nieprzenikniona, na podobieństwo tych żuków w telewizorze”¹¹. Tu trzeba dodać, że Krystyna Czubówna, której beznamiętny głos relacjonował zachowania zwierząt w telewizyjnych filmach przyrodniczych, wypowiada w przedstawieniu *Przedtem/Potem* fragmenty narracyjne¹², co sprawia, że patrzymy na przemykające przez hotelowy pokój postacie jak na żuczki właśnie, poruszające się nerwowo po tropach wyznaczanych przez pożądanie, lęk czy niepokój. Tworzą one korowód hotelowych gości, których losy są zupełnie odrębne, mimo powtarzających się seryjnie sytuacji ujętych w ramę tytułowego „przedtem/potem”. Seryjność ma to do siebie, że powiela, co może być nawet zabawne, gdy widzimy, jak prawo imitacji każe ruchliwym istotkom na scenie ponawiać te same gesty. Powoduje jednak i to, że poszczególne opowieści nie złożą się w całość, pozostając małymi drobinami znikomej wobec kosmosu egzystencji poszczególnej. Nie ma dla niej dobrego uzasadnienia ani poważnej wykładni. Pozostaje jedynie dowcip i śledzenie czy raczej podglądanie ludzi w ich małych, nierzadko trywialnych obyczajowych występkach. Hotelowy pokój jako nie-miejsce wchłonie każdą historię, na ogół dość banalną, a przy tym nie pozostawi śladów po małżeńskiej niewierności ani żadnych znaków ludzkich dziwactw.

W tego typu pokoju nie ma czasu na pogłębienie więzi, a jedynie na chwilowy kontakt w przechodnim nie-miejscu. Ciekawe, że tak pokazane relacje skłaniają recenzentów do zdecydowanie negatywnych bądź jednoznacznie pozytywnych ocen. Ci krytycznie nastawieni akcentują banał, trywialność i powielanie metafory „życia-hotelu”¹³, natomiast w opiniach przychylnych spektaklowi górę bierze przekonanie, że za obyczajowym realizmem

¹⁰ P. Gruszczyński, *Festiwal jesienny*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 46.

¹¹ J. Majcherek, *Czy ukośnik jest sceniczny?*, „Teatr” 2007, nr 1.

¹² R. Schimmelpfennig, *Przedtem/Potem*, przeł. K. Bikont, reż. i oprac. muz. P. Miśkiewicz, Narodowy Stary Teatr, Kraków 2006.

¹³ T. Mościcki, *Pusty, nieważny spektakl*, „Dziennik” 2006, nr 160.

kryje się „zdumienie nad dziwnością ludzkiego istnienia”¹⁴. Nie rozstrzygając, kto ma rację, warto zwrócić uwagę na parataktyczny układ snuty na scenie historii. W pokoju pojawiają się ludzie różnych zawodów i różnych kondycji życiowych, mają tylko chwilę na „odegranie – opowiedzenie” swoich przypadków, które mimo ewidentnej banalności są jednak ważne, bo to przecież ich losy. Poszczególne wątki nie złożą się jednak w fabularną całość, pozostając względem siebie współrzędnymi jak ciąg zdań w parataksie. Widz może odnieść wrażenie rozproszenia, ma też prawo poczuć się zdezorientowany nadmiarem informacji, które nie formują się w wiedzę, czyli mniej lub bardziej spójną interpretację. Brak zhierarchizowania opowieści nie ułatwia zadania, pozostawiając odbiorcę z wrażeniem pustki. Świadectwem takiej recepcji były uwagi recenzentów, iż spektakl nie domyka znaczeń, jego sekwencje nie układają się w dramatyczną całość, co skutkuje męczącym chaosem¹⁵.

Wartościowanie niemieckiej sztuki wyreżyserowanej w Krakowie przez Pawła Miśkiewicza nastęrcza pewną trudność. Jeśli mierzyć ją bowiem regułami kompozycji linearnej, porządkującej, to wówczas istotnie wydaje się ona „źle poskładana”. Jeśli natomiast przyjąć, że seryjność i parataksa leżą u podstaw intencji autorsko-reżyserskiej, to odsłania ona pewien aspekt dynamiki międzyludzkiej interakcji. Mianowicie ich powielającą się mechanikę powtórzeń, przebiegów równoległych, zbliżeń i oddaleń, a wszystko w ciągu niekończących się kopii, których obraz tylko nieznacznie ulega modyfikacji w kolejnych wariantach ludzkich przygód.

Teoretyk postdramatycznego teatru pisze, że „wycinkowość percepcji staje się doświadczeniem nieuniknionym”¹⁶, zatem nie ma potrzeby składać poszczególne wątki w całość. Pozostaną rozproszone, względem siebie równoległe, a tym, co czyni je wariacjami na jeden temat będzie hotelowe nie-miejsce. Tu dzieje się tytułowe „przedtem” i „potem”, rozdzielone lub złączone ukośnikiem, jakby różnica temporalna była czymś umownym, w istocie niejasnym, gdy spojrzeć na ludzki świat okiem przyrodnika komentującego codzienną krzątanie osobników wokół swoich spraw. Potrafią one nawet doświadczyć intensywnych emocji na niewielkiej powierzchni konwencjonalnego pokoju, dają się porwać namiętnościom, pasjom i obsesjom, tyle że ujętym w nawias ironii sytuacyjnej. To sama ich kondycja jest nacechowana komicznie, gdy opowiedzieć ją głosem lektorki filmów przyrodniczych i pokazać ruchliwą zmienność czy raczej wymienną rolę, zresztą nie tylko w teatrze.

¹⁴ J. Targoń, *Program o ludziach*, „Gazeta Wyborcza-Kraków” 2006, nr 249.

¹⁵ M. Kościelniak, *W kosmiczny pył się obrócisz*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 45.

¹⁶ H.-T. Lehmann, dz. cyt., s. 135.

Z językową symetrią przysłówkowej relacji przedtem – potem koresponduje tytuł sztuki Bogusława Schaeffera *Tutam*, złożony z dwu zaimków odnoszących się do miejsca. Spośród wielu realizacji spektaklu wybieram tę z 1992 roku, graną z dużym powodzeniem na Małej Scenie warszawskiego Teatru Powszechnego, szerzej znaną dzięki wersji telewizyjnej¹⁷. Para znakomitych aktorów: Joanna Żółkowska i Janusz Gajos zagrała podwójne role, przechodząc płynnie od jednej do drugiej, a co za tym idzie z jednego miejsca do drugiego. Kawiarnia i jej zaplecze kuchenno-kelnerskie są ustanawiane konwersacyjnie, więc w aktach mowy. I w zależności od tego, jak mówią postacie (On o Ona), jak są ubrane, jak się do siebie odnoszą (język warunkuje zachowanie), dostajemy wgląd w ich wzajemne relacje oraz status intelektualny obojga. Raz jest to para typu literat – sawantka, raz kelner – kelnerka. Dwie przestrzenie, choć to jeden lokal, są rozgraniczone w tym sensie, że przynależność do jednej czy drugiej podlega porządkowi następstwa, nie równoczesności – każda z sekwencji konwersacyjnych odbywa się albo „tu” – przy stoliku kawiarnianym, albo „tam” – na zapleczu. Arbitralne oznakowanie przestrzeni niweluje przedział na to co jawne i ukryte, zewnętrzne i wewnętrzne. Zasugerował taką interpretację sam autor w pisowni tytułu *Tutam*. Dwa oddzielnie akcentowane zaimki otrzymują wspólny akcent, zlewając się w neologizm o lekkim wydzwiku rzeczownikowym. Ten formalny i zarazem semantyczny chwyt nakierowuje interpretację na koncept układów dwójkowych, które decydują o symetryczności sztuki Schaeffera¹⁸. Pozwala też przypuszczać, że podział na tu i tam jest umowny, podobnie jak niepewne jest rozdzielenie ról, które wykonują aktorzy. Świat na scenie podlega wszak logice dwójkowej, więc matematyka niejako organizuje relacje zarówno przestrzenne, jak i międzyosobowe.

Jeśli uznać kawiarnię, zresztą dość ascetyczną w wystroju, za nie-miejsce, to wówczas postacie, mimo swej nieokreśloności (brak imion, informacji uszczegółwiających), zapelniają je dzięki ożywionej konwersacji. Wymiana replik zastępuje tu działanie, ewentualnie je stanowi na prawach aktu mowy, jak w scenie wyłamywania palców, kiedy literat trenuje na swej partnerce słowny frazes, wspierając mówienie naciskiem fizycznym. Testowaniu podlegają zbanalizowane sekwencje w rodzaju: „wszyscy mężczyźni są tacy sami” i „kobiety zmienne są”, a powtarzanie fraz, któremu towarzyszy zadawanie bólu,

¹⁷ B. Schaeffer, *Tutam*, reż. M. Sikora, TVP 1994; druk w: B. Schaeffer, *Utwory sceniczne*, t. 1, Salzburg 1994.

¹⁸ M. Karasińska pisze: „*Tutam* podporządkowane zostaje dyktatowi symetrii i będącej jej znakiem liczby „2” podnoszonej do kwadratu. Sformalizowanym odwzorowaniem głębokiej struktury tekstu może być schemat przypominający znane matematykom tak zwane „sieci logiczne”, służące do odnajdywania tych elementów, które zgodnie z założonymi regułami wykazują skłonność do wchodzenia w bezpośrednie związki”. M. Karasińska, *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*, Poznań 2002, s. 69.

obnaża absurdalność samego języka i jawną nieracjonalność zachowań jego użytkowników. Sprawdzianowi sensu poddane są pozbawione logicznego uzasadnienia paralele w rodzaju „posiadać pieniądze” i „posiąść kobiety”. W samej mowie zawiera się pierwiastek umowności, który determinuje rodzaj i charakter relacji wyznaczanych przez trywializm w wydaniu pary kelnerskiej bądź intelektualny banał w konwersacjach pary inteligentkiej. A skoro obie pary grane są przez tych samych aktorów, to stosunkowo łatwo o wniosek, że charakter relacji międzyludzkich, nawet tych bliskich, intymnych, jest czysto konwencjonalny. Zatem konwencjonalizacji języka odpowiada aktorska konwencja gry w kobietę i mężczyznę.

Teatralna gra „uczuć” toczy się w układach dwójkowych. On i Ona ćwiczą w teatrze uwodzenia, flirtu i nudy z tą różnicą, że kelnerzy są bardziej bezpośredni w ekspresji, podczas gdy para inteligentka stosuje wzór kulturalny klasy wyższej, czyli konwenans. Odgrywają sceny flirtu, sprzeczki, nieporozumienia kochanków, wzajemnej fascynacji czy zniechęcenia, próbują kwestie wymuszone sytuacją, a sam język podsuwa im odpowiedni frazes z bogatego zasobu społecznych jego zastosowań, zwłaszcza tych, które mają za cel „oczarować”. Nawet odruch czułości w wykonaniu pisarza wzięty jest w nawias pozor, gdyż aktor mruga okiem do publiki, przytulając kobietę na tyle sentymentalną, że bierze za dobrą monetę słowa wypowiedziane na okoliczność uwodzenia. Wariacyjne ujęcie relacji żeńsko-męskich przesuwają akcent na to, co doraźne, nietrwale, wymienne. I powtarzalne, jak przedstawienie w teatrze – intensywne, gdy trwa, złudną się zdające, gdy zapadła kurtyna. Sztukę Schaeffera zamyka metateatralna refleksja pary inteligentkiej, która komentując rozpad związku kelnera i kelnerki snuje refleksje niczym z Calderona (metafora życia jako snu).

Wbrew temu, co można przeczytać w niektórych recenzjach z licznych przedstawień sztuki Schaeffera¹⁹, nie o miłość tu idzie, ale o grę w teatrze damsko-męskim. Można pójść w stronę melodramatu i przekonywać, że o bliskości marzą On i Ona, niezależnie od kondycji socjalnej i poziomu rozwoju intelektualnego. Jednak tego typu „dobrodusznemu” odczytaniu przeczy efekt pastiszowy, który udaje się uzyskać, przynajmniej w wykonaniu pary Gajos – Żółkowska. Naśladują gesty melodramatyczne, jak w scenie „uciekajmy, uciekajmy”, symulując miłosne zaangażowanie, które niesie na fali marzenia w sferę uczuć uwolnioną od presji trywialnej rzeczywistości. Skoro jednak scena kawiarni to przestrzeń gry, nie można brać serio takich westchnień. Owszem, słowa zapełniają pustkę, dają pozór autentyzmu, ale nie bliskość emocjonalną, bo ta wydaje się zastąpiona przez konwersację, ruch pomiędzy tu i

¹⁹ <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/3181,sztuka.html>

tam, przez cytat, frazes, anegdotę, flirt. Nie o stały element, psychologiczny czy obyczajowy, w międzyludzkich grach chodzi, a o napięcia powstające na skutek zmiany miejsc i wzajemnych konfiguracji. Relacyjny charakter egzystencji nie czyni jej jednak mniej wartościową, bo w zamian za stabilność przypisaną statycznej kondycji, dostajemy popis aktywności, która czerpie wigor z tego, co już jest skumulowane w języku. Posługiwać się jego możliwościami, choćby tylko na płaszczyźnie erotycznego teatru, to wcale nie tak mało. Może to jedyna forma bliskości dostępna w świecie nadmiaru, pośród nie-miejsc, w których „ludzie próbują budować część swojego codziennego życia”²⁰.

Nie-miejsca mają też coś z przestrzeni „eksterytorialnych” w tym znaczeniu, że są niejako poza czasem i przestrzenią w fizycznym rozumieniu tych kategorii. Nie przypominają bowiem swojskiego otoczenia, w którym można poczuć się pewnie, gdyż zostały obudowane dobrze znanymi atrybutami materialnego trwania i przemijania. Trudno też o ich klasyfikację środowiskową, gdyż wnioskowanie na ich podstawie o jakości życia społecznego byłoby obarczone sporym ryzykiem uogólnienia. Pozbawione kolorytu swojskości, kondensują czas do intensywnie przeżywanego „teraz”, a przeszłość czy przyszłość schodzi na dalszy plan – pierwsza jako obciążający balast, druga nieprzewidywalna wobec tak wielu możliwości, chyba że chodzi o chorobę i śmierć. Wówczas perspektywa ulega zmianie. Swoboda bycia w „wiecznym teraz”, obfitującym w różnorodne oferty z zasobu rozwiniętej konsumpcji, zamienia się w udrękę przywracania bliskości na końcówkę życia bohatera. Oderwany od miejsca rodzinnego Jerg z dramatu Ingmara Villqista *Bez tytułu*²¹, spędził młodość w dużym mieście. Jednak tego czasu jego życia nie poznamy, można się tylko domyślić, że był on gęsty od interakcji, co zrozumiałe, gdyż nastął po opuszczeniu prowincji i wejściu w wir wielkomiejski. Śladem po tamtym czasie jest elegancki ciemny garnitur, biała koszula i złocisty krawat, teraz zawieszzone na ścianie w foliowym worku. Być może znamionują one styl wielkomiejskiego dandysa, którym w przeszłości był bohater. Teraz są już dlań bezużyteczne, skoro umiera. Obejrzymy ostatnie 51 minut życia Jerga, jak brzmi tytuł telewizyjnej realizacji sztuki, o wiele bardziej sugestywny niż neutralne *Bez tytułu*.

Villqist bardzo drobiazgowo opisał miejsce, w którym Jerg czeka na rodziców, wezwanych przezeń po długim okresie milczenia. To jeden pokój w wielopiętrowym budynku

²⁰ M. Augé, dz. cyt., s. 75.

²¹ I. Villqist, *Bez tytułu (Ohne Titel)*, w: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, wybór R. Pawłowski, Kraków 2003. W wersji telewizyjnej: *51 minut*, reż. Ł. Barczyk, TVP 2003.

w centrum dużego, przemysłowego miasta Europy. Nie-miejsce, choć zagospodarowane przez jego lokatora, to jednak nieoswojone na tyle, żeby stać się jego osobistą przestrzenią. Zawieszona w próżni, choć jest to próżnia przepelniona miejskim szumem, z którego wyłaniają się pojedyncze dźwięki: sygnał policyjnego samochodu, odgłosy zakładów przemysłowych, pisk hamulców na skrzyżowaniu. Najbardziej intensywnie obecną częścią tego raczej bezbarwnego wnętrza jest ciało bohatera w białej koszuli, zwłaszcza jego ręka trzymająca zegarek. Ten odmierza czas, w którym dojdzie do pojednania, najpierw z matką, a na koniec z ojcem²². Nie będzie to łatwe porozumienie, lecz bolesny proces stopniowego osvajania inności i śmierci, zbliżania się do siebie po to, żeby odejść, tym razem już nie z domu w świat, ale ze świata w ogóle. Końcowa scena w przedstawieniu telewizyjnym to znakomicie unaocznia – rodzice otaczają umierającego syna z dwu stron, swą fizyczną obecnością tworzą coś w rodzaju kołyski, łona rodzicielskiego, do którego wraca wyczerpane chorobą ciało dziecka. Światło przygasa, a kiedy powróci, Jerga już między nimi nie będzie. Wrócił tam, skąd wyszedł, pozostawiając za sobą mocne światło, które może jest chwilową emanacją bieli jego koszuli. I choć narzuca się tu pesymistyczna metafora łona-grobu Samuela Becketta, to jednak nie w jej tragiczno-absurdystycznej wykładni. Rodzina w sztuce polskiego dramaturga tworzy mimo wszystko jedność w obliczu spraw ostatecznych, z trudem, ale jednak odzyskaną po latach oddalenia.

Tranzytowe nie-miejsce to sfera pośrednia między życiem a śmiercią, punkt dojścia i przejścia, utraty i restytucji wzajemnej bliskości. Poza nim jest świat zupełnie nie zainteresowany pojedynczym losem, osamotnionym i napiętnowanym przez chorobę. Nie oznacza to, że przestrzeń nabiera symbolicznego wymiaru na zasadzie opozycji: wewnątrz – zewnątrz. Transcendencja wydaje się niemożliwa, a znak religijny, jeśli się pojawia, jak ten imitujący Pietę, gdy Matka i Jerg tworzą całość na wzór tamtego symbolu, to jest tylko znakiem egzystencjalnym i estetycznym. Pokój pozostaje materialny z jego szorstkimi ścianami, łóżkiem z Ikea i białym prześcieradłem – całunem. Zamienia się na 51 minut w intymną niszę wyłączoną z wielkomiejskiego zgiełku, ale niczego nie reprezentuje poza tym, czego byliśmy świadkami.

Specyfiką nie-miejsca w teatralnym wydaniu jest to, że znajduje się ono niby w centrum, bo w środku miejskiej metropolii, a zarazem jest zeń wyłączone niczym klatka izolująca bohatera. Skóra w dramacie Michała Walczaka *Podróż do wnętrza pokoju*

²² Warto podkreślić, że znakomici aktorzy: S. Celińska, A. Woronowicz i B. Sochnacki bardzo przekonująco oddali całą gamę uczuć – od wstępnego zakłopotania, przez stopniowe zbliżanie do chorego syna aż po jego afirmację.

zamknięty jest w granicach powierzchni własnego ciała (skóry właśnie) i w mentalnej przestrzeni nakierowanej na wsobność. Po włościach wynajętego pokoju odbywa imaginacyjną podróż w głąb siebie, narażając się na ryzyko, że zobaczy tam pustkę („Wnętrze jest stanowczo przereklamowane”)²³. Wyjęta z kontekstu społecznej postaci wchodzi w relacje niepodbudowane żadną motywacją, jakby nie było nic pewnego, co mogłoby uzasadnić jej istnienie, poza oczywiście jej subiektywnym przeżywaniem własnych granic, naruszanych raz po raz przez figury spoza jej jaźni. Jednak koncept „bogatego wnętrza” okazuje się pozorem głębi, nawet symptomem zaburzeń psychicznych. Być może nazbyt intensywna autoanaliza skutkuje zakłóceniem równowagi, oddzielając od świata niedosiętej rzeczywistości. Od niej ważniejsze są wyobrażenia ufundowane na lękach: przed dorosłością, przed aktywnym życiem, przed przymusem bycia odpowiedzialnym. To zaś prowadzi do regresu psychicznego, więc zamiast wejścia w dojrzałość bohater wpada w ontologiczną pustkę. Staje się częścią „organu-potwora”, czyli pokoju wchłaniającego pojedynczą jaźń w swój fantasmagoryczny niebyt.

„Niepewny status rzeczywistości w dramacie Walczaka stanowi odpowiednik kondycji (po)nowoczesnego podmiotu – rozproszonego, pozbawionego wewnętrznej spójni”²⁴. Dramatopisarz szuka przyczyny tego stanu rzeczy w zaburzonej relacji bohatera ze światem realnym, z którym więź została osłabiona, podczas gdy wzmocnieniu uległa wsobna jaźń. Pochłania ona energię psychiczną, która miast być spożytkowana na rozwój okazuje się destrukcyjna: „Przecież musiałem zabić mojego przyjaciela i moją dziewczynę”. Następujące po tym wyznaniu pożegnanie z pokojem-potworem nie przyniesie jednak oczyszczenia, gdyż tragedia okazuje się niemożliwa w teatrze jawnie reżyserowanym przez Kurtynę.

Jeszcze bardziej niż w samym dramacie aspekt metateatralny był widoczny w telewizyjnym przedstawieniu Pawła Miśkiewicza (2004). Filmowy montaż i płaskie dekoracje na kółkach potęgowały wrażenie umowności, przesuując uwagę na akt tworzenia spektaklu w telewizyjnym studiu. Jak pisał Jerzy Limon:

Przynajmniej raz ukazana jest telewizyjna scenografia "od kuchni", czyli następuje ujawnienie telewizyjnego warsztatu. Żart reżysera polega na tym, że Skóra idzie rzeczywiście do kuchni, aby zrobić herbaty dla gości (w jego umyśle rodzi się zarazem plan ich zamordowania), a my, widzowie, spoglądamy na pokój od strony kuchni - nie jest to jednak "normalne" mieszkanie, bowiem pokój okazuje się scenograficzną zabudową, teraz w pełni ujawnioną, gdyż ukazaną od zaplecza, czyli od telewizyjnej kuchni. Tak więc, patrzymy na obraz

²³ M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju*, w: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory dramatyczne*, wybór R. Pawłowski, Kraków 2003. Przedstawienie w teatrze telewizji w reż. P. Miśkiewicza, TVP 2004.

²⁴ E. Wąchocka, *Osoba i głos: postać w najnowszym dramacie polskim*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8), s. 27.

"od kuchni", dosłownie i przenośnie. Jest to żart analogiczny do postaci Kurtyny i paru innych, jakie dało się w dziele Walczaka i Miśkiewicza zauważyć²⁵.

Uzewnętrzenie za sprawą kamery procesów mentalnych bohatera pozwala na wgląd w sferę świadomości, choć nie znajdziemy w niej symptomów psychologii postaci ani motywów, które pozwoliłyby wyjaśnić zachowanie Skóry. Pozostaje on tak samo nieokreślony jak na początku sztuki, tyle że towarzyszenie mu w podróży w głąb wsobnego „ja” może uwrażliwić widza na pewną monotonię autoanalizy. Skoro u kresu tej drogi jest pustka, to świat wyobraźni jednostkowej jest zapełniany raczej fantazmatami niż realnym doświadczeniem emocji. W małym dramacie wnętrza nie rozgrywa się tragedia, nie wyrasta z niego żaden konflikt moralny, a jedyna ambiwalencja wynika ze statusu postaci jako uczestnika i zarazem obserwatora własnej gry. Oscylowanie na granicy tych dwu aspektów egzystencji to symptom relacyjności już nie tylko między poszczególnymi bytami, ale również w obrębie pojedynczego istnienia.

Powyższy rekonesans teatralnych nie-miejsc skłania do konkluzji, że zamieszkiwanie w społecznym tego słowa znaczeniu ustępuje przed ruchem po trajektoriach werbalnych i mentalnych, które mimo pozorów wyjątkowości są powtarzalne, równoległe, seryjne. Wskutek rozproszenia i decentralizacji sensu postać dramatyczna nie próbuje zrozumieć swego otoczenia ani go nie kontestuje. Ma doń stosunek relacyjny, określany przez stopień intensywności reakcji emocjonalnych. Te zaś są nakierowane zarówno na ludzi i na siebie, jak i na miejsca. Odłączone od środowiskowej rzeczywistości nie-miejsca jeszcze dobitniej uzmysławiają problem oddalenia. Jednak zamiast kontemplować stan niepewności dramatopisarze, a za nimi wykonawcy przedstawień pokazują, jak zagęścić interakcje, aby uzyskać efekt maksymalnego zbliżenia do prywatności swoich bohaterów. Na krótki co prawda czas, żeby nie ulec pokusie ujęcia całościowego, ale za to czas wzmożonej interaktywności fizycznej, duchowej czy choćby tylko konwersacyjnej.

Artykuł złożony do: *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie

²⁵ J. Limon, *Postmodernistyczne metafory*, „Teatr” 2004, nr 10.
też: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/130491.html>