

Małgorzata Budzowska

# Sceniczne metamorfozy mitu

Teatr polski XXI wieku  
w perspektywie kulturowej



# **Sceniczne metamorfozy mitu**

Teatr polski XXI wieku  
w perspektywie kulturowej



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Małgorzata Budzowska

# **Sceniczne metamorfozy mitu**

Teatr polski XXI wieku  
w perspektywie kulturowej

Małgorzata Budzowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Katedra Filologii Klasycznej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

*Anna Burzyńska*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

*Katarzyna Gorzkowska*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Sebastian Pawlak jako Orestes. *Oresteja* Mai Kleczewskiej  
(fot. Bartosz Nalazek, Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie)

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki  
przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/D/HS2/01106

© Copyright by Małgorzata Budzowska, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08055.17.0.M

Ark. wyd. 23,0; ark. druk. 23,5

ISBN 978-83-8088-767-1

e-ISBN 978-83-8088-768-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63

So here I am, in the middle way, having had twenty years –  
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*  
    Trying to use words, and every attempt  
    Is a wholly new start, and a different kind of failure  
    Because one has only learnt to get the better of words  
For the thing one no longer has to say, or the way in which  
    One is no longer disposed to say it. And so each venture  
    Is a new beginning, a raid on the inarticulate  
    With shabby equipment always deteriorating  
    In the general mess of imprecision of feeling,  
Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer  
    By strength and submission, has already been discovered  
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope  
    To emulate – but there is no competition –  
    There is only the fight to recover what has been lost  
And found and lost again and again: and now, under conditions  
    That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.  
For us, there is only the trying. The rest is not our business.

(T.S. Eliot, *East Cocker*, 1968)

## SPIS TREŚCI

Wprowadzenie .....	9
Koncepcja badań .....	9
Badanie teatru – autoanaliza widza/badacza .....	16
Podziękowania .....	22
<b>Rozdział I. Mit na scenie .....</b>	<b>25</b>
Praca mitu/praca nad mitem .....	27
Artystyczna praca nad mitem .....	37
<b>Rozdział II. Maja Kleczewska. Mityczne podglądanie ekstremum .....</b>	<b>59</b>
<i>Fedra</i> . Mit ucieleśniony .....	60
Intertekstualna ewolucja mitu. Baza spektaklu .....	63
Eurypides, <i>Hipolit uwięziony</i> .....	63
Seneka, <i>Fedra</i> .....	72
Per Olov Enquist, <i>Dla Fedry</i> .....	76
István Tasnádi, <i>Fedra fitness</i> .....	84
Transtekstualność mitu .....	89
Transtekstualność mitu na scenie .....	93
Fedra .....	95
Arycja .....	99
Tezeusz .....	101
Hipolit .....	103
Minotaur/Minitaur .....	105
Teramenes, Enona, Panope .....	107
Sceniczny indeks mitu .....	110
<i>Oresteja</i> . Mit rozbity .....	120
Mitopojetyczna transtekstualność w sztuce postmodernizmu .....	123
Transtekstualność na scenie .....	126
Penetrowanie kanonu. <i>Oresteja</i> Ajschylosa i <i>Ifigenia w Aulidzie</i> Eurypidesa .....	126
Skandynawski krajobraz destrukcji. <i>Sceny z życia małżeńskiego</i> Ingmara Bergmana .....	130
Intertekstualne przypadki nieszczęścia. <i>Godziny</i> Davida Hare ....	132
Intensyfikacja kobiecej Inności. <i>Kassandra</i> Christy Wolf .....	132
<i>Ethos</i> i <i>aisthesis</i> – inspiracje etyczne i estetyczne. <i>Makbet</i> i <i>Opis ob- razu</i> Heinera Müllera .....	134

<b>Rozdział III. Michał Zadara. Postpolityczny flâneur</b> .....	143
<i>Oresteja</i> . Mit pamięci uszkodzonej .....	148
Między wstydem a winą. Mit początków państwowości .....	150
Muzyczna lokalizacja matrycy mitycznej .....	153
Dramatyczna lokalizacja matrycy mitycznej. Wielka narracja komunizmu .....	157
<i>Agamemnon</i> 1945. Porządkowanie chaosu .....	157
<i>Ofiarnice</i> 1956. Chaos zamrożony .....	166
<i>Łaskawe</i> 1971. (De)stabilizacja chaosu .....	169
Przepisać tekst, zabić mit. Sceniczny inter-tekst w inscenizacjach Rasynowskich .....	173
Dyskurs przemocowy .....	173
Etyczna „polityczność” kultury .....	178
<i>Ifigenia. Nowa tragedia</i> . Huragan „hochsztaplerskich idiotyzmów” .....	183
<i>Fedra</i> . U-topijna polityczność uczuć .....	193
Hipolit – pogardliwy buntownik .....	196
Arycja – upokorzony wojownik .....	198
Fedra – podstarzała gwiazda estrady .....	199
Tezeusz – chępliwy poszukiwacz przygód .....	200
Rama audiowizualna .....	201
<i>Anty-Edyp</i> . „Každy ma swoje małe maszyny” .....	206
<b>Rozdział IV. Jan Klata. Muzyczność rewolucji</b> .....	233
<i>Oresteja</i> . „Zapis szaleństwa świata” .....	234
<i>Król Edyp</i> . Eksperymentalny recyding .....	262
Muzyczny <i>second-hand</i> Strawińskiego .....	262
Muzyczno-mityczny <i>bricolage</i> Klaty .....	269
<b>Rozdział V. Antonina Grzegorzewska. Przepisywanie mitu</b> .....	289
<i>Ifigenia</i> . „Wojna to permanentny orgazm trupów” .....	299
<i>Tauryda. Apartado</i> 679. „Okrutna korrida obojętności” .....	326
Bibliografia .....	351
Materiały multimedialne .....	369
Nagrania spektakli .....	371
Spis ilustracji .....	373



## WPROWADZENIE

Otóż produkcja kulturowa jest nieprzekładalna.  
Nie można jej przetłumaczyć ani zredukować.  
Musimy szukać niezbędnych środków,  
aby ją analizować, nie zaś kapitulować  
przed relatywizmem i partykularyzmem.  
Odważmy się choć na minimum naukowości<sup>1</sup>.

### Koncepcja badań

W projekcie badawczym „Recepcja mitów antycznych z kręgu kultury śródziemnomorskiej w teatrze polskim XXI wieku”, finansowanym w ramach programu SONATA Narodowego Centrum Nauki, za przedmiot badań przyjęto przedstawienia teatralne. Wybór spektakli teatralnych do opisu i analizy nie odnosił się w żaden sposób do kwestii, czy dane przedstawienie nominalnie stanowiło inscenizację dramatu/dramatów starożytnych, ich wersji nowożytnych czy też tekstów z obu tych przestrzeni czasowych. Badania w kontekście *classical reception studies* sugerują ujęcie całościowe, bez wykluczania wersji nowożytnych, stanowiących kreatywne medium recepcyjne dla starożytnych dramatów. Zasadnicze rozstrzygnięcie zasadza się na różnicy między pojęciami tradycji klasycznej (*classical tradition*) a recepcji klasycznej (*classical reception*) i wynikającymi z nich podejściami badawczymi. Według Lorny Hardwick (2003: 2) postawa badawcza wpisująca się w nurt tradycji klasycznej skupia się na transmisji i dyseminacji martwego dziedzictwa kultury antycznej. Punkt ciężkości lokuje się wówczas na badaniu wpływu antycznych twórców na kolejne etapy rozwoju kultury. Dzieła antyczne traktuje się jako nośniki stabilnych sensów, ustalonych jednorazowo i autorytatywnie. W rozważeniu tak linearnie ujętego rozwoju wpływu badania koncentrują się na śledzeniu transmisji tekstu, jego poszczególnych, otwarcie intertekstualnych adaptacji oraz na czasozależnych reformulacjach kanonu. Teksty antyczne istnieją jako obiekty kanoniczne, zhierarchizowane zależnie od epoki i adaptowane zgodnie z intencją autora. Głównym punktem odniesienia dla analizy dzieła oraz jego adaptacji pozostaje kultura antyczna.

---

<sup>1</sup> Pavis 2011: 21.

Tymczasem badania recepcyjne<sup>2</sup> (*classical reception studies*) odwołują się do postawy badawczej, która za przedmiot swoich rozważań przyjmuje zarówno kulturę antyczną, jako kulturę źródłową, jak i kulturę przyjmującą/adaptującą źródło. Będące w istocie analizą porównawczo-kontekstualną, badania recepcyjne skupiają się na dwutorowej relacji pomiędzy dziełem antycznym a dziełem adaptującym oraz pomiędzy kulturą antyczną a kulturą adaptującą. Ponieważ w tych badaniach kluczowe znaczenie ma kontekst, główne działania polegają na analizie fenomenów kultury ewokujących dzieło. Co istotne, recepcja jako główny przedmiot swoich badań przyjmuje dzieło adaptujące i jego konteksty, dopiero w następnej kolejności badając dzieło i kulturę źródłową. Taki układ badań nieuchronnie skłania do rewizji znaczeń, poszukiwania kontekstów zapomnianych lub niezauważonych oraz odnajdywania nowych sensów dla dzieła źródłowego, możliwych do zauważenia i analizy tylko w kontekstach dzieła adaptującego. Z tego też powodu studia recepcyjne z reguły skupiają się na refiguracjach, rekontekstualizacjach, krytyce, redefinicjach, jednym słowem – na *zmianie*. Przedmiotem tych badań są procesy artystyczne i intelektualne zaangażowane w selekcję, naśladowanie lub adaptowanie dzieł antycznych, przy czym pod tymi trzema terminami kryje się szereg procesów transtekstualnych. Dodatkowo, szczególnie rozważa się konteksty dla tych procesów istniejące poza samym dziełem, zarówno antycznym, jak i adaptującym. Szczególną uwagę przywiązuje się rów-

---

<sup>2</sup> Dla badań recepcyjnych, nie tylko w odniesieniu do tekstów antycznych, można zrekonstruować całkiem bogate zaplecze teoretyczno-metodologiczne zainicjowane antytypozytywistycznymi ideami formalizmu rosyjskiego, którego skupienie na wewnętrznej literackości dzieła, bez odwołań do uwarunkowań zewnętrznych, ograniczało analizę do badań funkcjonalności języka poetyckiego i wewnętrznej organizacji dzieła. *Intentio operis* było wyznacznikiem procesu interpretacji. Tradycję tę kontynuował nowy krytycyzm (formalizm amerykański) podkreślający antyintencjonalność, czyli brak uważności dla intencji autora i ergocentryzm, czyli w istocie *intentio operis*. Istotną zmianę perspektywy wprowadził Wolfgang Iser, którego teoria odpowiedzi czytelnika (*reader-response*) podkreślała fakt, iż to odbiorca wyzwała sens dzieła, zatem najistotniejsze jest *intentio lectoris*. Kierunek ten kontynuował Hans Robert Jauss, twórca idei *Rezeptionstheorie*, „estetyki recepcji”, akcentującej interakcję między procesami produkcji i recepcji dzieła, czyli relacji między autorem a odbiorcą, przy czym kluczowe znaczenie miał tutaj tzw. „horyzont oczekiwań” bazujący na doświadczeniu życiowym odbiorcy (*intentio lectoris*). Poszerzając tę perspektywę, postawa marksistowska w badaniach literackich otworzyła się na kontekst produkcji i recepcji dzieła, kierując się ku socjologii literatury: analiza treści ideologicznych oraz politycznych utworu i kontekstu jego powstania skupiała się na *intentio auctoris*. Specyficznym połączeniem *intentio auctoris* i *intentio lectoris* jest idea fuzji horyzontów Hansa-Georga Gadamera, w której uznaje się, że sens dzieła jest modelowany czynnikiem historycznym (cf. Propp 1976; Jakobson 1975, 2000; Warren 1943; Iser 1972, 1978; Jauss 1970, 1977, 1982; György 1951; Gadamer 2015).

niez do wskazania i przeanalizowania celu i funkcji, dla których zaistniał proces recepcji. Warunkiem *sine qua non* badań recepcyjnych jest rekonstrukcja języka wartości danej fazy recepcji dzieła. Rozważając akt recepcyjny w kontekście adaptacji, należy go traktować jako proces komunikacyjnej translacji interkulturowej i międzyczasowej, osadzonej w specyficznym kontekście czasoprzestrzennym. Dlatego też w tej publikacji znajdują się analizy spektakli bazujących na każdym z trzech modeli tekstowych (starożytnych, nowożytnych lub połączonych). Zasadniczą ideą projektu było bowiem prześledzenie inscenizacji nie tyle dramatu, co mitu antycznego. Identyfikacja mitów, najczęściej poddawanych rekontekstualizacji we współczesne realia lokalne i globalne, stanowiła podstawę dla rozpoznania *pracy* mitu antycznego (cf. Blumenberg 2009) w przestrzeni wyobraźni symbolicznej polskich twórców. Taka procedura miała na celu hermeneutyczną próbę zdiagnozowania podstaw ideologicznych oraz kierunków, wedle których rozwijały się i rozwijają zabiegi recepcyjne transformujące starożytne mity we współczesne konteksty kulturowe.

Jako spektrum znaczeniowe dla definicji zjawisk estetycznych i społecznych rozważanych w dziełach scenicznych przyjęto ramy, odpowiednio, postmodernizmu i ponowoczesności<sup>3</sup>. Wspólnotowe doświadczenie kultury ponowoczesności, wraz z jej patologicznymi derywacjami konsumpcjonizmu i totalnego wyzwolenia od wszelkich ograniczeń narzucanych przez nadzorców dawnych terytoriów panoptycznych, ewokuje postawy zniewolenia przez przymus adekwatności do kalejdoskopowo zmieniającego się świata. Liminalny charakter tych przeżyć, związany z koniecznością dokonywania wyborów i ucieczką przed odpowiedzialnością, staje się problemem szeroko komentowanym na scenach polskiego teatru. Elementy rzeczywistości aktualnej, które są słabo rozpoznane, bolesne, stłumione czy trudne do akceptacji, znajdują swój sceniczny opis poprzez matrycę mityczną. Rekontekstualizacja mitów antycznych wykorzystywanych do opisu i analizy współczesności jest zjawiskiem niezwykle istotnym, ponieważ – mimo zabiegów silnie subwersywnych i rewizyjnych, jak ma to miejsce w inscenizacjach postmodernistycznych – mit antyczny nieustannie zaświadcza o dynamice swojego istnienia w przestrzeni wyobraźni symbolicznej. Zważywszy na fakt, iż mit jest „formą kształtowania znaczeniowości” (Blumenberg 2009: 107) i pełni funkcje apotropaiczne, przez co pozwala uzyskiwać dystans wobec rzeczywistości, szczególnie wobec jej przejawów trudnych i wymykających się władzy logosu, dynamika jego istnienia w teatrze pozwala na odszukiwanie histo-

---

<sup>3</sup> Na różnice terminologiczne pomiędzy postmodernizmem a ponowoczesnością, a więc pojęć często mieszanych ze sobą w nauce polskiej, zwraca uwagę Anna Burzyńska, podkreślając, że termin „postmodernizm” winien być zarezerwowany dla zjawisk artystycznych, natomiast określenie „ponowoczesność” (postmoderna) powinno dotyczyć zjawisk filozoficzno-społecznych (2013: 230–231).

rycznie utraconych wartości oraz definiowanie nowo rozpoznawanych walorów transformującej się nieustannie polskiej tożsamości społecznej. Próba stworzenia dystansu poznawczego dla zjawisk tak aktualnych, jak spektakle teatru polskiego XXI wieku była zasadniczym celem badań ujętych w powyżej zdefiniowane ramy kontekstowe.

Mając na uwadze powyższe założenia, uwagę badawczą skupiono na inscenizacjach mitów antycznych realizowanych w kontekście estetyki postmodernizmu i/lub w odniesieniu do filozofii ponowoczesności oraz mających na celu analizę zjawisk artystycznych i społecznych w ich kontekście lokalnym (polskim). Należy przy tym zaznaczyć, że „lokalność” inscenizowanych zjawisk rzadko kiedy funkcjonuje w oderwaniu od ich kolokacji globalnych. „Lokalność” rozumiana jest tu zatem dwutorowo: jako inscenizacyjna referencja do zjawisk społecznych typowo lokalnych (polskich) oraz jako artystyczna ekspresja artystów lokalnych (polskich) z całym jej zapleczem kontekstowym. Na podstawie tak sformułowanych założeń wyodrębniono ramy selekcyjne dla przedmiotu badań w obrębie działań poszczególnych reżyserów teatralnych, dla których matryca mityczna stanowi istotne odniesienie w podejmowanych działaniach artystycznych i którzy realizują ją we wspomnianej estetyce postmodernizmu i/lub w odniesieniu do filozofii ponowoczesności.

W poszczególnych rozdziałach monografii przeanalizowano inscenizacje mitów antycznych zrealizowane przez wybranych twórców teatralnych w kontekście ich artystycznego zaplecza, ponieważ, zdaniem autorki, żadne dzieło nie powinno być badane w oderwaniu od artystycznego *emploi* artysty<sup>4</sup>. Ponadto, rozważania dotyczące każdego spektaklu mają charakter wszechstronnej analizy kulturoznawczej, obejmującej zarówno samo dzieło teatralne, jak i wszelkie jego relewancje zewnętrzne. W związku z powyższym monografię otwiera rozdział pt. *Mit na scenie*, który ustanawia ramy metodologiczne dla interpretacji spektakli w kolejnych rozdziałach. Omówiono w nim pojęcie mitu, jego recepcję w kulturze oraz w przestrzeni inscenizacji postmodernistycznych. Dalsza część książki zawiera analizy inscenizacji mitów antycznych dokonanych przez Maję Kleczewską, Michała Zadare, Jana Klatę i Antoninę Grzegorzewską. W rozdziale drugim pt. *Maja Kleczewska. Mityczne podglądanie ekstremum* analizowane są dwie produkcje reżyserki: *Fedra* (2006) z Teatru Narodowego w Warszawie oraz *Oresteja* (2012), będąca koprodukcją Teatru Narodowego i Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. W rozdziale trzecim pt. *Michał Zadara. Postpolityczny flâneur* zamieszczono analizy czterech spektakli reżysera. Są to: *Fedra* (2006) i *Ifigenia. Nowa tragedia* (2008) z Narodowego Starego Teatru w Krakowie, *Oresteja* (2010) z Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie oraz *Anty-Edyp* (2010) z Teatru Polskie-

---

<sup>4</sup> Autorka stosuje tu termin *emploi* w jego szerszym, źródłowym znaczeniu na określenie manieri działania artystycznego.

go w Warszawie, wyprodukowany we współpracy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Rozdział czwarty pt. *Jan Kłata. Muzyczność rewolucji* obejmuje interpretację dwóch inscenizacji reżysera z Narodowego Starego Teatru w Krakowie: *Oresteja* (2007) i *Króla Edypa* (2013). W rozdziale piątym pt. *Antonina Grzegorzewska. Przepisywanie mitu* przedmiotem analizy są dwie produkcje reżyserki: *Ifigenia* (2008) z Teatru Narodowego w Warszawie i *Tauryda. Apartado 679* (2012) z Teatru Współczesnego w Szczecinie. Tak zbudowany zbiór spektakli poddanych badaniom ma na celu ujawnienie wszechstronności w podejściu współczesnych artystów polskiego teatru do tkanki mitycznej.

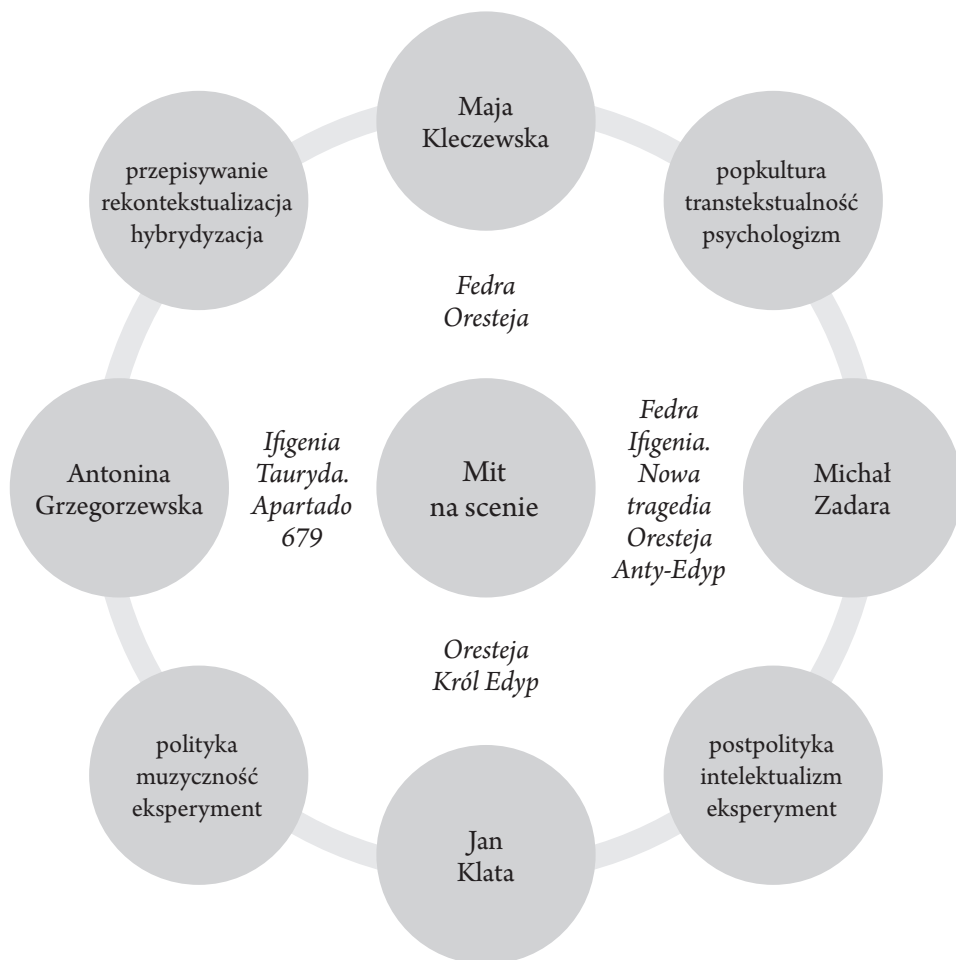
W przypadku Mai Kleczewskiej założeniem jest ukazanie zjawiska inscenizacji transtekstualnej, w której dzieło teatralne bazuje na rozbudowanej sieci tekstów kultury spiętych kłamrą mitu. Ponadto, dzieła Mai Kleczewskiej szeroko eksplorują estetykę postmodernizmu zaangażowaną w klisze popkulturowe na granicy kiczu, a także kwestię fenomenologii ciała aktora. Jednocześnie, o ile *Fedra* stanowi dzieło teatru dramatycznego *sensu stricto*, o tyle *Oresteja* z założenia ma być dramatooperą współtworzoną z wybitną kompozytorką, Agatą Zubeł. Mamy zatem zestaw transtekstualnego utworu dramatycznego i dramatooperowego, co pozwala na wszechstronny ogląd interpretacyjnych gestów reżyserki.

Działalność artystyczna Michała Zadary – „stachanowca” polskiego teatru – w zakresie interpretacji mitów antycznych w ich różnorodnych wersjach została najszerszej omówiona, z uwagi na jej wewnętrzną różnorodność. *Fedra* i *Ifigenia. Nowa tragedia*, jako formalne inscenizacje dramatów Racine’a, podnoszą niezwykle istotną kwestię uwikłania mitu w język jego reprezentacji, jak również stanowią głos w odniesieniu do pierwszych nowożytnych ingerencji w strukturę starożytnych mitemów. *Oresteja* zgłębia zagadnienie muzycznej translacji mitu w formie operowej proponowanej przez Iannisa Xenakisa, a ponadto reprezentuje głęboko lokalnie zakorzenioną rekontekstualizację matrycy mitycznej. *Anty-Edyp* jest w tym zestawie projektem wysoce eksperymentalnym, badającym mit z perspektywy transdyscyplinarnej na przecięciu performansu, filozofii i medycyny.

Z kolei inscenizacje Jana Kłaty przesuwiają punkt ciężkości ku muzyczności gestów interpretacyjnych wobec mitów. *Oresteja* proponuje scenerię interpretacyjną rozpisaną w dźwiękach muzyki eksperymentalnej zderzonej z kliszami popkultury. Jednocześnie inscenizacja ta nawiązuje transtekstualną więź z innymi tekstami kultury, tworząc referencję do dyskursu metateatralnego i metamitycznego. Natomiast *Król Edyp*, formalnie będący inscenizacją opery Igora Strawińskiego, pogłębia muzyczne fascynacje reżysera w odniesieniu do tkanki mitycznej i ujawnia projekt eksperymentujący zarówno w warstwie muzycznej, jak i dramaturgicznej.

Spektakle Antoniny Grzegorzewskiej stanowią przykład przepisywania mitów na scenę, jako że reżyserka najpierw przygotowuje swoje własne wersje dramatyczne mitów starożytnych, by potem reżyserować je w teatrze. Jej projekt dotyczący mitu Ifigenii ma tu charakter programowy. Formułując własną perspektywę

dla indeksu mitu, Grzegorzewska rozpisuje go na dwa rozdziały zgodnie z tradycją literacką antyku, jednak nadaje im nowe ramy kontekstowe. *Ifigenia* eksploruje kwestie społeczne i polityczne, zaś *Tauryda. Apartado 679* zmienia perspektywę na bardziej osobistą, tworząc hybrydę transkulturową dla matrycy mitycznej.



**Rys. 1.** Rama konceptualna badań

(opracowanie własne)

Jak można zauważyć, naczelnym celem tak zdefiniowanego wyboru obiektów badań było ukazanie różnorodnych podejść artystycznych do zastanej tkanki mitycznej i jej heterogenicznych manifestacji w kulturze, z akcentem położonym na zabiegi subwersywne, eksperymentalne i wielogatunkowe (rys. 1). Teatr Mai Kleczewskiej, zanurzony w kliszach popkultury, jest reprezentacją postmoderni-

stycznego podejścia do tekstów kultury pojmowanych każdorazowo jako element większej sieci asocjacji transtekstowych, penetrujący głównie zagadnienia estetyczne i psychologiczne. Teatr Michała Zadary prezentuje projekt silnie zintelektualizowanego teatru postpolitycznego, eksplorującego performatywne granice języka jako narzędzia polityki. Teatr Jana Klaty, podobnie jak projekt Zadary, proponuje dyskurs silnie upolityczniony, jakkolwiek nieuwikłany w żadne radykalne pozycje ideologiczne. „Polityczność” teatru Klaty ujawnia się w jego nieustannej refleksji nad kwestiami etyki i angażowanej do jej rozważenia estetyki, w której dominuje fraza muzycznego eksperymentu. Teatr Antoniny Grzegorzewskiej to przejaw typowo inżynierskich – w terminologii Lévi-Straussa (1969) – zabiegów dokonywanych na zastanym dziedzictwie kulturowym. Reżyserka przepisuje zastane teksty kultury w nowe konteksty, ingerując w ich głębokie struktury znaczeniowe. Tworzy w ten sposób pre-teksty<sup>5</sup> dla sceny, na której sama konstruuje z nich dzieło sceniczne, powielając niejako gesty kreacyjne twórców starożytnej tragedii greckiej. Ponadto, każdy z omówionych projektów artystycznych został przeanalizowany w szerszych kontekstach kulturowych, potwierdzających, jak dalece gesty twórców teatralnych wpisują się w globalny dyskurs kulturotwórczy. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt parytetu genderowego twórców.

Ponieważ zasadniczym zjawiskiem badanym w opisywanym projekcie jest sceniczna recepcja mitów antycznych, analiza spektakli musiała być uzupełniana interpretacją tekstów kultury będących nośnikami tych mitów. Jednak w przypadku każdego z omawianych spektakli ta przeplatająca się analiza zdarzenia scenicznego i jego tekstualnego zaplecza przyjmuje różnorodną formę, w zasadniczej mierze uzależnioną od tego, jak dalece dany projekt *in-scenizacyjny* bazuje na tekstowym medium mitu. Z tego też powodu poszerzoną interpretację tekstualnych wersji mitu można zauważyć w analizie *in-scenizacji* Kleczewskiej i Grzegorzewskiej, ponieważ obie artystki deklarują szerokie, brikolerskie (Kleczewska) oraz inżynierskie (Grzegorzewska) podejście do tekstualnych wersji mitu<sup>6</sup>. W ten schemat częściowo wpisują się również Rasynowskie *in-scenizacje* Zadary. W każdym jednak przypadku zasadniczym przedmiotem badań i istotowym punktem odniesienia pozostaje zdarzenie sceniczne. Metodologia badań każdorazowo dostosowuje się do swojego przedmiotu (spektaklu), do tego, w jaki sposób on sam pozwala kierunkować wektory analizy, a także do tego, w jaki sposób został on, intelektualnie i emocjonalnie, utrwalony przez odbiorcę przyjmującego rolę badacza. Warto dodać, że forma języka analizy współuczestniczy w przekazie istotowych treści badań

---

<sup>5</sup> Termin *pre-tekst* rozumiany jest tutaj jako tekst *sensu stricto*, stanowiący scenariusz dla inscenizacji.

<sup>6</sup> Mam tu na myśli dwa typy artystycznego podejścia do dziedzictwa kulturowego opisane przez Lévi-Straussa (1969), które zostaną szczegółowo omówione w rozdziale I.

skupionych wokół zagadnienia transferu kulturowego. Z tego powodu niektóre terminy analityczne zapisywane są z dywizem, mającym za zadanie uwypuklić różnorodność i wielorakość sposobów *in-scenizacji* mitów.

## Badanie teatru – autoanaliza widza/badacza

Relacje tekstu i sceny są zagadnieniem szeroko dyskutowanym w badaniach teatrologicznych. Problematyka ta nabiera istotnego znaczenia w momencie podejmowania badań recepcyjnych dotyczących inscenizacji tekstów będących wersjami – starożytnymi i nowożytnymi – mitów antycznych. Za bodaj najistotniejszą w tym kontekście obserwację należy uznać dwuperspektywiczne podejście do analizy spektaklu będącego inscenizacją tekstu proponowane przez Patrice'a Pavis'a. Bazując na oczywistym założeniu, że analiza inscenizacji tekstu nie może się obejść bez jego wcześniejszej interpretacji (Pavis 2003: 199)<sup>7</sup>, Pavis wyróżnia analizę sposobów, w jaki tekst jest wprowadzany na scenę (*in-scenizowany: texte mis en scène*), co rozumie jako analizę dramaturgiczną utworu oraz wszelkich założeń inscenizacyjnych (reżyserskich, aktorskich, scenograficznych, kostiumowych, muzycznych etc.) oraz analizę sposobów, w jaki tekst jest artykułowany na scenie (*texte émis en scène*). To rozróżnienie warto zestawić z rozważaniami Eriki Fischer-Lichte, wedle których koncepcja *mise-en-scène*, rozumiana jako materialność spektaklu zaprojektowana wcześniej przez reżysera, nosi pewne cechy stabilności, gdy tymczasem koncepcja spektaklu *per se*, rozpatrywana jako materialność potencjalnie możliwa do zaistnienia w toku przedstawienia, zakłada jego efemeryczność i unikalność, a przede wszystkim nieprzewidywalność. To, co zaplanowane, czyli koncepcja inscenizacyjna spektaklu „wyprodukowana” w toku analizy dramaturgicznej tekstów literackich oraz interpretacji innych tekstów kultury i rozpisana na znaki sceniczne, każdorazowo znajduje swój nie do końca przewidywalny finał w spektaklu. Zasadniczo analiza spektaklu skupia się na perspektywie dotyczącej artykulacji scenicznej, jakkolwiek skrypt dramatu nadal pozostaje w warstwie genetycznej spektaklu i jako taki winien podlegać referencjom interpretacyjnym. Analizę spektaklu można zatem rozumieć jako badanie zdarzenia zaprojektowanego koncepcyjnie przez reżysera na podstawie mniej lub bardziej różnorodnego materiału intertekstowego, podlegającego nieustannym transformacjom zależnym od okoliczności jego performatywnej ekspozycji,

---

<sup>7</sup> „W sposób naturalny powinno się zarezerwować miejsce dla tekstu dramatycznego – jednakże bez przesądzania o jego statusie *wewnątrz* spektaklu” (tłum. M.B.) („[...] one should quite naturally reserve a select place for the dramatic text – without however prejudging its status *inside* the performance”).



przy czym czynnikami najmniej przewidywalnymi są reakcje międzyludzkie (aktor–aktor, aktor–widz). Warto przy tym zauważyć, że wektor analityczny ma kierunek odwrotny od procesu produkcji przedstawienia. Widz-badacz otrzymuje obiekt badawczy w formie jednorazowego zdarzenia performatywnego. Jego analiza polega na podążaniu od multistabilnych znaków sceny obserwowanej w konkretnym punkcie czasoprzestrzeni ku projektowi *mise-en-scène* zaplanowanemu przez reżysera. Wydaje się zatem, że zadaniem badacza jest próba opisu i interpretacji zaobserwowanych zdarzeń scenicznych, a następnie próba odnalezienia dla nich wcześniej zaprojektowanych relewancji koncepcyjnych. Oczywiście jest, że badacz ma obowiązek odwołać się do wszelkich dostępnych materiałów badawczych mogących przybliżyć koncepcje pracy twórczej autora/ów spektaklu oraz jego wykonawców, jakkolwiek nie należy zapominać, co tak naprawdę jest obiektem badań, a jest nim zawsze spektakl. Jeżeli można rozważać jakąkolwiek hierarchię w badaniach teatrologicznych, to spektakl jest zasadniczym punktem odniesienia stojącym aksjologicznie najwyżej, jakkolwiek jego status w procesie twórczym sytuuje go w pół drogi pomiędzy projektem reżysera a jego odbiorem przez widzów.

Zakładając hermeneutyczną próbę analizy spektaklu teatralnego, należy mieć na uwadze specyfikę zjawiska, jakim jest przedstawienie teatralne i jego percepcja: „Wszystko, co wydarza się w trakcie przedstawienia, odbywa się »tu i teraz« i jest doświadczane jako szczególny rodzaj obecności” (Fischer-Lichte 2008b: 66). Efemeryczny charakter przedstawienia teatralnego, wyczerpującego swoje istnienie w terażniejszości, nie pozwala na bezpośredni i całościowy ogląd tego zjawiska, skazując widza na naprzemienną estetyczną (fenomenologiczną) i hermeneutyczną (semiotyczną) percepcję poszczególnych jego momentów. Ponadto, w trakcie trwania przedstawienia widz jest jego współuczestnikiem, zaangażowanym w *autopoiesis* i z tego względu nie jest w stanie w pełni przyjąć postawy dystansu poznawczego pozwalającego na zrekonstruowanie znaczeń. O ile mikroznaki momentów i elementów przedstawienia mogą być na bieżąco rozpoznawane, o tyle makroznak całości przedstawienia może zostać zrekonstruowany dopiero *a posteriori*, po uwolnieniu się widza od percepcji estetycznej. Odbiór przedstawienia w porządku reprezentacji, gdy widz tworzy znaczenia dla postaci scenicznej, stanowi zawsze wstępną hipotezę, która weryfikowana jest przez cały czas trwania przedstawienia i znajduje (lub nie) swój ostateczny kształt dopiero po zakończeniu spektaklu (Fischer-Lichte 2008a: 252).

Jako byt psychofizyczny, człowiek percypuje rzeczywistość kompleksowo, cieleśnie i umysłowo. Dzieło sceniczne, jako bodaj jedyny typ dzieła sztuki, pozwala na pełną psychofizyczną kontemplację swej treści (*logos*) i formy (*leksis*), zakładając, że jako formę rozumie się wszystko to, co zmysłowo postrzegalne, a jako treść – „to, co domniemane na podstawie tego, co spostrzeżone” (Ingar-den 1958: 439). Rozważając zjawisko psychofizycznego zaangażowania widza w odbiór spektaklu w jego naturalnym środowisku teatru, Neuringer i Willis

(1987) wyróżnili cztery domeny obecności odczuwanej i uświadamianej przez odbiorcę. Najbardziej podstawowy kontakt z rzeczywistością człowiek nawiązuje poprzez zmysły, które odbierają fizyczne impulsy od obiektów świata zewnętrznego. Ten dynamiczny interfejs zdeterminowany jest naszą cielesnością, fizyczną konstrukcją i jej funkcjonalnością, co ma zasadnicze znaczenie dla odbioru sztuki scenicznej. To, co widziane, słyszane, dotykane, wążane stanowi nieodzowną bazę odbioru spektaklu. Dominująca rola wzroku i słuchu została we współczesnym teatrze wzbogacona przez doświadczenie dotyku i zapachu, gdy złamano granicę między sceną a widownią, zaś widz może znajdować się na scenie, a nawet współuczestniczyć w przedstawieniu. Ten fizyczny świat (*Physical World*) zostaje przetworzony przez naszą strukturę neuronalną, stanowiącą rodzaj magazynu wszelkich struktur mentalnych (wspomnień, przekonań, wiedzy, inteligencji etc.), który filtruje i koduje impulsy zebrane w kontakcie zmysłowym. Neuronowy świat (*Neural World*) zarządza ogromem odczuwanych przez nas impulsów i reorganizuje je zgodnie z naszą konstrukcją psychiczną, gdyż tylko w tym świecie jesteśmy w stanie nazwać, a co za tym idzie – zrozumieć impulsy odbierane przez zmysły. Wydaje się, że ta struktura psychiczna stanowi fundamentalny element w procesie odbioru rzeczywistości, w tym rzeczywistości scenicznej. Tworzy bazę interpretacyjną, dostarczając odpowiednich i jedynie dla nas właściwych narzędzi oraz metodologii kształtowania obrazu świata. Procesy interpretacyjne zachodzące w strukturach neuronalnych tworzą świat perceptualny (*Perceptual World*), będący naszą rzeczywistością, czyli tym, co *my* postrzegamy i rozumiemy jako rzeczywistość. Jako finalny akt procesu interpretacyjnej percepcji rzeczywistości, świat perceptualny stanowi zbiór naszych myśli o rzeczywistości doznawanej fizycznie. Obiekty rzeczywistości ujawniają się odbiorcom tak samo, lecz są percypowane każdorazowo w odmienny sposób, dlatego też dla każdego odbiorcy są czymś innym. W zjawisku percypowania przedstawienia teatralnego percepcja estetyczna (która w swym sensie źródłowym znamionuje percepcję zmysłową) bytów fenomenalnych wyprzedza percepcję hermeneutyczną, która poddaje zjawiska fizyczne interpretacji. Jak podkreśla Erika Fischer-Lichte, widz w teatrze współuczestniczy w autopojetycznej pętli feedbacku (2008a: 62), czyli staje się współtwórcą przedstawienia właśnie poprzez „ruch wyobraźni” i, co istotne, każdy widz tworzy swoje własne przedstawienie, a jego reakcje mogą znacząco wpływać na aktorów. W tym momencie proces recepcji przechodzi na poziom świata fikcyjnego (*Fictive World*), w którym nasz umysł i emocje, na bazie interpretacyjnych wzorców świata percepcyjnego, wprawiają w ruch wyobraźnię. Różnice między światem perceptualnym a światem fikcyjnym, wszak wzajemnie współzależnymi, zaznaczają Neuringer i Willis:

Fikcyjnym światem teatru mogą być starożytne Ateny, Elżbietańska Anglia, bieżący północny, salon lub każde inne miejsce w historii czy w wyobraźni ludzkiej.

Światem perceptualnym jest budynek teatralny, siedzenia, głosy i działania aktorów istniejące w tym samym czasie (1987: 98; tłum. M.B.)<sup>8</sup>.

Możliwość obecności świata fikcyjnego (wyobrażonego) staje się warunkiem *sine qua non* teatru, który zakłada identyfikację widza, a więc jego świata wyobrażonego, z tym, co proponuje dzieło sceniczne. Fenomen teatru polega właśnie na tym, że widz pozostaje w pełnej świadomości fikcyjnego charakteru swojej identyfikacji. Ten intelektualny wentyl bezpieczeństwa nie umniejsza jednak procesu emocjonalnego zaangażowania w świat wyobrażony na scenie. Performatywna *mimesis* ludzkiego życia bazuje wszak zawsze na konglomeracie pewnych wspólnotowych doświadczeń według zasady podobieństwa do prawdy i na pragnieniu działania (*desire to act*) wynikającym, jak to ujął Jean-Louis Barrault, „z chęci zacerpnięcia pełną garścią prawdziwego życia i jego problemów poprzez sztuczne stworzenie życia, poprzez coś, co jest naprawdę »przefiltrowanym« życiem” (1964: 42; tłum. M.B.)<sup>9</sup>. Z drugiej strony, jak zostało już wyżej wspomniane, identyfikacja w świecie wyobrażonym z pełną świadomością wirtualności doświadczanych doświadczeń pozwala na zdystansowany, hermeneutyczny ogląd przedstawienia.

W najczystszej formie bycie obserwatorem z dystansu spotykamy w tragedii greckiej. *Schemat patrzenia na widowisko jest prototypem teorii zachowującej element kontemplacyjny w dystansie*, który dzięki *katharsis*, poprzez lęk i litość, uwalniające widza, dziedziczy filozofia. Mít i racjonalność w dystansie próbują równoległe, często się przecinając, usuwać zbudzone bynajmniej nie z powodu snu rozumu, upiory (Klemczak 2005: 54; podkr. M.B.).

Porządek *mimesis* panujący na scenie kształtuje strukturę znaczeń przydawanych obiektom i zjawiskom rzeczywistości za pomocą znaków scenicznych, gestu, głosu, ruchu. Porządek *semiosis*, kształtowany przez odbiorcę-widza, zawiązuje intertekstualne asocjacje dla odbieranych znaków i tworzy dla nich ustrukturyzowane pojęcia słowne. Translację dzieła scenicznego z porządku *mimesis* w porządek *semiosis* znamionuje sylleptyczność<sup>10</sup> znaku scenicznego, co w istocie oznacza, że

---

<sup>8</sup> „The Fictive World of the theatre may be ancient Athens, Elizabethan England, the North Pole, a drawing room, or any place in the history or imagination of mankind. The Perceptual World is the theatre building, seats, voices, and actions of the players existing at that moment in time”.

<sup>9</sup> „[...] from the urge to get a full grasp on real life and its problems through an artificial recreation of life, something which is really ‘filtered’ life”.

<sup>10</sup> *Syllepsis* – *figura per detractationem*; zeugma; konstrukcja składniowa sprzęgająca ze sobą elementy niejednorodnie i niezharmonizowane semantycznie, nastawiona na prowokację logiczną (Głowiński *et al.* 1994).

porządek *mimesis* już jest uwikłany w proces semiozy performatywnej (znaków niewerbalnych), tłumaczonej dalej w porządek semiozy werbalnej.

Rekonstrukcja przedstawienia *a posteriori* – jak wskazuje Fischer-Lichte (2008a: 256) – wiąże się z dwoma istotnymi problemami. Po pierwsze, pojawia się kwestia procesów zapamiętywania i przypominania sobie momentów przedstawienia, w których najistotniejszą rolę pełni pamięć epizodyczna i semantyczna. Przypominanie sobie momentów przedstawienia zawsze ma charakter wybiórczy, ściśle uzależniony od pamięci semantycznej, która wiąże poszczególne epizody z siecią asocjacji leżących u podstaw naszej wiedzy i doświadczenia. Pamięć semantyczna powiązana jest przy tym z emocjami towarzyszącymi epizodom oraz procesom konstruowania ich znaczeń. Po drugie, analiza rekonstrukcyjna przedstawienia teatralnego wymaga translacji percepcji zmysłowej i znaczeń w swej naturze emergentnych na znaczenia językowe:

W akcie percepcji konkretne ciała, rzeczy, dźwięki czy światło pojawiają się jako szczególne byty fenomenalne, kiedy więc później – nawet w czasie przedstawienia – staram się sprowadzić je do danego pojęcia, to tym samym czegoś istotnego je pozbawiam. Nawet najdokładniejszy opis słowny nie potrafi oddać wrażeń zmysłowych. Potrafi jedynie, kiedy go słyszę lub czytam, *wprawić w ruch wyobraźnię*, której twory – często w niezwykle zaskakujący sposób – różnią się od opisywanego zjawiska. Wspomnienia pamięci epizodycznej jedynie w bardzo ograniczonym zakresie poddają się opisowi językowemu. Natomiast wspomnienia pamięci semantycznej są już – właściwie same przez się – językowo ustrukturuwane i dlatego łatwo wyrazić je słowami. Nie można jednak przeoczyć faktu, że również w tym przypadku dochodzi do deformacji związanych z ograniczeniami języka. Widać to we wszystkich przypadkach, kiedy pamięć semantyczna przypomina pojęcia i opisy, które już w czasie przedstawienia powstały w efekcie procesów „tłumaczenia” (Fischer-Lichte 2008a: 257; podkr. M.B.).

Proces słownej translacji fenomenu przedstawienia, a więc wszystkiego tego, co jest *pokazywane* i co jest *widziane*, jest zatem zawsze procesem nie relacyjnym, lecz hermeneutycznym. Jak zauważa Göran Hermerén, „każdy opis [dzieła sztuki] zakłada pewien rodzaj selekcji” (1983: 245; tłum. M.B.)<sup>11</sup>, która bazuje na przyjętym systemie norm i wartości. Ponadto, zabiegom interpretacyjnym towarzyszą – mniej lub bardziej uświadamiane – metateksty i metadyskursy oscylujące wokół formy i treści spektaklu. Ma to istotne znaczenie wówczas, gdy spektakl odwołuje się do tekstu/tekstów literackich oraz tradycji recepcyjnej i interpretacyjnej podejmowanych zagadnień.

---

<sup>11</sup> „[...] every description presupposes some kind of selection”.

Zasadnicza kwestia poruszana w tej książce dotyczy zjawiska *tłumaczenia* mitu utrwalonego w tekście literackim (tj. w starożytnej tragedii greckiej) przez twórcę dzieła scenicznego. Teatralne przedstawienie mitu wiąże się bowiem z koniecznością zbudowania nowej narracji mimetycznej, konstruowanej za pomocą znaków wizualnych, audialnych i kinetycznych. Komunikacja werbalna stanowi najbliższy tekstowi literackiemu element spektaklu, jakkolwiek również ona podlega estetyce diegezy mimetycznej<sup>12</sup>, wyrażonej w tonie głosu, mimice twarzy i geście. Hermeneutyczna próba ponownej translacji rozgrywanego (tj. widzianego i słyszanego) na scenie zjawiska za pomocą systemu znaków językowych, czyli słów, jest zatem gestem interpretacyjnym widza, który przybiera rolę badacza<sup>13</sup>, czyli podejmuje próbę zdystansowanego ujęcia „ruchu własnej wyobraźni” w opisie językowym. W Platońskim *Państwie* Sokrates wskazuje na *mimesis* jako na najbardziej niebezpieczny (w sensie psychologicznym) typ narracji, akcentując dynamiczne napięcie pomiędzy *logos* (tym, o czym się mówi) a *leksis* (tym, jak się to mówi) (392c). Podsumowując ten translatorski cykl, można powiedzieć, że to, o czym się mówi (*logos*), zostaje przetłumaczone z porządku lingwistycznego na porządek performatywny i w ten sposób tworzy się nowy audio-wizualno-kinetyczny porządek *leksis*, performatywnej diegezy mimetycznej, która na kolejnym etapie zostanie przez widza przetłumaczona w obrazy, wyobrażenia i pojęcia dostępne dla jego zaplecza intelektualnego i emocjonalnego. Gdy widz staje się badaczem, podejmuje wysiłek intelektualnego oglądu spektaklu oraz jego opisu, jakkolwiek nadal pozostaje pod wpływem emocjonalnej i estetycznej percepcji spektaklu, która wzbogaca jego naukowy ogląd. Fischer-Lichte, rozważając doświadczenie teoretycznego oglądu spektaklu, wskazuje na niezaprzeczalne korzyści wynikające z możliwości bezpośredniego kontaktu badacza z przedstawieniem. Zważywszy na fakt, iż będąc widzem teatralnym, badacz nigdy nie pozostaje jedynie zdystansowanym obserwatorem, lecz zawsze jest współuczestnikiem spektaklu, zaangażowanym w niego (mniej lub bardziej) emocjonalnie, bardziej naturalne i łatwiejsze wydaje się rozpoznawanie znaczeń generowanych w odniesieniu do aktualnego kontekstu społeczno-politycznego, w którym spektakl jest zanurzony (Fischer-Lichte 2010: 37). Doświadczenie bezpośredniego kontaktu z dziełem teatralnym stanowi źródłową praktykę teatru, zainicjowaną w starożytnej Grecji – z tego powodu czynnik ten stanowi zasadniczy punkt odniesienia dla wyboru spektakli omawianych w tej książce. Ponieważ nie zawsze okoliczności pozwalały na zapoznanie się z przedstawieniem w naturalnych warunkach sceny, kolejnym czynnikiem determinującym wybór była możliwość zapoznania

---

<sup>12</sup> Na temat diegezy mimetycznej cf. Platon, *Państwo*, 394b–c. Cf. też: Halliwell 2012.

<sup>13</sup> Cf. gr. słowo θεατής, które oznacza widza i badacza (Abramowiczówna 1958–1965: 444).

się z przedstawieniem poprzez nagranie<sup>14</sup>. Nie ulega wątpliwości, iż taki sposób oglądu dzieła scenicznego wiąże się z licznymi ograniczeniami, w tym z najistotniejszą kwestią braku bezpośredniej bliskości ciał opowiadających historię w porządku performatywnej *mimesis*. Jednakże badania teatrologiczne, mające na celu całościowy ogląd zjawisk teatralnych w kontekście sproblematyzowanych zagadnień, muszą bazować również na materiale wideo, jakkolwiek z pełną świadomością jego ograniczeń. Materiał badawczy w postaci fotosów, opisów czy recenzji stanowi jedynie dodatek dokumentacyjny, który jednak, w mojej opinii, w żaden sposób nie powinien stanowić zasadniczej bazy dla opisu i analizy spektaklu. Wobec powyższych uwag założenie metodologiczne dotyczące wyboru reprezentacyjnej grupy spektakli poddanych analizie i interpretacji w tej monografii bazuje na doświadczeniu mojego bezpośredniego kontaktu z dziełem scenicznym lub z jego rejestracją wideo.

## Podziękowania

Książka ta powstała w celu prezentacji wyników badań projektu dotyczącego recepcji mitów antycznych we współczesnym teatrze polskim, prowadzonego w latach 2013–2017 w Katedrze Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego i finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w ramach programu SONATA. Jako kierownik i główny wykonawca badań w projekcie oraz autorka niniejszej publikacji, pragnę podziękować ekspertom i recenzentom z Narodowego Centrum Nauki za umożliwienie realizacji projektu, dzięki któremu polski wkład w dziedzinę badań recepcyjnych w obrębie Classical Reception Studies został zauważony i doceniony. Zgodnie z założeniami programu SONATA, wypracowany w toku badań warsztat badawczy będzie stanowił zaplecze dla dalszych studiów nad recepcją kultury antycznej w różnych obszarach kultury współczesnej oraz nad formułowaniem nowych transdyscyplinarnych kierunków badawczych, rozwijających dziedzinę badań podstawowych w zakresie literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, filozofii idei i kultury oraz socjologii.

Celem pośrednim projektu było uzupełnienie katalogu Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD) w Uniwersytecie Oksfordzkim o dane dotyczące działalności polskich teatrów we wskazanym zakresie proble-

---

<sup>14</sup> Precyzyjnie rzecz ujmując, zapoznałam się bezpośrednio, poprzez źródłowe doświadczenie teatralnej obecności, ze wszystkim spektaklami omawianymi w tej książce, oprócz *Taurydy*, *Apartado 679* i *Ifigenii*. *Nowej tragedii*. Natomiast nagrania wszystkich spektakli służyły jako materiał badawczy dla szczegółowych analiz niemożliwych do precyzyjnego odtworzenia wyłącznie na podstawie pamięci epizodycznej i semantycznej.

matyki. Nawiązana została ścisła współpraca z APGRD, w którym dzięki pomocy archiwistki, dr Claire Kenward, zostały umieszczone wszelkie dostępne dla projektu materiały dotyczące polskich spektakli adaptujących mity antyczne<sup>15</sup>. Tym samym wyniki prac badawczych zyskują szerszy oddźwięk w międzynarodowym środowisku naukowym i przyczynią się do popularyzacji działań artystycznych współczesnego teatru polskiego. Chciałabym wobec tego serdecznie podziękować prof. Fionie Macintosh, dyrektorowi APGRD, za okazane wsparcie, pomoc w dotarciu do źródeł, a także zaproszenie do udziału w seminariach, konferencjach i dyskusjach istotnie wzbogacających moją wiedzę w zakresie recepcji kultury antycznej w teatrze. Słowa podziękowania kieruję również do prof. Olivera Taplina, który wspierał moje projekty i cierpliwie odpowiadał na wszelkie pytania. W kontekście współpracy międzynarodowej pragnę też podziękować prof. Stephenowi Wilmerowi, emerytowanemu dyrektorowi Szkoły Dramatu, Filmu i Muzyki (School of Drama, Film, and Music) w Trinity College Dublin, wybitnemu specjalście w zakresie recepcji tragedii greckiej we współczesnym teatrze – za dyskusje i konsultacje oraz wspólne przygotowywanie nowych aplikacji projektowych.

Warto zaznaczyć, że projekt ten, związany z licznymi wyjazdami konferencyjnymi, konsultacyjnymi i kwerendalnymi, mógł być zrealizowany jedynie dzięki życzliwej przychylności i nieustannemu wsparciu kierownika Katedry Filologii Klasycznej UŁ, prof. Joanny Sowy. Ponadto pragnę podziękować prof. Jadwidze Czerwińskiej oraz dr Katarzynie Chiżyńskiej, członkiniom zespołu badawczego „Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w ramach programu OPUS, z którymi współpraca we wspomnianym projekcie pozwoliła mi na znaczące poszerzenie wiedzy w zakresie praktyki teatralnej teatru starożytnego oraz wykorzystanie jej w niniejszej książce.

Ponadto chciałabym serdecznie podziękować Dyrekcjom i pracownikom archiwów teatrów, które udostępniły mi materiał do badań, jak również autorom zdjęć oraz projektantom plakatów do omawianych spektakli za wyrażenie zgody na ich bezpłatną publikację.

Szczególne podziękowania kieruję do Burca İdem Dinçela z Trinity College Dublin, którego rozległa wiedza zarówno z zakresu teorii tragedii, jak i dramaturgii współczesnej w pełni przyczyniła się do poszerzenia pola badawczego w tym projekcie.

---

<sup>15</sup> Materiały zostały udostępnione APGRD zgodnie z wolą teatrów.

# ROZDZIAŁ I

## MIT NA SCENIE

Zasadnicza teza, stanowiąca konceptualną ramę tej książki, opiera się na przekonaniu, że opisane w niej postawy artystyczne twórców teatru to powtórzenie *in-scenizacyjnego* gestu twórców greckiego teatru okresu klasycznego. Chodzi o gest adaptacji znanej opowieści mitycznej, incydentalnie utrwalonej w różnych tekstach kultury i za pomocą różnego medium, w warunkach sceny teatralnej. W obu przypadkach – zarówno twórców starożytnych, jak i współczesnych – zastany materiał mityczny był jedynie punktem wyjściowym dla oryginalnego projektu scenicznego, którego głównym celem był komentarz do aktualnego *hic et nunc* odbiorcy.

Korpus opowieści mitycznych, dynamicznie rozwijany przez kulturę oralną, stał się repozytorium tematów i motywów dla tragedii greckiej, w której analizowano teraźniejszość kultury Greków poprzez działanie sceniczne. Mit stawał się scenariuszem, scenariusz zaś – skryptyem scenicznym przedstawienia. Mimetyczna diegeza mitu na scenie rozbudowywała jego znaczenia ku teraźniejszości, aktualizowała jego istnienie *hic et nunc*. Nierzadkie były ingerencje w strukturę głęboką mitu, gdy radykalnej zmianie ulegała jego treść i wynikające z tej zmiany znaczenia konstytutywne dla zaplanowanej przez dramaturga intencji tragicznej (cf. Czerwińska 2015). Sceniczna mediacja mitu w jej starogreckim wydaniu stanowi punkt graniczny między rytualno-kontekstualnym praktykowaniem mitu w kulturach oralnych a jego zapośredniczonym istnieniem w zapisie. Twórca scenariusza sztuki greckiej bazującego na micie był jednocześnie jej reżyserem<sup>1</sup>, wobec czego proces twórczej transformacji mitu znajdował swój kres w wersji scenicznej. Pierwszy teoretyk sztuki teatru greckiego, Arystoteles, w swojej *Poetyce*, napisanej *nota bene* ok. 335 r. p.n.e., czyli blisko 100 lat po śmierci Eurypidesa, ostatniego znanego nam wybitnego

---

<sup>1</sup> Tę kwestię podnosi już jeden z najwcześniejszych tekstów komentujących praktykę sceniczną starożytności, a mianowicie *scholion* do Arystofanejskich Żab, przypisywany bizantyjskiemu gramatykowi Tsetsesowi (XII w.) (Sch. rec. Tzetzae, Ra. 1259): „Zarówno poeci komiczni, jak i tragiczni, byli reżyserami własnych dzieł w czasie Dionizji, które obchodzone są wiosną ku czci Dionizosa” (Tzetzes 1960, ed. Positano; tłum. M.B.). Komentator używa tutaj określenia *didaskontes* na określenie reżyserów. Jak podaje słownik grecko-polski Abramowiczówny (1958–1965: I, 567), słowo *didaskon* (διδάσκων) (pochodzące od czasownika διδάσκω) oznaczało m.in. poetę wystawiającego dramat na scenie, co potwierdza również *Liddel & Scott Lexicon* (1972: 169).



twórcy teatru okresu klasycznego, poczynił istotną uwagę dotyczącą adaptacji mitów w dziełach scenicznych:

Poeci tragiczni trzymają się zaś nadal imion przekazanych przez tradycję. Kierują się racją, że to, co jest możliwe, jest też wiarygodne. Nie dowierzamy bowiem na ogół, że to jest możliwe, co się jeszcze nie zdarzyło, a wierzymy jako w rzecz oczywistą, że możliwe jest natomiast to, co się już zdarzyło, ponieważ nie zdarzyłoby się, gdyby nie było możliwe. Tym niemniej w niektórych tragediach tylko jedno lub dwa imiona są znane z tradycji, pozostałe zaś zmyślone. W niektórych nie ma natomiast ani jednego tradycyjnego imienia, jak np. w *Anteusie* Agatona, a jednak utwór sprawia wcale nie mniejszą przyjemność. Nie należy zatem za wszelką cenę trzymać się tradycyjnie przekazanych podań, na których zazwyczaj oparte są nasze tragedie. Ubieganie się o to jest w zasadzie absurdem [...] (Arystoteles, *Poetyka*, 1451b 15–25; podkr. M.B.)<sup>2</sup>.

Z powyższego fragmentu wynika, że dla starożytnych Greków mit (*mythos*), wraz z jego „imionami” (*onomata*), to zasadnicze tworzywo tragedii. Jednakże, mimo iż był częścią tradycji, nie stanowił nienaruszalnego kanonu – wręcz przeciwnie: Arystoteles uważał za absurdalne (*geloios*) ścisłe trzymanie się litery tradycyjnych opowieści mitycznych. Tym samym Stagiryta zdefiniował postawę artystyczną starożytnych poetów tragicznych, dla których mit był jedynie punktem wyjścia i matrycą, w dużej mierze znaczoną imionami postaci, na której mogli oni swobodnie konstruować swoją własną fabułę tragiczną. Skoro bowiem celem tragedii było wzbudzenie u widza uczuć litości i trwogi, fabuła musiała poruszać zagadnienia mu bliskie, zatem stary mit musiał adaptować współczesne widzowi problemy.

Spisanie tragedii greckich na papirusie i ich rozpowszechnienie w formie tekstowej stanowiło krok ku „znieuchomieniu” mitu w jego zapisanych wersjach. Świadomość takiej ścieżki rozwoju opowieści mitycznej ma fundamentalne znaczenie dla wszelkich dywagacji dotyczących tak zwanego kanonu. „Ustalony wzorzec” – indeks<sup>3</sup> opowieści mitycznej – jest wytworem kultury pisma dążącej do znieuchomienia i ujednoczenia dynamiki istnienia mitu. W takiej bowiem formie mit może być podstawą kształtowania tożsamości jednostkowej, narodowej czy etnicznej, a matryca tożsamościowa jest pierwotną potrzebą każdej jednostki ludzkiej, co rozpoznała dość dokładnie psychoanaliza, anektująca mityczne formy symboliczne do objaśnienia zjawisk psychicznych. Nie ulega wątpliwości, że piśmienne remediacje mitów przyczyniły się do ich

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z *Poetyki*, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję na podstawie tłumaczenia Henryka Podbielskiego z wydania Arystoteles 1983.

<sup>3</sup> Określeń „indeks” i „incydent” w odniesieniu do recepcji mitów używam w znaczeniu, jakie nadał im Jacek Wachowski (1993), który indeksem nazywa rdzeń tożsamościowy mitu, a incydem wszelkie jego wersje adaptacyjne.