

Martyna FRIEDLA

***Communitas* w polskim teatrze współczesnym na przykładzie reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego¹**

Warto odpowiedzieć na pytanie, czy we współczesnym polskim teatrze może powstać *communitas*. Aby to zrobić, należy dokonać analizy zagadnienia potrzeby wspólnotowości we współczesnym teatrze oraz wskazać źródła. Relacje sceny i widowni, kluczowe dla niniejszej perspektywy badawczej, zostały szczegółowo opisane w pracy Eriki Fischer-Lichte *Estetyka performatywności*. Praktyczne realizacje teorii zaproponowanej przez Fischer-Lichte zostaną zilustrowane przykładami z gruntu polskiej sceny teatralnej. Istotny wpływ na kształtowanie myślenia o *communitas* jako szczególnego rodzaju współczesnej zbiorowości wykorzenionych, wywarła teoria Julii Kristewej. Koncepcja abiektu znajduje wiarygodne zastosowanie w przypadku rozmyślań nad statusem członka społeczności powstającej w obrębie przedstawienia teatralnego.

Postawa odpowiedzialnego i refleksyjnego widza, przywoływana niemal w każdej zarejestrowanej rozmowie z Krzysztofem Warlikowskim, wywołuje potrzebę rozpatrzenia konkretnych realizacji teatralnych reżysera, właśnie pod kątem otwartości na widza i zachęcania do podjęcia dialogu.

¹ Artykuł powstał w oparciu o pracę magisterską, napisaną pod kierunkiem prof. Eugeniusza Wilka w 2014 roku.

W kręgu terminologii

Burza w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego: do jednej ze scen zaproszone zostają łowiczanki, które prostymi, najprawdopodobniej tradycyjnymi, rymowanymi wierszami przekazują Mirandzie i Ferdynandowi błogosławieństwo. Są realne², wydają się być lekko zmieszane, choć wrażenie to może być powodowane brakiem aktorskiego warsztatu. Widzowie reagują bardzo szybko: wzruszeniem, rozbawieniem, zdziwieniem. Trudno pozostać obojętnym wobec takiego pomysłu. Na moment widowiska staje się wspólnotą szczególnego doświadczenia. Można podejrzewać, że część zgromadzonej publiczności miała świadomość przeżywania czegoś wyjątkowego. I mimo, że już za chwilę Prospero (Adam Ferency) jednym gestem rozbija to wrażenie w pył i „znów jesteśmy w teatrze” jak pisze Grzegorz Niziołek³ - to świadomość oddziaływania tak dobranych środków prowokuje do dalszego podążania tym tropem. Pojawia się pytanie o realność tego rodzaju doświadczeń i jej granice.

Główna refleksja moich rozważań opiera się na prostym założeniu: strategie inscenizacyjne, jakie opracowuje reżyser we współpracy ze scenografem, muzykiem i aktorami tworzą spektakl, który wraz z wrażeniami odbieranymi przez widzów, ich bogatym repertuarem reakcji – przyczynia się do powstania jedynej w swoim rodzaju jakości, pełni zwanej „przedstawieniem”. To szczególny, przemijający i jednorazowy „wytwór”⁴, wynik pracy twórców spektaklu wraz z reakcjami widzów, wzajemne oddziaływanie na siebie obu stron, z których żadna nie jest tylko aktywna, bądź tylko pasywna. Co istotne: przedstawienie istnieje tylko wtedy, gdy trwa⁵. Jak pisze Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności*: „Przedstawienie nie powstaje w efekcie przekształcenia tekstu literackiego, ale na drodze wyboru, połączenia i prezentacji jego najmniejszych konstytutywnych elementów”⁶. W tak rozumianej czasoprzestrzeni teatralnej może dojść do wytworzenia się „spontanicznej *communitas*”.

² G. Niziołek, *Extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini SC, 2008, s. 126.

³ Tamże, s. 128.

⁴ Przedstawienie jest na swój sposób niezależne od twórców – wyjaśnię ten wątek później.

⁵ Por. E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przełożyli M. Borowski i M. Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 38.

⁶ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przełożyli M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 296.

Spontaniczna *communitas*

Victor Turner opisał szczególny typ więzi, jaka może się zrodzić między ludźmi, a która być może tkwi u podstaw funkcjonowania wszelkich społeczeństw. *Communitas* byłaby takim rodzajem połączenia między ludźmi, charakterystycznym dla hybrydycznej natury doświadczenia liminalności, połączeniem, którego rozproszone elementy tkwią u podstaw więzi społecznych. *Communitas*, w przeciwieństwie do „wspólnoty” (określającej konkretną grupę) – to poczucie więzi między ludźmi, która nie liczy się ze społecznymi hierarchiami. W swojej specyfice nie podlega ona granicom dualizmu my-oni i nie zatacza kręgów poszczególnych zbiorowości. „Liminalność oznacza, że ci na górze nie byłiby tam, gdyby nie było tych na dole, zatem kto jest na górze, musi doświadczyć, jak to jest być na dole”⁷. Należy podkreślić, że pojęcie *communitas* nie jest tożsame z pojęciem „wspólnoty”, chociaż odwołuje się do wspólnotowego charakteru więzi. Jest to typ relacji międzyludzkich o dużo większej swobodzie i niejednokrotnie mniejszej trwałości niż w przypadku wspólnoty.

W stanie liminalnym widz może się znaleźć w stanie moralnego „pomiędzy”. Zostaje włączony do swobodnego obiegu myśli, który – jako pogranicze – pozwala na zawieszenia dotychczas uznawanych wartości. „Każde przejście, każde przekroczenie «progu» wytwarza stan niestabilności, w którym zrodzić się może coś nieprzewidywalnego, co niesie ze sobą ryzyko niepowodzenia, ale również szansę udanej przemiany”⁸. Erika Fischer-Lichte zauważa, że w wyniku doświadczeń liminalnych podczas performansu, kiedy widz może się stać stroną aktywną, współtworzącą spektakl i decydującą o jego przebiegu – zmienia swój status w ramach zbiorowości, w której się znajduje.

Odniesienie powyższej teorii do praktyki obecnej w polskim teatrze należałoby zacząć od Teatru Laboratorium i metafory „obrzędu”. Wskazuje ona na wspólnotowy charakter spektaklu teatralnego oraz na jego wydarzeniowość i postawienie za cel przemiany widza. W przypadku teatru Jerzego Grotowskiego, mimo charakteru wspólnotowego, podkreśla się wyższość figury aktora nad widzem. Posłużę się jednym ze spostrzeżeń Agnieszki Wójtowicz, piszącej o *Siakuntali* według Kalidasy w reżyserii Grotowskiego. Był to pierwszy spektakl, w którym realizowano ideę wspólnoty z widzem, poprzez zbudowanie sceno-widowni. „Aktorzy byli najważniejsi. Wszystko im służyło: znakomita

⁷ V. Turner. *Proces rytualny*, przełożyła E. Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 117.

⁸ E. Fischer - Lichte, *Estetyka performatywności*, przełożyli M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 285.

architektura sceniczna Jerzego Gurawskiego, reżyseria”⁹. Fabuła traktowana była pobieżnie, podkreślano jak niewielkie ma znaczenie w tym spotkaniu, to nie o nią chodziło. Flaszen pisał w programie teatralnym: „Niechaj widz, osaczony przez aktorów ze wszystkich stron, czuje się nie biernym świadkiem wydarzeń, lecz czynnym uczestnikiem «obrzędu» rozgrywającego się przecież w centrum widowni”¹⁰. O charakterze obrzędowym mówi się również w kontekście *Dziadów*.

Można by Teatr Laboratorium i teatr Jerzego Grzegorzewskiego widzieć na dwóch stronach tej samej monety. „Aktywny” widz oznaczał co innego w każdym z nich. „W Teatrze Laboratorium widz (...) Znajdował się razem z Kordianem w szpitalu wariatów w inscenizacji dramatu Słowackiego, czy też oglądał akcję *Księcia Niezłomnego* jak walkę na arenie, a w *Tragicznej historii Doktora Fausta* był jednym z gości na ostatniej wieczery, siedząc przy stole, na którym Faust odgrywał swoje dzieje. (...) Natomiast Grzegorzewski postępuje inaczej. W jego teatrze widz pozostaje przez cały czas teatralnym widzem, a «manipulacja» punktem widzenia odbiorcy polega jedynie na modyfikacji jego teatralnych przyzwyczajzeń”¹¹. Małgorzata Sugiera zwraca jednak uwagę na bardzo istotną kwestię: „(...) Grzegorzewski za punkt wyjścia swoich teatralnych światów przyjmuje obecność widza. Nie tylko jego aktualny „stan ducha”, wrażliwość estetyczną czy znajomość teatralnych konwencji. Kształt i funkcja ram inscenizacyjnych pokazują, że nawiązuje on do najbardziej realnego faktu: fizycznej obecności widza na widowni i jego czynności oglądania tego, co dzieje się na scenie”¹². Zwróćmy uwagę, że „(...) manipulowanie wzajemnym kontaktem, deformowanie go, kierowanie w nowe rejony; obserwowanie wyniku tych manipulacji”¹³, to metoda kreowania scenicznego obrazu w pracy Krystiana Lupy. Uta Schorlemmer podkreśla, że „W swoim teatrze, który nazywa „teatrem trwania” lub też „teatrem zawieszenia”, Lupa próbuje osiągnąć stanu granicznego egzystencji, nie poprzez celebrowanie rytuałów, lecz poprzez wykonywanie sekcji na procesach psychicznych”¹⁴.

⁹ A. Wójtowicz, „Od *Orfeusza* do *Studium o Hamlecie*. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959-1964)”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004, s. 53.

¹⁰ Tamże.

¹¹ M. Sugiera, *Między tradycją i awangardą*. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego, Universitas Kraków, 1993, s. 76.

¹² Tamże.

¹³ U. Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, przekład: K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, Kraków 2007, s. 44.

¹⁴ Tamże.

Fascynuje go eksploracja przestrzeni, która w procesie twórczym pozwoli na obcowanie z granicą między narodzinami a śmiercią. „Teatr powstaje w wyniku świadomej ingerencji w KSZTAŁT SWEGO BYCIA, w PARTNERA (...)”¹⁵.

W Teatrze Witkacego dążono natomiast do „oswojenia” widza, już przed rozpoczęciem przedstawienia (choć tak często przywoływany przykład częstowania widzów herbatą przez aktorów jest nie tyle „prawdziwym życiem”, ile delikatnym wprowadzeniem w przestrzeń i atmosferę przedstawienia). Dziuk, odwołując się do praktyki Jerzego Grotowskiego, wskazuje na to, jak specyfika „uczestnictwa” – również samo to określenie – kształtowało jego sposób pracy jako reżysera: „przywołuje ono drugą reformę teatru – ruch, którego powstania byłem świadkiem. Za jego sprawą dokonało się w teatrze istotne przesunięcie – jako widz nie jestem już obok, ale w środku”¹⁶. Specyfika tego rodzaju zaangażowania uwidacznia się również w charakterystycznym porównaniu tego teatru do „schroniska”. Myśl tę rozwija Iwona Pawłowska: „Objaśnianie specyfiki Teatru Witkacego poprzez porównania z himalaizmem nasuwały się w «teatrze-schronisku»” zupełnie naturalnie. Schronisko, baza, ryzyko... Andrzej podkreślał często, że od widza wymaga podjęcia ryzyka, które określał jako porzucenie swego „bezpiecznego schronienia”, i wkroczenia «w inną rzeczywistość, nierzeczywistość - albo jeszcze inaczej: w prawdziwą rzeczywistość»¹⁷.

Na scenie Krzysztofa Warlikowskiego

W spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego widzowie włączani są w ramy teatralnego wydarzenia na szereg różnych sposobów. Niemal w każdym spektaklu aktorzy zwracają się bezpośrednio w stronę widowni ujawniając autotematyzm charakterystyczny dla przedstawień postdramatycznych¹⁸. Podkreśleniu ulega ujęcie teatru w myśl Lehmana, mianowicie teatru jako „miejsca realnego zgromadzenia”¹⁹, w którym sfera rzeczywistości, widownia,

¹⁵ Tamże.

¹⁶ B. Świąder, *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 44.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Por. D. Kawęcka, *Publiczność postdramatyczna w spektaklach Forced Entertainment*, [w:] *Publiczność (z)wymyślana. Relacje widz-scena we współczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizacyjnej*, redakcja A. Dąbek, J. Jaworska-Pietura, Kraków 2009, s. 56.

¹⁹ H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przełożyły D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 8.

ma szansę spotkać się ze sferą symboliczną, sceną, a także przeniknąć ją, gdy zacierają się granice jednoznacznego doświadczenia.

W wypreparowanym, niemal sterylnym pod względem środków scenograficznych i kostiumowych teatrze Krzysztofa Warlikowskiego, operowanie strojem za każdym razem staje się sygnałem o dodatkowym przekazie wysokiej rangi. Warlikowski, poddając analizie społeczne i kulturowe konstrukty, wykorzystuje schematy wizualnej charakteryzacji, aby zapytać o ich rolę i sens. Grzegorz Niziołek poświęcił cały podrozdział w swojej rozprawie *Warlikowski. Extra ecclesiam*, by opowiedzieć o stale obecnym u przywołanego reżysera motywie rozbierania i ubierania się. W *Poskromieniu złośnicy* gesty takie jak: „rozpinanie guzików, ściąganie spodni, zakładanie koszuli”²⁰, nie należą jedynie do porządku symbolizacji, lecz istnieją realnie²¹. „Akt rozbierania ma zawsze swoją zmysłowość, ciężar i realność” – pisze Niziołek. Kategorie *cross-dressingu*²² i *cross-castingu*²³ zdają się reprezentować teatr Warlikowskiego niemal jak wizytówka. Należy się zastanowić nad wpływem tych teatralnych formuł na mechanizm wytwarzania *communitas* w przestrzeni przedstawienia. Kategorie te wprowadzają na pewnym poziomie percepcji dezorientację u widza. Zarówno przywdzianie podczas spektaklu stroju charakterystycznego dla płci przeciwnej, jak i odgrywanie roli przez osobę przeciwnej płci, niż zakłada rozgrywany dramat – w zależności od tego jak zostają wykorzystane – mogą wprowadzić zamieszanie. Istnieje obawa o doprowadzenie sceny do poziomu absurdu bądź śmieszności. Niemniej, te techniki mogą wprowadzić widzów w pożądany stan refleksyjności poprzez podważenie pewnych semantycznych oczywistości.

Cross-dressing i *cross-casting*, jako formalne techniki, wykorzystywane są w ramach podjęcia szerszego dyskursu gender. „Płeć kulturowa to akt performatywny, który wytwarza iluzję istnienia wewnętrznej płci, rodzaju esencji czy psychicznego ośrodka seksualności. (...) W efekcie tego jednym ze sposobów naturalizacji płci kulturowej jest przyjęcie jej jako psychicznej

²⁰ G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini SC, Kraków 2008, s. 12.

²¹ Por. Tamże.

²² Ubieranie się w strój charakterystyczny dla osób płci przeciwnej. Również przybranie wyglądu (np. makijażu, uczesania) i zachowania zgodnie z wybranym wzorcem – na podstawie artykułu z encyklopedii GLBTQ, dostęp online: http://www.glbtq.com/social-sciences/cross_dressing_ssh.html, 07.05.2014 r.

²³ Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przełożyli M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 139.

czy fizycznej wewnętrznej konieczności”²⁴. Przebijanie się w przedstawieniu, jako teatralny znak, ujawnia istnienie schematycznych konstruktów kulturowych i fantazmatów dotyczących kategorii „męskości” i „kobiecości” oraz przypisanych im ról społecznych. Na poziomie relacji aktor-widz, w taki sposób manifestuje się również realna obecność żywych ciał istniejących we wspólnej przestrzeni.

„*Poskromienie złoŃnicy* mogło jeszcze sprawiać wrażenie teatru politycznego uprawianego w duchu Judith Butler – antyesencjalistycznego i dekonstruktywistycznego” – pisze Grzegorz Niziołek. Jednakże stygmatyzacja jaką można wiązać z postacią Kasi, sięga do fundamentów ludzkiej egzystencji i „nie daje się oddzielić od poczucia własnej tożsamości”²⁵. Społeczne normy, w których niewoli zostaje ukazana Kasia, wraz z układami, transakcjami, jakie podejmowanie zostają w związku z jej ślubem, jako rodzaj piętna, przekraczają granice obszaru społecznej performatyki. Sytuacje pozostające na granicy ludzkiej tolerancji, wywieranie presji, profanacja obrzędów mających konstytuować społeczny porządek doprowadzają do ujawnienia dramatu społecznego. I jako taki dramat ten nigdy nie zostaje rozwiązany. Jego kolejne fazy (zachwianie ładu, kryzys, przywrócenie równowagi) doprowadzają do rozwiązania korzystnego bądź nie, najczęściej jednak proces kończy się zawieszeniem, impasem²⁶, co widoczne jest w spektaklach Warlikowskiego.

W *Burzy* mamy przede wszystkim do czynienia z charakterystycznym *cross-castingiem*. Kaliban i Ariel to postaci androgeniczne, grane przez kobiety: Renate Jett i Magdalenę Cielecką. Poziom kulturowej stereotypizacji płciowej ujawniony zostaje głównie poprzez ukazanie „kobiecości” jako kategorii podległości, słabości i niższości w stosunku do mężczyzny – tu: Prospera. Warstwa językowa, która odsłaniać ma kobiecość jako ludzki drugorzędny gatunek, manifestuje się poprzez „skazę kompulsywnego milczenia, trudną artykulację, histeryczną przesadę”²⁷. Odwołując się do teorii Julii Kristewej, kobieta jest w tej realizacji abiektem, „istnieniem połowicznym, kalekim, tylko częściowo świadomym siebie”²⁸.

²⁴ J. Butler, *Imitation and Gender Insubordination*, [w:] *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, red. D. Fuss, Routledge 1991, s. 28. Cytat za: W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i pieć w dramacie*, Kraków 2009, s. 361.

²⁵ G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini SC, Kraków 2008, s. 129.

²⁶ Por. Tamże, s. 14.

²⁷ Por. Tamże, s. 116.

²⁸ Por. Tamże.

Postaci Trinkula (Stanisława Celińska) i Stefano (Jacek Poniedziałek) również podlegają w spektaklu dekonstrukcji. Trinkulo jest kobietą, ukazaną w relacji subtelnej, emocjonalnej podległości, zależności w stosunku do Stefano. Stefano natomiast, jako mężczyzna ujawnia delikatność i jakby miękkość, a równocześnie gwałtowną zmienność emocji, charakterystyczną dla wzorca kobiecości. Niejednoznaczność seksualnej i płciowej tożsamości postaci pozwala widzowi na dopisanie treści na marginesie własnej refleksji, przenosząc punkt ciężkości przedstawienia z intrygi fabuły na płaszczyznę indywidualnej percepcji (poddawanej jednak wciąż zbiorowym standardom i konwencjom).

Byty liminalne

Myślę, że Julia Kristeva pisząc o bytach, „które nie zasadzają się na *pragnieniu*, skoro pragnienie zawsze wywodzi się z przedmiotów” – mogła w domyśle mówić o istotach liminalnych. „Owe byty opierają się na *wyłączeniu* [*exclusion*]”²⁹, pisze dalej Kristeva. W teorii Victora Turnera istoty tego rodzaju „to ni to, ni owo; nie są ani tu, ani tam, ale znajdują się między stanami definiowanymi i ustanawianymi przez prawo, obyczaj, konwencje i ceremoniał”. Ze względu na swoje odróżnienie od członków społeczności i dwuznaczność, obarczono je charakterystyczną symboliką: „liminalność jest często wiązana ze śmiercią, z przebywaniem w łonie, niewidzialnością, ciemnością, biseksualnością, dzikością oraz z zaćmieniem słońca lub księżyca”³⁰. Krzysztof Warlikowski wielokrotnie odwołuje się w swoich spektaklach do osobliwości rytuału przejścia, który w kulturach tradycyjnych decydował o przynależności i wykluczeniu ze społeczności. Badając zmiany zachodzące we współczesnych społeczeństwach, przywołuje na scenę postaci, które nie mają ustalonego statusu w grupie. Niziołek zauważa, że „Istotami liminalnymi są wszyscy – poza Tinkerem – bohaterowie *Oczyszczonych*, a także Ariel i Kaliban z Szekspirowskiej *Burzy*”³¹. Za Turnerem opisuje dość dokładnie, czym wyróżniają się liminalne byty i na czym polega ich tragizm. Są uległe, posłuszne i nie mają żadnej własności, pokornie przyjmują kary, wykonują polecenia, a pozbawione wszystkiego, co mogłoby określać również przynależność, chodzą nagie lub w obszarpanych szczątkach odzieży. W *Extra ecclesiam*

²⁹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 12.

³⁰ V. Turner, *Proces rytualny*, tłum. I. Kurz, [w:] *Antropologia widowisk*, s. 121-138.

³¹ G. Niziołek, Warlikowski. *Extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini SC, 2008, s. 66.

Niziołek zwraca również uwagę na bariery językowe. Podkreśla, że „Akt mowy nie jest czymś naturalnym, ani – jak w potocznym, codziennym doświadczeniu – nieuświadomionym”³².

W *Burzy* Szekspir zarysował dwa światy: królestwo Mediolanu i wyspę „na której władzy Prospera podlegają dziwne, skrzywdzone i cierpiące istoty”. Pozwala to Warlikowskiemu na ciągłe badanie „motywu granicy, pęknięcia, różnicy. Ten teatr nie zna indywidualizacyjnej przemiany, alchemicznego dojrzewania. Tutaj kondycją ludzką rządzi kategoria uskoku, przesunięcia, napiętnowania, zranienia – przemiana ma charakter momentalny i gwałtowny”³³.

W powyższym kontekście przywołać należy kluczową dla rozważań ideę *communitas*. Grzegorz Niziołek wspomina o niej właśnie w kontekście liminalności, dlatego że *communitas* stanowi „alternatywną formę życia społecznego”, wzniesioną na fundamencie doświadczeń „liminalnych, które wyłamują się z ustrukturuowanych porządków społecznych. Idea liminalności zawiera w sobie aspekty groźne, destrukcyjne, destabilizujące – nie musi tworzyć wyidealizowanych wizerunków życia zbiorowego”. Zgodnie z duchem teatru Warlikowskiego, Niziołek charakter tego rodzaju wspólnot określa mianem „istotowych relacji międzyludzkich”. Według niego stanowią one „opozycję do rutynowych relacji społecznych, zawsze zhierarchizowanych, zróżnicowanych i ustrukturuowanych”³⁴.

W *Opowieściach afrykańskich*, zgodnie z relacją Aleksandry Spilkowskiej, od początku spektaklu, „mimo fizycznego odgródnienia, (...) trudno mówić o dystansie między sceną a widownią”. Wykorzystano w tym celu środki medialnej audiowizualności: „publiczność zostaje wciągnięta do środka, zagarnięta okiem kamery, która w formie przebłyску oferuje publiczności jej własne odbicie - w środku konstrukcji. Bariera momentalnie znika, a lustrzana projekcja pozostaje gdzieś w pamięci, jako powidok. To my jesteśmy na scenie, oglądamy samych siebie”³⁵. Małgorzata Szcześniak opowiada o mnogości wypracowanych wspólnie z Warlikowskim strategii, które w minimalistycznym wymiarze, i w sposób subtelny, pozwalają widzowi stać się uczestnikiem teatralnego uniwersum. „Rzecz w tym, że pogrążając się w tej przestrzeni, widząc w zamykających ją z boku lustrach i szybach rozmazane i zniekształco-

³² Tamże, s. 69.

³³ Tamże, s. 66.

³⁴ Tamże, s. 65.

³⁵ A. Spilkowska, *Opowieści zdeformowane*, Tatrallia, nr 44/30.01.13, dostęp online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/155251.html>, 17.04.2014 r.

ne sylwetki ludzi ze sceny, zaczynamy szukać tam siebie”³⁶ – zauważa Jacek Wakar.

Energia tego swoistego „pomiędzy”, niejednoznaczna tożsamość obecnych - charakterystyczne przeciwieństwo dla bytów liminalnych – czynią z widzów istoty graniczne, które przed tą energią nie mogą się uchronić.

Podsumowanie

Wykorzystywanie w teatrze społecznych dolegliwości i rozjątrzenie ukrywanych ran zawsze wzbudzać będzie odruch ucieczki i krytykę. W obliczu takich rozwiązań podjęcie próby stworzenia artystycznego języka, którym mówić będzie określona grupa, i w którym to języku się zadamowi – wydaje się zadaniem karkołomnym.

Warlikowski atakuje „mieszczkańskich kłamczuchów”, jakby powiedział Krystian Lupa. „Scena przeszkadza – mówi - chciałoby się z niej zejść i wejść na widownię. O scenie trzeba zapomnieć, zrobić z niej przedłużenie naszej świadomości”³⁷. Ale aktor i widz nie są sobie równi. Wiedząc o tym doskonale, Warlikowski wypracował szereg działań i środków, wykorzystujących fakt żywej współobecności podczas przedstawienia. Widz w labiryncie Warlikowskiego nie jest sam. Towarzyszą mu nie tylko widzowie, ale też sami twórcy. Wydaje się, że nie ma dobrego wyjścia, mimo iż uważna lektura i własna refleksja podsuwają kolejne odpowiedzi do rozwiązania zagadek. Labirynt jest metaforą szczególnego rodzaju w tym przypadku, jako że scena zdaje się zapraszać swoją przestrzenną otwartością. Poczucie misji reżysera, skupione wokół refleksyjności widza również powinno być kojarzone z rozjaśnianiem, z rozświetleniem, a nie z zaciemnieniem. A jednak w 2003 roku Piotr Gruszczyński nazwał Warlikowskiego „dzieckiem mroku”³⁸. W 2009 Fabienne Pascaud wywiad z Warlikowskim zatytułowała *Piękny potwór*. Grzegorz Niziołek natomiast charakteryzując działania artystyczne reżysera, stosuje pojęcie „strefy archetypu cienia”, „czyli tego, co kulturowo odrzucone i potępione, podporządkowane mechanizmom wewnętrznej cenzury.

³⁶ J. Wakar, *Kropla na szkle*, Teatr nr4/6, dostęp online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/15537.html>, 17.04.2014 r.

³⁷ Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński, Wydawnictwo W.A.B., 2007, s. 34.

³⁸ P. Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B., 2003, s. 89.

Tego, co objawia się jako «zło». Właśnie kulturowa weryfikacja owego «zła» (...) wydaje się pojmowaną nadzwyczaj serio misją etyczną Warlikowskiego»³⁹.

Nie można dokładnie stwierdzić, że Warlikowski zawsze jednoznacznie dąży do wytworzenia *communitas*, niemniej na podstawie poszczególnych przykładów można dojść do wniosku, że bliskie jest mu takie rozumienie zbiorowości tworzącej się w wyniku przedstawienia teatralnego. Dalsza obserwacja działań w obrębie teatralnego uniwersum Warlikowskiego może dostarczyć kolejnych wniosków, niemniej jako wydarzenie w historii polskiego teatru, jest godne uwagi i wymaga konstruktywnej krytyki.

COMMUNITAS IN KRZYSZTOF WARLIKOWSKI'S THEATRE

Summary

This work is dedicated to the idea of *communitas* in Krzysztof Warlikowski's theatre. The author bases her assumptions on the Victor Turner's theory, as well as on Erika Fischer-Lichte's *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* and the idea of *abiekt* according to Julia Kristeva. The author explores the artistic language of Krzysztof Warlikowski's work as a director. The main idea of the work is to show those methods, which realize the need of making the community as part of theatrical performance. Conclusions are based on Jerzy Grotowski's experience, also the work of Krystian Lupa, Peter Brook and Giorgio Strehler. Warlikowski worked with almost everyone of them in his life (besides Jerzy Grotowski) and derives from their practice. The director challenges his spectators and coworkers. He uses cultural schemas and standards of social acting, generally based on distinctions between social roles of men and women. He requires full attention from his spectators, showing them problems of several social minorities. He confronts them with his own way of thinking and creative sensibility. Those tactics may lead to creating a new kind of *communitas* each time the performance is shown.

³⁹ G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini SC 2008, s. 21.

