

BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA
Uniwersytet Śląski*

 <https://orcid.org/0000-0001-8924-8093>



Literatura — film — teatr. Praktyki intermedialne w spektaklach biograficznych. Studium przypadku

Literature — film — theatre. Intermedial practices in biographical performances. A case study

Abstract

The starting point of these considerations in the form of a case study are two issues: intermediality as a distinguishing mark of contemporary hybrid art forms and numerous references to famous films in the latest Polish theatre. The article concerns the performance *Between the mouth and the edge of the cup* (directed by Remigiusz Brzyk, Zagłębie Theatre in Sosnowiec, 17.05.2019). This performance, inspired by the biography of Maria Rodziewiczówna, is an example of the correlation of various media and an autothematic show whose theme is the writer's biography, popular novel, film and their reception.

* Instytut Nauk o Kulturze, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-001 Katowice
e-mail: beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl

We współczesnej kulturze audiowizualnej oczywistą i częstą strategią badania poszczególnych artefaktów jest ich ujęcie intermedialne. Nie sposób bowiem w refleksji naukowej abstrahować od mediasfery, w której na co dzień sprawnie funkcjonujemy, podobnie jak nie można pojmować zjawiska remediacji, czyli nieustannego procesu wzajemnego komentowania, reprodukcji i zastępowania się mediów (zob. Bolter i Grusin 2000, za: Filiciak, Tarkowski 2010).

Patrząc z tej perspektywy, dominujące dzisiaj w sferze działań artystycznych hybrydyczne formy sztuki, wymykające się sztywnym kryteriom i podziałom, przekraczające granice autonomicznych języków estetycznych, łączące wiele mediów i dyskursów, zdają się stanowić logiczną konsekwencję bądź proste odzwierciedlenie współczesnych przemian społecznych. (Sajewska 2012: 49–50)

W sytuacji, kiedy świat naszego doświadczenia jest rzeczywistością zapośredniczoną przez media¹, poświęcać im trzeba sporo uwagi oraz

rozpatrywać je można w zasadzie tylko w perspektywie procesualności, różnicowania oraz *relacji intermedialnych* — a zatem poddawać refleksji wzajemne funkcjonowanie mediów, sposoby reprezentowania i komentowania jednego medium przez drugie oraz odsłaniania przez wzajemny kontakt istoty poszczególnych mediów. (Sajewska 2012: 51)

W obszarze najnowszych praktyk artystycznych coraz częściej priorytetem działań twórczych jest konfrontacja różnych środków przekazu z intencją zdynamizowania relacji między nimi — nie tylko ze względu na przyzwyczajenia percepcyjne odbiorców kultury medialnej, ale również w celu stworzenia jakiegoś autotematycznego komunikatu. Chodzi mi w tym miejscu szczególnie o relacje między dziełami literackimi, filmowymi i teatralnymi, relacje niedające się współcześnie sprowadzić do prostych zabiegów adaptacji i/czy kompilacji, i tak wielowymiarowe, że nie poddające się skategoryzowaniu w ramach popularnej niegdyś koncepcji przekładu intersemiotycznego (Balcerzan, Osiński 2003). Interesują mnie zaś

¹ Nie wnikam w tym miejscu w kwestie różnych ujęć teoretycznych pojęcia „medium”, co od dawna jest przedmiotem dyskusji naukowych. Przyjmuję za badaczami problematyki wielopłaszczyznowe postrzeganie tej kategorii, zarówno w podstawowym, najprostszym rozumieniu — medium jako „środek przekazu”, jak i w znaczeniu szerszym — jako skomplikowane technologie komunikowania i związane z tym procesy symbolizacji w ich materialnym (nośniki informacji) i niematerialnym (treściowym) aspekcie. Zob. np. McLuhan (2004), Debray (2010), Sajewska (2012), *Słownik terminologii medialnej* (2006: 117), *Teatr wśród mediów* (2015: 18–24).

szczególnie liczne przykłady przedstawień teatralnych, powstałych z inspiracji literaturą i filmem, w których przedmiotem nawiązania jest jednocześnie utwór literacki i dzieło filmowe, a dramaturgia widowiska kształtuje się w dużej mierze dzięki intermedialności i transgatunkowości przekazu.

Na początku wskażę dwie przesłanki niniejszej refleksji. Po pierwsze, we współczesnych koncepcjach teoretycznych na temat sztuki scenicznej dominują nie tylko przekonania, że teatr to medium ludzkie (*Menschmedium*), w którym nośnikiem przekazu jest przede wszystkim człowiek (*Teatr wśród mediów* 2015: 18). Równie często akcentuje się intermedialny wymiar tego widowiska. W teatrze, podobnie jak w innych sztukach i przedstawieniach kulturowych, „pojawiają się bowiem nie tylko zestawienia mediów, lecz także dochodzi do ich wymiany [...]” (Fischer–Lichte 2012: 166; zob. też Pavis 2011). Niemiecki badacz Christopher Balme stawia nawet tezę, że: „Jeśli uznamy intermedialność jako paradygmat historyczny, to teatr należy rozumieć jako pierwszy przykład hipermedium, które zawsze potrafiło inkorporować, przedstawiać, a czasem nawet czynić swoim tematem inne media” (Balme 2007: 164). Ujmowanie spektaklu teatralnego w charakterze intermedialnej praktyki widowiskowej skutkuje refleksją na temat stopnia oddziaływania i/czy procesu przenikania się różnych mediów oraz relacji między słowem a obrazem w poszczególnych dziełach scenicznych. I nie brakuje rozpraw naukowych, które czynią te zagadnienia przedmiotem dokładnej analizy uwzględniającej oczywiście dynamiczne zmiany w różnorodnych praktykach uczestnictwa człowieka we współczesnej kulturze medialnej (zob. np. *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru* 2011; *Teatr wobec filmu, film wobec teatru* 2015: 272–275).

Po drugie, najnowsza praktyka teatralna jest świadectwem szczególnego zainteresowania reżyserów twórczością filmową, zarówno klasycznymi pozycjami kina polskiego czy światowego, jak i produkcjami popularnymi, serialami, które ukształtowały ikoniczne wzorce bohaterów masowej wyobraźni. A zatem relacje intermedialne, typowe dla spektakli współczesnych, nie ograniczają się jedynie do techniki inkorporacji w tkankę przedstawienia różnych nośników przekazu — najprostszym, wręcz nagminnym rozwiązaniem jest w tym przypadku użycie ekranów podkreślających heterotopię świata przedstawionego bądź wykorzystanie kamery jako narzędzia wiwisekcji stanu psychicznego bohatera/ów. Kino w sensie repertuaru łatwo rozpoznawalnych i znaczących w kulturze europejskiej dzieł ekranowych stało się bowiem „najpowszechniejszym źródłem nowych tematów, stylów i fabuł pojawiających się we współczesnym teatrze” (Dobrowolski 2015: 101). Poszczególne filmy jako źródło inspiracji przedstawień pojawiają się w rozmaitych ujęciach: jako historie równoległe, to znaczy w formie projekcji równoczesnej z akcją „na żywo”, która kontrapunktuje zazwyczaj obraz filmowy, np. *Dyskretny urok burżuazji* w reżyserii Marcina Libera z Teatru Nowego w Poznaniu (2012); jako podstawowy punkt odniesienia narracji scenicznej, będącej zazwyczaj jakąś alternatywną, krytyczną parafrazą obrosłej mitami wersji ekranowej, np. *Jak być kochaną* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej z Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie (2011) bądź też jako siła sprawcza zupełnie nowych, odległych od swego ikonicznego źródła, scenariuszy/spektakli, z założenia opozycyjnych wobec utrwalonych, dominujących przekazów na temat kanonicznych tekstów kultury, np. *Dziady* w reżyserii Radosława Rychcika, zinterpretowane z użyciem kluczowych scen/postaci ze słynnych produkcji amerykańskich, m.in. *Batman czy Lśnienie* Stanleya Kubricka — Teatr Nowy w Poznaniu, 2014 (Dobrowolski 2015: 88–96). Sceniczne nawiązania do fabuł filmowych, pastisze czy parafrazy kina gatunków oraz inspiracje kluczowymi kadrami i bohaterami kinowych przebojów, zachęcają

tym samym do refleksji na temat medialnych uwarunkowań komunikatu teatralnego oraz zjawiska hybrydyzacji wykorzystanych w nim form gatunkowych.

Spośród wielu najnowszych scenicznych praktyk intermedialnych omówić warto przedstawienie, które jest specyficzną międzygatunkową kombinacją przekazu literackiego, filmowego i scenicznego. Chodzi o spektakl *Między ustami a brzegiem pucharu* w reżyserii Remigiusza Brzyka, inspirowany twórczością i biografią Marii Rodziewiczówny². Przedstawienie, którego premiera odbyła się 17 maja 2019 roku w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu, jest zarówno dobrym świadectwem metatekstowych i autotematycznych strategii artystycznych we współczesnej sztuce scenicznej, jak i klarownym przykładem popularnej ostatnio biografistyki teatralnej.

Tytuł widowiska sugeruje związek inscenizacji z popularną powieścią Marii Rodziewiczówny, nie jest to jednakże klasyczna adaptacja utworu literackiego. Na sosnowieckiej scenie powstało bowiem dzieło, które uznać trzeba za spektakl intermedialny w podstawowym rozumieniu tego pojęcia, bo jakość estetyczna widowiska jest skutkiem wpływów, „jaki wywierają na siebie przekazy artystyczne wyrażane za pomocą różnych środków” (Pavis 1998: 205). W inscenizacji wykorzystane zostały fragmenty utworu prozatorskiego oraz filmów — fabularnego i dokumentalnego, a napięcia powstałe w wyniku zestawienia słowa z obrazem emitowanym na ekranie to istotny czynnik dynamizujący przebieg narracji scenicznej. Można rzec, że twórcy spektaklu wybrali jedną z częstych w teatrze współczesnym technik przywołania dawnych form artystycznych i skoncentrowali się m.in. „na wskazaniu wewnętrznych paradoksów i innych problemów związanych ze stereotypowym obrazowaniem świata w kinie gatunkowym, których zwykle nie dostrzegają jego wielbiciel” (Dobrowolski 2015: 94).

Dla jasności wyводу przypomnę, że osią fabularną spektaklu jest relacja dwóch zaprzyjaźnionych młodych kobiet, a początkiem akcji — moment rozmowy na temat powieści Rodziewiczówny, czyli ulubionej lektury babci jednej z bohaterek. Ten bazowy pomysł fabularny to tylko jedna z warstw semantycznych przekazu, bo spektakl rozwija się jako kompozycja patchworkowa, w czym niebagatelną rolę odgrywa zestawienie różnych form i kanałów komunikacji werbalnej, audialnej oraz wizualnej. Rozmowa bohaterek, wypełniona cytacjami z powieści i wzbogacona projekcją fragmentu filmu *Między ustami a brzegiem pucharu* z 1987 roku³, to ważny, ale nie jedyny składnik hybrydycznej akcji przedstawionej. Równie istotna jest wizualizacja zdarzeń odnoszących się do biografii Marii Rodziewiczówny — to sceny spotkań pisarki z towarzyszkami jej życia (Jadwigą Skirmunttówną i Heleną Weychert), kadry dokumentu z czasów Powstania Warszawskiego, ukazujące starą, schorowaną pisarkę⁴, oraz sceny ilustrujące uroczystość otwarcia Muzeum Marii Rodziewiczówny, które wprowadzają narodowo-patriotyczny wątek przedstawienia, dotyczący działalności skautów i ich ambicji upamiętnienia przeszłości. Wspomniane trzy płaszczyzny akcji przedstawionej składają się zatem w komunikat sceniczny, u źródeł którego tkwi inscenizacyjny gest otwarcia tekstu literatury popularnej i biografii pisarki na wiele możliwych znaczeń. Sprzyjają temu zwłaszcza różne techniki dystansujące, widoczne zarówno w warstwie fabularnej przedstawienia

² *Między ustami a brzegiem pucharu*, tekst i dramaturgia: M. Wawrzyniak, reżyseria: R. Brzyk, scenografia: I. Słupska, Sz. Szewczyk, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, premiera 17 maja 2019 r.

³ *Między ustami a brzegiem pucharu*, melodramat kostiumowy, reż. Z. Kuźmiński, scen. K. Radowicz, 1987.

⁴ Zob. www.youtube.com/watch?v=Vl80AxCjv1A [dostęp: 10.01.2020].

(komentarze współczesnych bohaterek na temat dzieł kultury popularnej i ich recepcji), jak i w samej materii inscenizacji (dzięki zestawieniu kilku środków przekazu przynależnych różnym mediom oraz poprzez styl gry aktorskiej, czyli ucieleśnienie postaci na bazie autotematycznego scenariusza za pomocą różnych technik — od iluzyjnego wchodzenia w rolę po różne odcienie karykatury i ironii).

Trzeba dodać, że *Między ustami a brzegiem pucharu* to nie jest jakiś szczególnie nowoczesny spektakl, jeśli chodzi o wykorzystanie technologii i całej narzędziowni multimedialnej (por. np. Borowski i Sugiera 2012). Twórcy nie wykorzystują nowych mediów ani strategii usieciowienia przekazu, co stanowi cechę wyróżniającą niektórych najnowszych produkcji teatralnych, na przykład przedstawień Pawła Passiniego. Obecność ekranu i projekcja filmowa to znane chwytły teatralne, które w omawianym spektaklu Remigiusza Brzyka są w pełni uzasadnione fabularnie: bohaterki sztuki, przygotowując się do seansu w ramach wieczornego kina domowego, tematem dialogu czynią akt odbioru — i książki, i filmu. Jednak sposób skomponowania dramaturgii spektaklu, wykorzystującej potencjał ironicznego i metatekstowego scenariusza autorstwa Martyny Wawrzyniak, sprawia, że konwencjonalny pomysł inscenizacyjny, czyli wprowadzenie obrazu filmowego w tok narracji scenicznej, jest ważnym czynnikiem interaktywności wielu tworzyw użytych w spektaklu oraz znaczącym składnikiem semantyki przedstawienia, które problematyzuje kwestie recepcji popularnych gatunków literackich i filmowych.

Początek spektaklu to dialog dwóch młodych bohaterek (w tych rolach Natasza Aleksandrowitch i Joanna Połeć) na temat treści i okładki książki *Między ustami a brzegiem pucharu*. Jedna z nich stwierdza: „Moja babcia to czytała”, inicjując tym samym swego rodzaju pochwałę popularnej powieści i streszczając stopniowo koleżance przebieg fabuły. Trudno nie rozpoznać ironicznego wydźwięku tych słów, podobnie jak dowcipu sytuacyjnego w kolejnych fragmentach rozmowy. Polega on na konflikcie upodobań bohaterek: pierwsza z nich dystansuje się wobec filmów, które stanowią ważny punkt odniesienia w kodzie komunikacyjnym młodych ludzi (np. twórczość Wojciecha Smarzowskiego czy Marcina Wrony), preferuje natomiast kino o tematyce miłosnej. Druga z kolei z niesmakiem komentuje literackie i filmowe upodobania koleżanki: „Mnie to nie uruchamia” — kwituje stanowczo. Ta początkowa konwersacja zapowiada styl całego przedstawienia — zdecydowanie autotematycznego i metagatunkowego. Spektakl teatralny zdaje się być w swych początkowych fragmentach medium kontestacji, zrodzonej niejako przy okazji (nie w trakcie protestów, ale podczas kameralnego dialogu) i znaczącej jako chwila manifestacji postawy życiowej bohaterek. Młode kobiety cały czas, aż do niejednoznacznego finału sztuki, nawiązują do schematycznej akcji powieści popularnej, co powoduje, że w dyskursie scenicznym w przewrotny sposób zaktualizowane zostają dwie sprawy: problem stereotypowego podziału ról społecznych oraz kwestia repertuaru pożądaných zachowań, które tradycja i norma kulturowa przypisały kobiecie. Inicjalny zabieg dramaturgiczny to koncept z genderowym przesłaniem, ale również autotematyczny początek refleksji o literaturze i kinie gatunków, które utraciły swą skuteczność jako formaty kadrowania i reprezentacji świata. Co ciekawe jednak, dalszy rozwój akcji nie polega na wzmacnianiu początkowego założenia ideowego, ale raczej na niuansowaniu opinii jednoznacznych, na osłabianiu kontrastu postaw młodych kobiet, które stopniowo i niezwykle dyskretnie wchodzą w rolę bohaterów powieści, cytując różne fragmenty książki Marii Rodziewiczówny. Ten dość prosty zabieg sceniczny prowadzi do paradoksalnych wniosków:

„ta trzecia”⁵, zmurszała twórczość popularna, romansowa, może być skuteczna, bo wypowiedziana na scenie nieoczekiwanie zyskuje swą performatywną moc — nie tyle jednak jako wyraz uczuć, co narzędzie interpersonalnej gry między bohaterkami w sytuacji, kiedy jedna z nich postanawia opuścić wspólne mieszkanie. Jak się okazuje bowiem — łączy te kobiety nie tylko przestrzeń wynajmowanej kawalerki, ale również bliska relacja emocjonalna.

A zatem dawny tekst popularny, użyty na scenie w nowym kontekście, w innej sytuacji interpersonalnej, staje się znaczący i całkiem sprawczy. Można dodać za Michałem Pawłem Markowskim, że: „Na tym właśnie polega mediumiczność literatury: nasz świat zaczynają nawiedzać inne postaci, pisarz staje się kimś innym, ktoś inny wciela się w pisarza i przemawia jego słowami, które nie są całkiem jego” (Markowski 2013).

O sile subwersywnego oddziaływania twórczości popularnej (literackiej i filmowej) świadczy też pointa sztuki, rodzaj kłamry spinającej niejednorodny, patchworkowy spektakl. W finale jedna z bohaterek przytacza słowa swej babci, stanowiące wypowiedź o życiu pełnym poświęceń i rozczarowań, unormowanym zgodnie z tradycyjnymi regułami dobierania się heteroseksualnych par. To babcine przesłanie, cytowane przez wnuczkę, jest również pochwałą naszych skłonności do ulegania złudzeniom — dziś już nie wskutek lektury poczytnych romansów, ale w ramach rytuału oglądania seriali. Spolegliwy finał przedstawienia, adekwatny do obrazu świata w powieściach autorki *Dewajtis*, jest w kontekście całości widowiska pointą cyniczną, wziętą w nawias. Nie chodzi przecież w spektaklu Remigiusza Brzyka wyłącznie o komentarz do popularnego pisarstwa Marii Rodziewiczówny, której utwory były równie mocno krytykowane i deprecjonowane, co masowo publikowane i bardzo poczytne (zob. Martuszevska 1989: 5–36). Przedstawienie dotyczy także kwestii niejednoznacznych relacji między twórcą a dziełem oraz problematyki instytucjonalnego upamiętniania dorobku literackiego przeszłości.

Zastanawiającym elementem spektaklu jest prowadzona równolegle „akcja biograficzna”, czyli wycinkowe sceny z życiorysu Marii Rodziewiczówny, pomyślane w dużej mierze jako sentymentalne *tableau*. Nie mają one w sobie nic z archeologicznego pietyzmu w rekonstrukcji przeszłości, są raczej zatrzymanymi w scenicznej ramie obrazami życia prywatnego pisarki, na podobieństwo starych fotografii w odcieniu sepia. Dialogi współczesnych młodych dziewcząt komentujących akcję powieści *Między ustami a brzegiem pucharu* i fragmenty jej ekranowej adaptacji przenikają się z sekwencjami, podczas których widzimy na przykład przechadzające się po scenie w białych kapeluszach i bieliźnie, pozujące bądź monologujące kobiety. To Maria Rodziewicz i towarzyszki jej życia — Jadwiga Skirmunttówna oraz Helena Weychert, grane kolejno przez Ryszardę Bielicką-Celińską, Marię Bieńkowską oraz Beatę Deutschman. Sceny te, niczym filmowy *flashback*, w połączeniu z muzyką i elementami scenografii (np. miękkie tworzywo przypominające połacie bawełny, wśród którego przemieszczają się postaci), wprowadzają nastrój sentymentalny, wręcz melancholijny, a ich zadaniem jest unaocznienie bliskiej relacji między kobietami mieszkającymi razem przez długi czas. Przy czym, co warto zaznaczyć, nie ma w tej prezentacji ekspozycji erotyzmu i namiętności, co mogłyby sugerować nowe ujęcia biografii pisarki (zob. Tomasiak 2014). Jest za to symptom głębokiej kobiecej więzi emocjonalnej, siły ich przywiązania i potrzeby bycia razem w trudnej codzienności. O afektywnym potencjale tych scen świadczy też dominacja monologu nad dialogiem. W „biograficznych” fragmentach sztuki, w przeciwieństwie do scen

⁵ Nawiązuję w tym miejscu do tytułu książki Anny Martuszevskiej: *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej* (Gdańsk 1997).

współczesnych, bohaterki przede wszystkim monologują, a w tych formach autoprezentacji postaci technika gry aktorskiej polega na eksponowaniu odczuć i stanów psychicznych bohaterek albo w formie emocjonalnych wyznań, albo — autoironicznego występu (na przykład monolog w stylu *stand-upu* wygłoszony do mikrofonu przez aktorkę Ryszardę Bielicką-Celińską, wcielającą się w Marię Rodziewiczównę).

Zróżnicowanie środków wyrazu dopełnione jest elementami karykatury w scenach ze skautami. Tu właśnie, w wątku otwarcia muzeum i w aktach celebrowania przez skautów pamiątek po pisarce, pobrzmiwa zarówno doświadczenie straty bezcennych materialnych śladów przeszłości, jak i krytycyzm wobec zapędów do utrwalania wydarzeń historycznych w skostniałej i nadmiernie wzniosłej wersji patriotyczno-martyrologicznej. Stylistyka scen z grupą skautów, w gruncie rzeczy bohaterów dość śmiesznych i nieporadnych, kontrastuje zarówno z obrazkami życia pisarki, jak i scenami, w których zadziorne młode dziewczyny dyskutują o literaturze popularnej, lansującej model kobiety kopciuszka.

Wśród wspomnianych różnych aspektów i znaczeń sosnowieckiego przedstawienia teatralnego zastanawia analogia między parami kobiet — tych z przeszłości i tych współczesnych. Autorzy spektaklu nie poszli w kierunku manifestacji transpłciowości Marii Rodziewiczówny. Grająca ją aktorka, Ryszarda Bielicka-Celińska, ani nie wyróżnia się masywną budową ciała, ani nie eksponuje w swej grze męskiego stylu zachowań. Inność bohaterki ujawnia się jedynie w słowach jej monologu, autoironicznych i metafikcyjnych:

Zawsze byłam kobietą surową, kryjącą przed innymi wzruszenia, nieco — jak to się mówi — męską, nie tylko w ubiorze, ale i w sposobie bycia, zachowania się, otoczoną przyjaciółkami i „działaczkami”, które przejmowały mój styl. Na zachowanych zdjęciach widać, że mam — jak to się mówi — męskie rysy twarzy i postawę. Może i cierpię na jakieś dolegliwości endokrynologiczne, bo na starość na mojej twarzy pojawił się zarost. Nigdy nie wyszłam za mąż. Krzysztof Tomasiak, autor niejakich *Homobiografii* pisze o mnie: „Moje zainteresowanie Rodziewiczówną wzięło się stąd, że zobaczyłem jej zdjęcie i pomyślałem: to jest naprawdę transgresja. Najwięcej dla Marii Rodziewiczówny można by zrobić, wydając album jej zdjęć. Zdjęcia mówią wszystko. Ciekawi mnie, jak ona była odbierana z tym swoim wyglądem?”. Może spróbuję odpowiedzieć. Jest taka niewybredna anegdota, z jakiej może ktoś jeszcze śmieje się w grobie, że podczas mojego jubileuszu któryś z mówców zwrócił się do zebranych: „Szanowne panie, szanowni panowie i Ty, Mario Rodziewicz...” Salwy śmiechu.⁶

Inaczej w przypadku dwóch młodych, współczesnych bohaterek, skontrastowanych ze sobą, jeśli chodzi o zewnętrzne atrybuty płci, lekko wystylizowanych na lesbijską parę *butch-femme*. Poza wizerunkiem dwóch dziewcząt nie ma jednak żadnych werbalnych sygnałów ich erotycznej bliskości. Aktorki prowadzą swe postaci tak, że ich drobne gesty, czułość i prywatny ton rozmowy można równie dobrze traktować jako sygnały przyjaźni, co oznaki miłosnego zaangażowania. Nieoczywistość tej relacji, analogicznie jak niedopowiedzenia w wizerunku Rodziewiczówny i jej towarzyszek, czyni ze spektaklu rodzaj gry z horyzontem oczekiwani odbiorcy: rezygnacja z dosłowności, operowanie sugestią, napięcie wynikające z zestawienia trzech osi dramaturgicznych spektaklu oraz interferencja zróżnicowanych źródłowo, audialnych i wizualnych środków wyrazu — wszystko to składa się w sylwiczny, fragmentaryczny w swej istocie przekaz teatralny. Jego zasadniczym celem jest w moim przekonaniu sprowoko-

⁶ M. Wawrzyniak, *Między ustami a brzgiem pucharu*. Fragment scenariusza pochodzący z programu przedstawienia, Teatr Zagłębia, Sosnowiec 2019, s. 5–6.

wanie uważnego dystansu widza wobec różnych schematów poznawczych, które organizują nasze myślenie o świecie, a których genezą bywa zarówno popularny tekst literacki, jak i narosłe wokół niego konteksty interpretacyjne i przekazy krytyczne.

Przedstawienie Remigiusza Brzyka nie jest w żadnej mierze przekazem rewizyjnym, wywrotowym. A nawet w opinii niektórych komentatorów — jest spektaklem wręcz zachowawczym, bo pomimo obietnic dostępu do życia intymnego pisarki „kwestia lesbijskiej tożsamości praktycznie nie zostaje podjęta” (Tomasik 2019). Sztuka nie wpisuje się tym samym w model opowieści biograficznych, które — bazując na różnych źródłach i literaturze dokumentu osobistego — stanowią artystyczne przykłady wiwisekcji osobowości jednostki bądź rewizji danych kulturowych, co w tym przypadku byłoby zupełnie uzasadnione ze względu na nienormalny wygląd i styl życia Marii Rodziewicz. A jednak przekaz sceniczny wykreowany przez Remigiusza Brzyka i Martynę Wawrzyniak płynnie wpisuje się w inny, popularny dziś nurt spektakli inspirowanych biografią — należy do tej odmiany widowisk teatralnych, w których życiorys znanej jednostki jest punktem wyjścia komunikacji z odbiorcą, prowadzonej w poetyce gry perspektyw, to znaczy gestem permanentnej konfrontacji przeszłości z teraźniejszością. Przedstawienie, jak już zostało wspomniane, składa się z kilku warstw fabularnych i różnych czasoprzestrzeni. Wszystkie te sfery hybrydycznego świata przedstawionego zderzają się ze sobą, zazębiają i wzajemnie oświetlają. Momentami sprawia to wrażenie nużącego nadmiaru efektów (zwłaszcza w przydługich scenach ze skautami, poświęconych otwarciu Muzeum Marii Rodziewiczówny). Wielowątkowość ma jednak swój ważki wydźwięk i w efekcie stanowi zaletę przekazu:

spektakl ani przez moment nie zmienia się bowiem w jakiś manifest (polityczny, obyczajowy etc.) czy szkolną biografię zapomnianej dziś (a kiedyś niezwykle poczytnej) pisarki. Nie jest też „miażdżącą” krytyką tych czytelników, dla których baśniowo-patriotyczny świat Rodziewiczówny był odtrutką na szarą codzienność, a dziś takim lekarstwem na smutki bywają telewizyjne seriale. (Wach-Malicka 2019)

W przedstawieniu obowiązuje natomiast reguła kontrapunktowania scen i technika pastiszu. Z jednej strony pojawia się „kontrast między literaturą a życiem pisarki, która w swoich książkach gloryfikowała miłość heteroseksualną, a w rzeczywistości pozostawała w związku z dwiema kobietami” (Wach-Malicka 2019). Z drugiej zaś strony — w procesie kreowania nastrojowych scen z życia Rodziewiczówny twórcy przedstawienia, zgodnie zresztą z poetyką fragmentu, właściwą naszej kulturze umysłowej, zbliżają do siebie dwa światy nieprzystawalnych doświadczeń, tzn. prywatny wymiar egzystencji dziewiętnastowiecznej pisarki w prowincjonalnej Hruszowej i dyskretne przyjemności dnia codziennego (w tym domowe seanse filmowe z winem i chipsami), typowe dla młodych bohaterek współczesnego mieszczańskiego świata. Takie zestawienie sugeruje „wzajemne oddziaływanie sprzecznych sił, a także świadomość plastyczności ludzkich zachowań i historycznej względności wszystkich wartości” (Gosk 2009: 112). Przedstawienie teatralne to świetny przykład twórczości artystycznej spod znaku sylw ponowoczesnych, znamionującej „odwrót od myślenia systematycznego i podążanie ku refleksji nomadycznej” (Gosk 2009: 114). Zaś spoiwem różnych sekwencji i nielinearnej, wielowątkowej narracji scenicznej jest rama codzienności, „wypełniona potocznym doświadczeniem, zwykłymi czynnościami, którym nie należy odmawiać ważności, jeśli nie chce się unieważniać samego siebie” (Gosk 2009: 115).

Wnioski z omówionej estetyki spektaklu intermedialnego są dwa. W odniesieniu do punktu wyjścia akcji i problematyki przedstawienia stwierdzić można, że powieść popularna, czyli ściśle określony gatunek literacki, jest w spektaklu tematem-kategorią medialną, to znaczy „łącznikiem między literaturą a różnymi dziedzinami społecznej świadomości”, w tym przypadku „ideologią, etyką, a w końcu samą realną rzeczywistością odbitą w społecznym doświadczeniu” (Abramowska 2000: 65). W odniesieniu zaś do formy spektaklu — dwie dominujące kwestie, czyli recepcja powieści popularnej i biografia jej autorki to fundamenty powiązania literatury z innymi sztukami przedstawieniowymi. Sosnowiecka inscenizacja „jest przede wszystkim mediacją (*médiation*) między bezpośrednim (*immédiat*) a medialnym (*média*). Między *live* a odroczone” (Pavis 2011: 36). Literatura, film i teatr stanowią w przedstawieniu Remigiusza Brzyka istotne obszary współoddziaływania mediów w projekcie artystycznym, który jest zaproszeniem widza do aktywnego współuczestnictwa w tropieniu śladów cudzego życiorysu. Nie chodzi przy tym o rozszyfrowanie zagadki i odkrycie jakiejś tajemnicy. „Coraz większego znaczenia nabiera tu *perception*, tj. obserwowanie, czytanie, słuchanie, mówienie o świecie, który kształtem przypomina labirynt” (Gosk 2009: 122).

Spektakl pomyślany został jako projekt afektywnej konfrontacji z przeżyciami i postawami kilku różnych kobiet, których siła obecności wynika z zapośredniczenia, z nieustannej oscylacji między fikcją a jawną teatralnością. Zaprezentowane doświadczenia bohaterek stają się wiarygodne nie poprzez swą naoczność i bezpośredniość, ale dzięki dystansującym technikom reprezentacji świata, co w tym przedstawieniu związane jest w dużej mierze z transmisją komunikatu przez różne media.

Między ustami a brzegiem pucharu to przedstawienie angażujące percepcję i uwagę widza dzięki zaprojektowanej przez twórców współzależności przekazu literackiego, filmowego i scenicznego. Ma to niebagatelne znaczenie dla powstania specyficznej atmosfery widowiska, którą określić można jako „przestrzeń »zabarwioną« obecnością rzeczy, ludzi czy konstelacji pewnych uwarunkowań” (Fischer-Lichte 2012: 44). Intermedialność spektaklu jest ważnym czynnikiem i walorem tej atmosfery, a w konsekwencji — znaczącym bodźcem doświadczeń estetycznych odbiorców tego przedstawienia.



Scena ze spektaklu *Między ustami a brzgiem pucharu*. Reż. R. Brzyk, Teatr Zagłębia w Sosnowcu.
Premiera 17 maja 2019 r.

For. Monika Stolarska

Bibliografia

- Abramowska Janina (2000), *Gatunek i temat* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. Bolecki W., Opacki I., IBL, Warszawa.
- Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru* (2011), red. Limon J., Żukowska A., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Balcerzan Edward, Osiński Zbigniew (2003), *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2. *Teatr*, red. Degler J., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Balme Christopher (2007), *Zastępcze sceny: teatr, perfomans i wyzwania nowych mediów*, przeł. E. Partyga, „Dialog”, nr 12.
- Bolter J. Dawid, Grusin Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.
- Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata (2012), *Konszachty z medialnością*, „Didaskalia”, nr 107.
- Debray Régis (2010), *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Dobrowolski Piotr (2015), *Kinoteatr. Film i techniki filmowe we współczesnym teatrze polskim* [w:] *Teatr wobec filmu, film wobec teatru*, red. Partyga E., Nadgrodkiewicz G., Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa.
- Filiciak Marek, Tarkowski Alek (2010), *Alfabet nowej kultury: R jak remediacja*, dwutygodnik.com, www.dwutygodnik.com/artykul/701-alfabet-nowej-kultury-r-jak-remediacja.html [dostęp: 4.01.2020].
- Fischer-Lichte Erika (2012), *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Gosk Hanna (2009), *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka* [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. Cudak R., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (2013), *Medium doskonałe*, „Tygodnik Powszechny”, www.tygodnik-powszechny.pl/medium-doskonale-19489 [dostęp: 3.01.2020].
- Martuszevska Anna (1989), *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1997), *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk.
- McLuhan Marshall (2004), *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- Pavis Patrice (1998), *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- (2011), *Media na scenie* [w:] *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, red. Limon J., Żukowska A., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sajewska Dorota (2012), *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.
- Słownik terminologii medialnej* (2006), red. Pisarek W., Universitas, Kraków.
- Teatr wobec filmu, film wobec teatru* (2015), red. Partyga E., Nadgrodkiewicz G., Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa.
- Teatr wśród mediów* (2015), red. Duda A., Wiśniewska M., Oleszek B., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

-
- Tomasik Krzysztof (2014), *Butch polskiej literatury (Maria Rodziewiczówna)* [w:] tegoż, *Homobiografie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- (2019), *Czy Rodziewiczówna może być seksi?*, „Krytyka Polityczna”, krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/tomasik-czy-rodziewiczowna-moze-byc-seksi/ [dostęp: 3.01.2020].
- Wach-Malicka Henryka (2019), *Rodziewiczówna, czyli co jest ukryte między literaturą a życiem*, serwis „Dziennik Zachodni”, nr 116 (20.05.2019), www.e-teatr.pl/pl/artykuly/275503,druk.html [dostęp: 03.02.2020].
-