

Wanda ŚwiątkowskaUniwersytet Jagielloński
Kraków**SAMUEL ZBOROWSKI JAKO PARTYTURA¹.
O PERFORMATYWNOŚCI DRAMATU NA PRZYKŁADZIE
DZIEŁA JULIUSZA SŁOWACKIEGO****SAMUEL ZBOROWSKI AS A SCORE.
ON THE PERFORMATIVITY OF DRAMA
ON THE EXAMPLE OF JULIUSZ SŁOWACKI'S WORK****Słowa kluczowe:** performatywność, dramat, Juliusz Słowacki, *Samuel Zborowski*
Key words: performativity, drama, Juliusz Słowacki, *Samuel Zborowski***Partytura**

Istnieją różne typy partytur – najbardziej oczywista to partytura muzyczna (notacja muzyczna utworu muzycznego), inna odmiana to partytura choreograficzna (baletu, przedstawienia teatru tańca), kładąca nacisk na zapis ruchu i układów tanecznych. Na polu teatru partytura nie jest pojęciem jednoznacznym: z jednej strony kojarzy się z egzemplarzem teatralnym, partyturą reżyserską jako pewnego rodzaju utrwaleniem pomysłów inscenizatorskich, postzapisem przedstawienia, który na przykład może w przyszłości ułatwić jego wznowienie, z drugiej – będzie to pewna instrukcja, propozycja, możliwy do zagrania scenariusz². W pierwszym wypadku partytura staje się jednym z rodzajów dokumentacji spektaklu, tekstowym świadectwem konkretnej, historycznej inscenizacji. Zachowane i opublikowane zostały na przykład partytury: szekspirowskiego *Otella* i *Mewy* Antona Czechowa w insceni-

¹ Artykuł powstał w związku z projektem „Samuel Zborowski”, realizowanym w Teatrze Polskim w Bydgoszczy.

² Zob. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958 z. 3/4, s. 380-412; W. Świątkowska, *Partytura teatralna*. W: *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna> [14.02.2016].

cji Konstantina Stanisławskiego³; rysunkowo-tekstowa partytura Serge'a Ouaknine'a z *Księża Niezłomnego* Calderona/Słowackiego w reżyserii Jerzego Grotowskiego⁴; autorska partytura Stanisława Wyspiańskiego z jego inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza⁵; odtworzenie partytury z premierowej inscenizacji *Wesela* autorstwa Jerzego Gota⁶; postzapis Jerzego Timoszewicza z *Dziadów* w reżyserii Leona Schillera⁷ czy zespołowa rekonstrukcja *Dziadów* Konrada Swinarskiego⁸. Ostatnio w serii wydawniczej zainicjowanej przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego we współpracy z Teatrem Studio im. S.I. Witkiewicza oraz Teatrem Narodowym ukazują się scenariusze Jerzego Grzegorzewskiego w opracowaniu Ewy Bułhak i Mateusza Żurawskiego⁹, a krakowska PWST rozpoczęła serię wydawniczą „Partytury teatralne”, w której pierwszym tomie ukazała się partytura *Mewy* w inscenizacji Stanisławskiego.

Tych kilka przykładów pokazuje, że partytura może być rekonstrukcyjną pracą historyka teatru (który widział dane przedstawienie lub odtwarza jego partyturę tylko na podstawie dostępnych dokumentów) bądź stanowić autodokumentację własnych działań twórczych artysty (jak na przykład partytury Tadeusza Kantora powstałe jako postzapis własnych spektakli¹⁰). Publikowane i opracowane naukowo partytury zawierają często szczegółowe komentarze (twórcy lub redaktora), wykaz źródeł służących do stworzenia scenariusza, uwagi reżyserskie dotyczące działań i ruchu aktorów, architektury przestrzeni, scenografii, kostiumów, muzyki, światła czy interpretacji ról, materiał ilustracyjny (zdjęcia ze spektaklu czy sytuacyjne szkice, rysunki postaci, notację muzyczną, projekty scenograficzne, specyficzny alfabet graficzny inscenizatora). Tego typu partytury wzbogacają materiał dokumentacyjny spektaklu czy performansu, służą jako źródło wiedzy o ich wykonaniu (obok coraz powszechniejszych rejestracji przedstawień).

Partytura jako postzapis, ślad po danym przedstawieniu to jedna z odmian partytury teatralnej, drugą można nazwać „instrukcją”. W tym znaczeniu partytura staje się propozycją wielu możliwych, wariantywnych, potencjalnych realizacji (za takie uważane są na przykład dramaty kompozytora, muzykologa i dramatopisarza Bogusława Schaeffera, komponowane na podobieństwo partytur muzycznych). Partytura w znaczeniu instrukcji wykonawczej może być dramatem, dramaturgicznym opra-

³ K. Stanislawskij, *Režissërskij plan „Otello”*, Moskwa – Leningrad 1945; K. Stanisławski, *Partytura teatralna „Mewy” Antona Czechowa*, przeł. J. Czech, Kraków 2014.

⁴ S. Ouaknine, *„Księża Niezłomny”: studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, przeł. J. Tyszka, Wrocław 2011.

⁵ S. Wyspiański, *Adama Mickiewicza „Dziady”. Sceny dramatyczne. Tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia 31 paźdż. 1901*. W: tegoż, *Dziela zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. XII, Kraków 1961.

⁶ S. Wyspiański, *„Wesele”: tekst i inscenizacja z roku 1901*, oprac. J. Got, Warszawa 1977.

⁷ J. Timoszewicz, *„Dziady” w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970.

⁸ M. Halberda (i in.), *„Dziady” Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego: opis przedstawienia*, Kraków 1998.

⁹ J. Grzegorzewski, *Scenariusze*, t. I, *Warjacje – scenariusze autorskie z lat 1978-1991*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Warszawa 2012; tenże, *Scenariusze*, t. II, *Improvizacje – scenariusze autorskie z lat 1994-2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Warszawa 2014.

¹⁰ T. Kantor, *Pisma*, t. I-III, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.

cowaniem dowolnego tekstu/tekstów, także niedramatycznych, bądź opisowym projektem inscenizacyjnym (*Nowa realizacja „Hamleta” oparta na pomysłe Stanisława Wyspiańskiego* autorstwa Tadeusza Kudlińskiego, Wiesława Goreckiego i Adama Bunscha¹¹, jak również do pewnego stopnia tzw. studium o *Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego, zawierające elementy partytury, lecz ze względu na zawartość myślową wykraczające poza wąskie rozumienie projektu inscenizacyjnego). Coraz częściej tak traktowany jest po prostu „tekst dla teatru”, który kładzie nacisk na aspekt wykonawczy, sceniczność i performatywność.

Również tekst literacki (prozatorski, poetycki, a nie tylko dramatyczny) bywa ujmowany we współczesnych badaniach literackich jako partytura¹². Taka perspektywa wiąże się ze zjawiskiem intersemiotyczności czy powinowactwa i korespondencji sztuk oraz wyeksponowaniem podobieństwa struktury i kompozycji tekstu literackiego do dzieła muzycznego lub z uwypukleniem sprawczości tekstu i jego aktywizującego odbiór działania oraz przeniesieniem elementów procesu twórczego z autora na odbiorcę. W pierwszym rozumieniu utwór literacki stanowi przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej, natomiast drugi aspekt wiąże się z traktowaniem dzieła literackiego jako instrukcji czytelniczej, „nastawionej na wciąż ponawiany rezonans odczytania, które wyzwala tekst z materii słownej i nadaje mu aktualne istnienie”¹³.

W szczególności to jednak dramat bywa najczęściej określany jako partytura. Po zwrocie performatywnym i w epoce teatru postdramatycznego, który przeniósł zainteresowanie ze słowa na działanie, uwolnił przedstawienie od hegemonii utworu dramatycznego, właściwie każdy tekst dla teatru można traktować jako rodzaj partytury zawierającej projekt wykonania, akcentującej sprawczość i instrumentalny charakter tekstu dla teatru. Stąd walory literackie będą mniej ważne, konstytutywne i definiujące tekst dla teatru niż jego sceniczny potencjał.

Najprościej rzecz ujmując, partytura to **zapis możliwego bądź zaistniałego wykonania**; funkcjonuje ona jako propozycja potencjalnej realizacji, interpretacji, urzeczywistnienia lub jej postzapis i dokumentacja. Co ciekawe, oba typy partytur mogą się nawzajem inspirować i stanowić dla siebie twórcze wyzwanie. Dokumentacja może stać się instrukcją do wykonania, mamy wówczas do czynienia z rekonstrukcją, usiłującą wiernie odtworzyć pierwotne przedstawienie (np. rekonstrukcja prapremiery *Wesela* Wyspiańskiego w formie spektaklu w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w 1973 roku – *Wesele: Tak jak było grane w teatrze krakowskim w roku 1901*) lub remiksem, któremu oryginał służy jedynie jako inspiracja (np. *Poor Theatre: Remiks* Wojtka Ziemilskiego z 2010). Instrukcja zaś z czasem przeradza się w historyczną dokumentację, tak już dziś patrzymy na partytury Kantora, taki też wydaje się cel wydawania partytur Stanisławskiego czy Grzegorzewskiego.

¹¹ A. Bunsch, W. Gorecki, T. Kudliński, *Nowa realizacja „Hamleta” oparta na pomysłe Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków – Warszawa 1936.

¹² Zob. np. A. Hejmej, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 34-46; tenże, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008; A. Martuszewska, *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 39-52.

¹³ A. Martuszewska, *Tekst dzieła literackiego jako partytura...*, s. 42.

Dyskusje związane z możliwościami zachowania i dokumentacji performansów, rekonstrukcjami, kulturą archiwum i zwrotem mnemonicym poszerzają i redefiniują znaczenie partytury teatralnej jako postzapisu. Wskazując na różnorodne możliwości form dokumentacji, podkreślają autonomiczność partytury jako dzieła sztuki oraz jej emancypacyjny charakter nie tylko jako źródła badań archiwalnych, ale także ustaleń teoretycznych i działań twórczych.

Ciekawym przykładem dyskusji na ten temat oraz próby ożywienia dawnych partytur i podjęcia z nimi dialogu był projekt *Re//mix* realizowany przez Komune//Warszawa i trwający od kwietnia 2010 do stycznia 2014 roku, w którego trakcie zaprezentowano 36 przedstawień i performansów inspirowanych, remiksujących i przetwarzających wcześniejsze dzieła z dziedziny teatru, tańca, literatury czy filmu, jak również biografie ich twórców. „Te oryginalne performanse – mówił pomysłodawca i kurator projektu Tomasz Plata – które zostały zremiksowane, były w gruncie rzeczy traktowane jak teksty, które należy odczytać. Dzięki temu wychodziło na to, że tekstem na scenie nie musi być dramat. [...] rozszerzeniu uległo pojęcie scenariusza do wykonania”¹⁴. W efekcie projektu powstała publikacja *Re//mix: performans i dokumentacja*, która ponownie te wydarzenia utekstowia, a jednocześnie stawia pytania o możliwość zachowania performansu, dokumentację działań, pokazując nie tylko różne (autorskie) rozwiązania i możliwości, ale także reżyserską bezradność.

Założeniem niniejszego opracowania jest twierdzenie, że *Samuel Zborowski* stanowi partyturę *par excellence*, zawierającą w sobie sensy i funkcje obu jej odmian. Dramat Juliusza Słowackiego jest w tym ujęciu serią propozycji wykonawczych i interpretacyjnych możliwości realizacyjnych, a także – jak będę się starała udowodnić – postzapisem doświadczenia, które można ująć w kategoriach performatywnych.

Słowo „partytura” wywodzi się z łacińskiego z *partiri* ‘dzielić’, od *pars* – dpn. *partis* ‘część’; upowszechnione zostało w języku włoskim, w dziedzinie muzyki (wł. *partitura*) jako zapis poszczególnych partii (głosowych, instrumentalnych) zespołowego utworu (muzycznego). Dramat Słowackiego poddany był po śmierci twórcy rozlicznym ingerencjom edytorskim, które polegały na podziale utworu na akty, przypisywaniu (często hipotetycznych) kwestii poszczególnym postaciom, identyfikowaniu postaci mówiących, porządkowaniu tekstu głównego – uzupełnianiu i rekonstruowaniu „brakujących” fragmentów, usuwaniu wersji wariantywnych, wyborze wersji „ostatecznych”, czego ewidentnym i najbardziej ingerującym w pozostawioną przez autora polimorficzną wersję przykładem jest finał dramatu oraz arbitralne nadanie tekstowi tytułu.

Śladem twórców bydgoskiej inscenizacji, na którą powołałam się w dalszej części artykułu, warto spojrzeć na utwór Słowackiego jako na zapis partii głosowych, których dystrybucja nie jest oczywista i jednoznaczna; jako na partyturę, przywracającą wariantywność tekstu, gdzie możliwe rozstrzygnięcia pozostawione są w gestii odbiorcy (czytelnika, słuchacza, widza) lub interpretatora (wykonawcy, dramaturga, reżysera). *Samuel Zborowski* w tej formie staje się zbiorem możliwych lektur, interpretacji, wykonań. Uwalniając tekst spod nadzoru edytorów, normatywnych poetyk, narzuconych instrukcji odbioru, przywracamy mu formę partytury, nie w znaczeniu

¹⁴ D. Sajewska, T. Plata, *Re//mix: intro*. W: *Re//mix: performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Warszawa 2014, s. 16.

ściśle zaprojektowanej, precyzyjnej recepty wykonawczej, a pola możliwości. To zaś kieruje nas w stronę drugiego kluczowego pojęcia – performatywności tego tekstu.

Performatywność dramatu

William B. Worthen w książce *Dramat: między literaturą a przedstawieniem* bada dramat jako dzieło o podwójnym statusie. Z racji przynależności gatunkowej istnieje w nim bowiem dialektyczne napięcie między jego tożsamością literacką a performatywną. Badacz, sytuując dramat między tekstem a przedstawieniem, usiłuje zniwelować binarną opozycję, pokazując, że do żadnej z tych dziedzin dramatu nie przynależy w pełni. Dla Worthena scena i książka to odmienne, ale równorzędne platformy dla dramatu. Medium dla niego może być druk i wersja elektroniczna, przedstawianie teatralne i ekranizacja. Zarazem jednak forma medium wpływa na jego recepcję, interpretację i kształt.

Dlatego Worthen nazywa dramat **interfejsem** – pośrednią strukturą, która może realizować się w każdej z tych form i w każdej z nich przybierze odmienne znaczenia i inną funkcję dla odbiorców. Podważa to tezę o dramacie jako artefakcie, gdyż zawsze będzie on wypadkową wielu czynników i historycznie zmiennych okoliczności.

W teatrze dramat zmienia się wraz z każdym aktem jego realizacji¹⁵. W tym procesie tekst jest materiałem użytkowym, używanym i zużywanym. Potraktowanie dramatu jako interfejsu powoduje, że stanowi on pewną możliwą, otwartą, gotową do realizacji strukturę, a jego sprawczość jest historycznie zmienna – staje się wypadkową dominujących w danym czasie konwencji scenicznych, metod inscenizacyjnych, stylów aktorskich, przyzwyczajęń odbiorczych. Cytując ustalenia Michaela Goldmana z jego opracowania *On Drama. Boundaries of Genre, Borders of Self* (2000), Worthen stwierdza, że dramat to „narzędzie motywujące zachowanie, przygodne sceniczne działania, wykonywane za pomocą środków typowych dla określonej, historycznej formy teatru i sankcjonowane przez dominującą ideologię gry aktorskiej, akcji, oglądania i widzialności, materializowanych w teatrze danej epoki”¹⁶.

Dramat ma nieskończoną ilość możliwych realizacji, nie jest precyzyjną instrukcją, która zawiera jedyną właściwą projekcję przedstawienia. „Tekst nie służy w teatrze do tego, żeby zorkiestrować, zdeterminować czy kontrolować przedstawienie”¹⁷ – pisze Worthen. Nie dostarcza twardych danych decydujących o kształcie realizacji. „Tekst – jak twierdzi badacz – nie przesądza o zakresie swoich użyci i znaczeń, one pojawiają się w zależności od określonych technologii przedstawienia”¹⁸. Dramat nie reguluje tego, jak go dekodujemy; decyduje o tym relacja między tekstem a konwencjami scenicznymi i praktykami odbioru. Stąd dramatu nie da się traktować jako skończonego artefaktu. Niezmiennność tekstu dramatycznego, przekonanie o jego twardym jądrze i właściwej wykładni jest mitem¹⁹. Konwencje, style insceni-

¹⁵ W.B. Worthen, *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013, s. 69.

¹⁶ Tamże, s. 141.

¹⁷ Tamże, s. 22.

¹⁸ Tamże, s. 78.

¹⁹ Tamże, s. 128.

zacyjne, metody gry, strategie odbioru za każdym razem decydują o nowym użyciu, znaczeniu i funkcji tekstu. Teatr jest dynamiczną platformą, na której tekst za każdym razem zyskuje inny kształt i nową funkcję dla danych odbiorców. Znaczenia i napięcia wytwarzają się każdorazowo (właściwie podczas każdego wieczoru teatralnego) pomiędzy tym, co na scenie a zasiadającymi na widowni odbiorcami. Erika Fischer-Lichte nazwała to sprzężenie autopojetyczną pętlą feedbacku. Zacytujmy badaczkę:

Autopojesis pętli feedbacku obejmuje nie tylko przedstawienie jako całość, ale także każdy jego element z osobna. Tym samym materialność przedstawienia przestaje być właściwością artefaktu czy jego elementem. Wydarza się ona w chwili, kiedy cielesność, przestrzenność i dźwiękowość realizują się performatywnie. Obecność wykonawców, ekstaza przedmiotów, atmosfera, krążenie energii dokonuje się na tej samej zasadzie, co tworzenie się znaczeń, już to jako akt percepcji, już to jako wywołane przezeń uczucia, wyobrażenia, myśli. Widzowie podejmują działania pod wpływem aktów percepcji, zaś wykonawcy pod wpływem odbieranych – dostrzeżonych, usłyszanych, odczuwanych – zachowań i działań widzów. Widać zatem wyraźnie, że estetyka przedstawienia zależy od jego wydarzeniowości²⁰.

Dramat w ujęciu performatywnym traci status „najważniejszego elementu przedstawienia”, nie jest jego dominantą i nie na nim skupia się uwaga. Jest, jak każdy inny składnik spektaklu, materiałem scenicznej kompozycji, równorzędnym elementem wydarzenia. Scena wcale nie służy do odtwarzania tekstu – potwierdza Worthen. Teatr „bierze aktywny udział w procesie tworzenia i dynamice zmian. Od przedstawienia jako instrumentu oczekujemy nie tyle interpretacji tekstu sztuki, ile spodziewamy się, że dzięki grze aktorów, reżyserii i scenografii, które bardziej przekształcają tekst niż go realizują, powstanie wydarzenie, spektakl”²¹.

Dramat odznacza się sprawczością w powoływaniu do istnienia scenicznych światów przedstawionych i umiejętności nawiązywania żywego kontaktu z odbiorcami. Pozwala jako narzędzie skonstruować działanie sprawców na scenie, ustanawiając – jak przyjmuje Worthen – wydarzenie w okolicznościach teatru. Sprawczość wpisana jest w dramat poprzez szczególne użycie języka, umożliwienie aktorom „działania słowami” na scenie. Powołując się na Goldmana, Worthen stwierdza, że dramat to rodzaj tekstu, który pozwala wykonawcy wytworzyć coś innego niż ten tekst²² – efektem jest działanie wyrażone w geście, ruchu, tembrze głosu, wypowiedzianym słowie. Dramat zyskuje na scenie przestrzeń i czas, materializuje się w formie gry i w ciałach aktorów. Dramat „programuje szczególne doświadczenie języka i stawia nowe wyzwania przyjętym sposobom użycia tekstu, żeby stworzyć akcję poza słowami”²³. Jest scenariuszem, którego cel stanowi wcielenie, jest projektem działań. Na komunikat składa się tu wiele elementów.

²⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 261.

²¹ W.B. Worthen, *Dramat...*, s. 43-44.

²² Tamże, s. 19.

²³ Tamże.

Znaczenie dramatu nie zawsze zawarte jest w wyartykułowanych słowach: „Choć z zasady aktorzy wypowiadają zapisane w dramacie słowa, to nie ograniczają się wyłącznie do ich wypowiedzenia, lecz nadają im postać mowy. Aktorzy używają słów, żeby stworzyć akcję, wydarzenie, zrobić coś, co zwykle daleko wykracza poza granice «prowadzenia dialogu», wypowiedzenia słów. [...] aktorzy działają słowami”²⁴. Potraktowanie słowa jako performatywu odsyła do teorii aktów mowy Johna Austina²⁵, jednak przenosząc jego teorię na pole teatru, napotyka się na trudność – słowa „biorę sobie ciebie za żonę” wypowiedziane przez aktora przed księdzem-aktorem i ołtarzem-dekoracją nie mają performatywnej siły, skutecznej w rzeczywistości. Aktor nie poślubia co przedstawił swojej partnerki. Austin dość sceptycznie odnosił się do teatru, twierdząc, że akt mowy w teatrze jest pusty, daremny. Jest to szczególne użycie języka – „jakoś nie na serio” i pasożytnicze względem normalnego sposobu użycia²⁶.

Według Worthena specyficzną użyteczność języka na scenie wyznacza konwencja, technologia teatru i okoliczności²⁷. Teatr przekształca język w zachowanie, w gest, w działanie. Słowo w teatrze jest zdarzeniem, a nie tylko znakiem. Na scenie słowa służą działaniu, a nie tylko powiedzeniu czegoś. Stwarzają rzeczywistość sceniczną, mimo że nie muszą (choć mogą) mieć realnego wpływu na rzeczywistość. Są sprawcze w inny sposób. Ich sprawczość to zdolność do powoływania scenicznego świata przedstawionego, jego uwierzytelnienia i umiejętność nawiązywania relacji z odbiorcami. „Fikcyjne” słowa też działają – twierdzi Worthen. **Dramat tworzy znaczenia przez działanie**, dzięki wymiarowi performatywnemu pozwala wykreować jedyne w swoim rodzaju wydarzenie, staje się polem negocjacji i przestrzenią interakcji.

Samuel Zborowski w świetle koncepcji Worthena to interfejs, otwarta struktura, o nieskończonej liczbie możliwych zastosowań. Tym, co go paradoksalnie unieruchamia, jest druk. Traktowanie utworu jako artefaktu, a nie interfejsu ogranicza jego performatywność. Jak twierdzi Worthen, koncepcja integralności tekstu dramatycznego zrodziła się dopiero w erze druku. Szekspir pisał scenopisy dla aktorów, uczyli się oni swych kwestii z wyciągów, a nawet – co bardziej prawdopodobne – ze słuchu. Publiczność знаła dramaty jako przedstawienia, a nie teksty. Status literata przyniosły Szekspirowi dopiero sonety, a pisanie dla teatru było czynnością użytkową i zarobkową. Swoje sztuki – powiada Worthen – traktował instrumentalnie, używał ich i bez większej troski zużywał w procesie wystawiania na scenie²⁸. Casus pośmiertnych publikacji, braku jednej „kanonicznej” wersji jego dramatów potwierdza, że to dopiero upowszechnienie druku nadało dramатовi status literatury i oddzieliło od żywego teatru. To kultura druku spowodowała konieczność porządkowania, oznaczania i podpisywania tekstów, co miało stać się gwarantem ich spójności i niezmienności, a w ostateczności okazało się wszakże pułapką dla dramatu. Druk nadał dramатовi tożsamość niezależną od scenicznego przedstawienia. Dramat pisany za-

²⁴ Tamże, s. 41.

²⁵ Zob. J.L. Austin, *Wypowiedzi performatywne oraz Jak działać słowami*. W: tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

²⁶ J.L. Austin, *Jak działać słowami...*, s. 570-571.

²⁷ W.B. Worthen, *Dramat...*, s. 58-61, 66-67.

²⁸ Tamże, s. 31.

czął należeć do kanonu literatury i stał się książką, a teatr zaczął służyć do odtwarzania dramatu. *Samuel Zborowski* traktowany jako artefakt budzi dyskusje literaturoznawców i filologów, którzy spierają się o jedną słuszną i ostateczną wersję tekstu. Podczas gdy „brulionowość”, niespójność i wariantywność są jego immanentną właściwością jako dramatu i polem możliwości dla teatru, który nieustannie i za każdym razem może go na nowo tworzyć, urzeczywistniać i weryfikować, nie zaś skazą naruszającą instytucję literatury.

Scenariusz doświadczenia

Czy sporów i problemów z formą dramatyczną *Samuela Zborowskiego* (wariantywność kwestii, scen, finałów; niejasny status ontologiczny postaci i ich tożsamości; kwestia dzieła otwartego; konstrukcja akcji i chronologia wydarzeń) nie rozwiązuje (choćby częściowo) ukierunkowanie jego lektury na sprawczość?

Sprawczość w dwojakim rozumieniu. Po pierwsze – performatywności w ujęciu Worthena, który traktuje dramat jako interfejs między literaturą a ucieleśnieniem, jako potencjalność i gotowość, które mogą się zrealizować w jednej z możliwych form na deskach scenicznych, a więc *de facto* w procesie i akcie transmisji między literą a ciałem, wyobrażeniem a jego realizacją, wizją i ukonkretnieniem. Wykonawcą propozycji pisarza staje się w takim ujęciu teatr, który przekształca język w zachowanie, działanie, wydarzenie. Teatr służy jako platforma dla dramatu, którego istotą jest – jak ujął to Mickiewicz – to, że „poezja przechodzi w działanie wobec widzów”²⁹. Po drugie – w zgodzie z propozycją Dariusza Kosińskiego – dramat jest scenariuszem przygotowanego doświadczenia, „nie utworem przeznaczonym do objaśnienia, lecz doświadczeniem przygotowanym i danym do przebycia”³⁰; wyzwaniem domagającym się dopełnienia ze strony odbiorcy, uniemożliwiającym bierność, zmuszającym do wysiłku i aktywnego sprostania wezwaniu autora (lub choćby tego sprostania próbie). Scenariusz tak rozumiany może się aktywizować w odbiorze czytelnicy (rozmaite, nieraz znakomite i często sprzeczne interpretacje *Samuela Zborowskiego* potwierdzają trud komentatorów, którzy spróbowali nawet nie tyle „objaśnić”, ile zrozumieć Słowackiego), w odbiorze zapośredniczonym przez teatr (a więc będącym wykładnią interpretacji inscenizatora), w trudzie odkrywania sensów i trudzie lektury – czytelnicy, wizualnej, audialnej.

Samuela Zborowskiego trzeba potraktować jako performatywny zapis doświadczenia objawienia Słowackiego i jego konsekwencji, wykładni filozofii genezyjskiej (próbujący uchwycić to doświadczenie w całej nieciągłości, nieprzejrzystości, niedopowiedzeniach, skomplikowaniu i trudzie jego przelewania w słowa); jako zapis performansu, który w performansie (scenicznym czy lektury) może najpełniej zaistnieć. Dramat tak widziany byłby śladem procesu, postzapisem dochodzenia przez

²⁹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład XVI. W: tegoż, *Dzieła*, Wydanie Rocznikowe 1798-1998, t. 11, Warszawa 1998, s. 192. O późnych dziełach Juliusza Słowackiego jako odpowiedzi na Lekcję XVI Mickiewicza pisała Marta Piwińska, zob. tejsze, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

³⁰ Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 216.

Słowackiego do prawd ostatecznych, odbiciem jego walki o „wy-słowienie” tajemnic. W zbliżony sposób czytała *Samuela Zborowskiego* Maria Cieśla-Korytowska twierdząca, że wykład gnozy Słowackiego nie tyle rozbija, jak chciał Juliusz Kleiner, ile warunkuje formę dramatyczną tekstu³¹. I choć mamy tu do czynienia z „priorytetem idei nad walorem dramatycznym tekstu”³², to mistycyzm i dramatyzm pozostają we wzajemnym sprzężeniu. W ujęciu badaczki utwór jest stopniowym odsłanianiem rewelacji dotyczących koncepcji genezyjskich, a zogniskowanych wokół wieloimiennej postaci Lucyfera. W ów ciąg metempsychiczny miał również Słowacki wprowadzić aluzyjnie własną osobę (z czym zgadza się wielu komentatorów, jako argumenty przywołując występujące w edycji Kleinera „JA”, wspomniane aluzyjnie imię matki poety czy reminiscencje jego podróży na Wschód). Nie chodzi mi jednak o prosto pojmowany autobiografizm czy „obecność autora w dziele”.

By rzecz wyjaśnić, podam dwa przykłady lektury innych dramatów Słowackiego przedstawione ostatnio przez badaczy. Grzegorz Niziołek zaproponował nowatorskie odczytanie *Horsztyńskiego* jako „dramatu bez tytułu”, jako dramatu w zamierzony sposób niedokończonego, pękniętego, ze wszelkimi sprzecznościami i nierozwiązanymi konfliktami, jakie są w nim zawarte. Badacz pisał: „Pora byłaby przyjąć i zrozumieć ten tekst w postaci, w jakiej poeta go zostawił. [...] Zamiast domniemywać, jak wyglądałaby ostateczna wersja dramatu, tę właśnie należałoby przyjąć za ostateczną. Wtedy jednak dramat o Szczęśnym byłby tyleż dziełem literackim, co dokumentem wielkiego wewnętrznego kryzysu i śladem po egzystencji poety, a może nawet zapisem swoistego procesu autoterapii”³³.

Z kolei Dariusz Kosiński zaproponował czytanie *Księcia Niezłomnego* jako odbicia procesu tłumaczenia słowa Calderona (czy właściwiej odczytywania Słowa), które doprowadziło do utożsamienia męki tytułowego bohatera i trudu autora. „Tłumaczenie było nie tylko aktem «czytania z piórem w ręku», ale czymś o wiele bardziej czynnym – rodzajem osobistego performansu, indywidualnego teatru przemiany, w którym tłumacz przybierał na siebie postać bohatera przekładanego dzieła, stawał się Don Fernandem, aby w ten sposób dostąpić łaski objawienia”³⁴. Dramat *Książę Niezłomny* stał się zapisem tego doświadczenia, działaniem i procesem zamkniętym w słowa. Słowacki „zamienił owo doświadczenie w możliwość i wzór ofiarowane innym w postaci tekstu dramatycznego z natury swojej stanowiącego wyzwanie i domagającego się dopełnienia. Słowacki zaklął własne performatywne doświadczenie świętego aktorstwa w scenariusz teatralny, a jego losy sceniczne pokazują, że ma on charakter niezwykle skuteczny, prowadząc do wydarzeń o rewolucyjnym wręcz znaczeniu”³⁵.

³¹ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*. W: *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 93-107.

³² Tamże, s. 97.

³³ G. Niziołek, *Dramat bez tytułu*. W: *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007, s. 79.

³⁴ D. Kosiński, *Książę. Teatr przemiany Juliusza Słowackiego*. W: *Tradycja romantyczna w teatrze polskim...*, s. 122.

³⁵ Tamże, s. 125.

Taka lektura wyjaśniałaby, dlaczego Słowacki nawet w okresie mistycznym nie zaprzestał pisania dramatów. Zdając sobie, jak sądzę, doskonale sprawę z ich performatywności, tę właśnie formę postrzegał jako najskuteczniejsze narzędzie przemiany, jako medium, które mimo wszelkich ograniczeń, jest w stanie oddziaływać na odbiorcę i popchnąć go w kierunku przez autora zaprogramowanym. „Słowacki sięgnął po dramaty i teatr jako jedyną dostępną mu sztukę żywą”³⁶ – pisze wprost Kosiński.

Dramaty jako scenariusze działań – autorskich, zapisanych i bliźniaczo im odpowiadających odbiorczych, receptywnych – to w istocie partytury w ich dwojakim znaczeniu: **postzapisu** i **instrukcji**. Dramat jest tu rozumiany jako autodokumentacja własnego doświadczenia i przebytej drogi oraz jako interfejs, który pozwala na przesłanie tego performansu innym, co w efekcie pozwoli poddawać ich bodźcom, przemieniać, wyrwać z letargu czy wyłuskać z formy.

Dariusz Kosiński, sytuując dramaty w serii scenariuszy ustanawiających Polski Teatr Przemiany, czyli w „nurcie związanym z indywidualnym wysiłkiem, umieszczającym w centrum pracę nad sobą”³⁷, pisał: „*Samuel Zborowski* – podobnie jak wszystkie inne dzieła Słowackiego – stanowi wyzwanie i nieustanną przestrzeń doświadczenia własnego, daną do odczynienia i przepowiedania [...]”³⁸. Forma dramatyczna, po którą sięgał i w którą wierzył Słowacki, miała zainicjować teatr „alchemicznej przemiany świadków”³⁹. To teatr, w który wierzył Konrad z *Wyzwolenia* i Hamlet Wyspiańskiego – teatr prawdę mówiący, theatrum-sala sądowa, teatr rozwoju duchowego i transformacji, „teatr pod opieką tych praw i tych sądów, którymi kieruje Boża ręka”⁴⁰. To teatr odsłaniający prawdy wieczne przed świadkami i zmuszający ich do podjęcia wyzwania, teatr sprawczy i skuteczny, oddziałujący na jednostki i rzeczywistość. Zatem teatr – mówiąc językiem dzisiejszej humanistyki – performatywny, w którym, jak pisze Erika Fischer-Lichte, „wizowie podejmują działania pod wpływem aktów percepcji”⁴¹.

Janusz Skuczyński, zastanawiając się nad celami i zadaniami alchemicznego theatrum *Samuela Zborowskiego*, pisał, że „wiara widząca” zdobyta przez Słowackiego musi za pomocą odpowiednich działań nadawczo-odbiorczych zostać przekazana innym, czy nawet więcej – za pomocą formy dramatycznej wytworzyć to objawienie u innych. Niebieska Jeruzolima, w *Samuelu Zborowskim* nazwana Jeruzalem Słoneczną, ma objawić się jako finalny cel świata. „Zstąpi ona na ziemię za sprawą duchowej pracy polskiego narodu – pisze badacz – ostatecznym zadaniem Słowackiego jest natomiast przedstawienie tego celu całemu narodowi i uczynienie go dominantą postępowania polskiego ducha w dziejach świata”⁴². Słowacki modlił się w *Genezis z Ducha* o pomnożenie stającej się jego udziałem wiedzy, a zarazem

³⁶ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany...*, s. 188.

³⁷ Tamże, s. 10-11.

³⁸ Tamże, s. 172.

³⁹ Tamże, s. 176.

⁴⁰ S. Wyspiański, *Hamlet*. W: tegoż, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. XIII, Kraków 1961, s. 46.

⁴¹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 261.

⁴² J. Skuczyński, „Moc przeze mnie gada...”. *Autor i jego strategie nadawczo-odbiorcze w „Samuelu Zborowskim”*. W: *Świat z tajemnic wypowiedany. Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006, s. 63.

o „umiejętność przekazania przez siebie jej siły sprawczej wobec całego narodu”⁴³. „Siłę sprawczą” objawienia upatruje poeta właśnie w formie dramatyczno-teatralnej; objawiona i przekazana „wiedza święta” ma wytyczać drogi działania i doprowadzić do realizacji mesjanistycznej misji, która otworzy przed Polską i całym światem bramy Niebieskiej Jerozolimy. „Spraw, aby te słowa westchnieniem pisane przeszły jak wiatr i szum morski; a przechodząc i mijając niektóre wielkie duchowe moce, w ojczyźnie mojej uśpione, z nieświadomości własnej, na światło wiedzy własnej wywyiodły...”⁴⁴ – modlił się Słowacki w *Genezis z Ducha*. „Przed Polakami – wylicza Skuczyński – stają kolejne, «w duchu» wykonane zadania: od przyjęcia wiary widzącej autora *Genezis z Ducha* – zmieniającej ich świadomość, poprzez wypracowanie w sobie – za sprawą tej wiary – moralnej doskonałości, patriotyzmu i poczucia odpowiedzialności za dzieje świata, do gotowości poświęceń i heroizmu w życiu, w których to wartościach wiara ta znajdzie swoją realizację i spełnienie w historii świata”⁴⁵.

Wszystkie te zadania podejmuje Słowacki w *Samuelu Zborowskim*, który nie jest już, jak *Genezis z Ducha*, traktatem-modlitwą, ale poezją dramatyczną, która ma moc bezpośredniego oddziaływania. „W dramacie – by jeszcze raz powtórzyć za Lekcją XVI – poezja przechodzi w działanie wobec widzów”. Więcej nawet: „przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno tak się wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszale”⁴⁶. Stąd „akurat sprawa wyboru formy artystycznej rysowała się w tej sytuacji najprościej”⁴⁷ – konkluduje Skuczyński. „Teatr ze swej natury – dodaje Kosiński – jest ucieleśnieniem słowa, pozwalając na likwidację dystansu między zapisanym a czynionym. [...] Jest sztuką *par excellence* rewelatorską, spełniając zarazem najpełniej postulat sztuki czynnej, nie zamienianej na doktryny i twierdzenia”⁴⁸.

Dramat *Samuel Zborowski* jest partyturą działań, wpisane jest weń wezwanie do uczynienia/ wypowiedzenia/ wykonania, które służyć ma jako instrukcja duchowej przemiany. Dlatego poeta to „Juliusz Słowacki od performansów”⁴⁹, bo jego instrukcje miały być impulsem, pobudzać i zniewalać do działania duchy opieszale. Scenariusz doświadczenia zapisany i ponownie odtworzony, uaktualniony miał zaowocować analogicznym doświadczeniem. Stąd wynika brak jednej możliwej układni – bo każda realizacja jest tak samo słuszna, prawidłowa i pobudzająca.

Klasyka Żywa

Dowodem na słuszność powyższych tez dotyczących performatywności dramaturgii Słowackiego mogą być dwa spektakle biorące udział w pierwszej edycji Kon-

⁴³ Tamże.

⁴⁴ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*. W: tegoż, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 14, Wrocław 1954, s. 63.

⁴⁵ J. Skuczyński, „Moc przeze mnie gada...”, s. 63-64.

⁴⁶ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, s. 192.

⁴⁷ J. Skuczyński, „Moc przeze mnie gada...”, s. 64.

⁴⁸ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany...*, s. 26.

⁴⁹ To tytuł omówienia książki Pawła Goźlińskiego autorstwa Dariusza Kosińskiego, zob. D. Kosiński, *Juliusz Słowacki od performansów*, „Dialog” 2007, nr 2, s. 165-172.

kursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”. Do Konkursu zgłoszono 83 spektakle, wśród których znalazło się 11 inscenizacji utworów Juliusza Słowackiego lub nimi inspirowanych (jak np. *Bieguny* w reżyserii Pawła Pasiniego). Rekordzistką okazała się *Balladyna*, zgłoszona przez cztery teatry; odbyły się dwie premiery *Fantazego* i po jednej *Kordiana*, *Króla* (na podstawie *Króla-Ducha*), *Lilli Wenedy*, *Samuela Zborowskiego* oraz wspomnianych już *Biegunów*, których scenariusz tworzyły fragmenty *Kordiana*, *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego, *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego i listów Cypriana Kamila Norwida. Słowacki był w konkursie najczęściej wystawianym autorem (wobec np. pięciokrotnie się pojawiającej Zapolskiej, czterokrotnie Wyspiańskiego, po trzy razy Fredry, Gombrowicza i Witkacego czy sześciu premier *Dziadów*)⁵⁰. Powodów fenomenu popularności dramaturgii Słowackiego upatruję we wszystkim, co napisałam powyżej. Jest to po prostu materiał do zmierzenia się, nieoczywisty, niezwykle nowoczesny w formie, dający pole do eksperymentów dramaturgicznych i reżyserskich. Słowacki, będąc jednym z „klasyków”, okazał się jednocześnie najbliższy współczesnej wrażliwości, intrygujący dla twórców (głównie młodego i średniego pokolenia), dzisiejszy i choć niekoniecznie łatwy, to jednak atrakcyjny i ciekawy, a także zdolny przyciągnąć do teatru publiczność.

Ewa Nawrocka tłumaczyła zjawisko (nie)obecności Słowackiego następująco:

[...] nie jest tak, że to Słowacki z a c h o w u j e dla nas świeżość, czytelność, aktualność jako j e s z c z e kontaktująca z naszymi horyzontami intelektualnymi i nawykami poznawczymi propozycja literacko-teatralna, ale to m y d o r a s t a m y do zmierzenia się z jego dziełem i w miarę naszego dorastania miejsca ciemne i obce rozjaśniają się stopniowo i powoli. [...] Romantycy i Słowacki świetnie zdawali sobie z tego sprawę, że „nadchodzące wydarzenia rzucają cień” i ten tylko rozumie teraźniejsze, kto „zgałdł przysze wieki”. Gdyby tę dyrektywę epistemologiczną, odnoszącą się do filozofii historii, przenieść na interesującą nas dziedzinę historii literatury, ściślej: dramatu, to można by powiedzieć, że forma dramatów mistycznych Słowackiego jest cieniem tej mającej dopiero nastąpić w wieku XX rzeczywistości dramatyczno-teatralnej⁵¹.

Dwóm spektakłom prezentowanym w ramach konkursu „Klasyka Żywa” udało się według mnie uchwycić takiego „Słowackiego przyszłości”. Oba, co znaczące w kontekście moich rozważań, traktują mistyczne teksty Słowackiego jako partytury, akcentują ich performatywny wymiar i usiłują dać poecie odpowiedź, która jest świadectwem podjętego trudu myślenia, współtworzenia i uczestnictwa.

Pierwszym z nich jest monodram *Król* w wykonaniu Matyldy Baczyńskiej, wyreżyserowany przez Małgorzatę Warsicką w Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie⁵². W adaptacji, dokonanej przez reżyserkę i Michała Kurkowskiego, *Król-Duch* został połączony i zmontowany z fragmentami *Balladyny*, *Beniowskiego* i utworów poetyckich Słowackiego. To nie tylko gest wolności i swobody realizatorów. Nieukończony i pozostawiony w wielu wersjach poemat Słowackiego twórcy

⁵⁰ Szczegółową relację w pierwszej edycji Konkursu przedstawiam w tekście: *Klasyka? Żywa!*, „Dialog” 2016, nr 3, s. 228-243.

⁵¹ E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*. W: *Dramat i teatr romantyczny...*, s. 78-79.

⁵² *Król* wg Juliusza Słowackiego, Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, reżyseria: Małgorzata Warsicka, adaptacja: Małgorzata Warsicka i Michał Kurkowski (premiera: 17 maja 2015 r.).

potraktowali właśnie jako partyturę – nie instruktaż, a pole możliwości i dialogu. Łącząc poemat z innymi utworami, zakwestionowali jego autonomiczność, widząc w nim dzieło otwarte i fragment, który funkcjonuje w kontekście całej twórczości autora, stanowi etap na drodze jego twórczego procesu.

Znaczącym gestem inscenizatorów było powierzenie ogromnego tekstu jednej aktorce. Jednak forma monodramu wcale nie zniwelowała dramatyczności oraz dialogiczności wykorzystanych utworów – wręcz przeciwnie. Jest to przede wszystkim zasługą aktorki Matyldy Baczyńskiej.

Po wejściu do małej salki w podziemiach tarnowskiego teatru zastajemy zimny, postapokaliptyczny krajobraz. W przestrzeni wielkości pokoju stoją metalowe konstrukcje, fragmenty skrzydeł samolotów, rusztowania, połączone niewidzialnymi strunami. Witają nas dźwięki komunikatów radiowych, szum i trzaski dochodzące z głośników. Zza blaszanej ściany na scenę wchodzi aktorka, sprawdza stojące w kątach mikrofony.

Baczyńska wyglądem przypomina wodza jakiegoś nordyckiego plemienia – ma ostry makijaż, tatuaże, splecione w warkoczyki włosy, futrzany kubrak, szarawary, a do tego trampki. Jej jedyną bronią jest smyczek tkwiący za koszulką jak strzała w kołczanie. Aktorka nie próbuje być „męska”, nie ukrywa swej płci – nie na iluzyjności i dążeniu do prawdopodobieństwa buduje swą rolę. Baczyńska, choć sama na scenie, nie jest jedną postacią. Oddaje płynność, przemienność i metamorficzność mówiących podmiotów swym ciałem, intonacją głosu, gestem. Zbyt proste byłoby powiedzieć, że „wciela się w różne postaci” – jest dla nich przekaźnikiem, ciałem, pozwala im zaistnieć dzięki swej obecności, ekspresji, głosowi. Dla słuchaczy nie jest istotna identyfikacja bohaterów. Właśnie – dla słuchaczy, gdyż monodram ten jest skupiony przede wszystkim na głosie, żywym słowie, dźwiękach i muzyce. Gesty i ruch są zredukowane. Jak zaznaczał w programie współautor scenariusza, „[...] magia języka, jego muzyczność i jakaś szczególna barwa stanowiły punkt wyjścia do dalszej pracy, już na scenie, z której miał popłynąć romantyczny wiersz”⁵³.

Aktorka tworzy całą sobą niezwykłą fonosferę spektaklu. Struny ożyją pod jej smyczkiem, ale też pod palcami, dłońmi. Wykonawczyni tupie, puka, drapie, uderza w stalowe konstrukcje, gra na metalowych harfach, a elektroniczne echo powoduje zwielokrotnienie wydawanych dźwięków. Gdy mówi do różnych stojących w kątach sali mikrofonów, jej głos zostaje poddany zwielokrotnieniu i modyfikacjom. Powstają kosmiczne echa, muzyka sfer, niekiedy nawet jazgot, nieprzyjemny i drażniący uszy pisk, skowyt, kakofonia nakładających się dźwięków i jej głosu (muzykę do spektaklu opracował Karol Nepelski). Brzmieniowa warstwa przedstawienia buduje nie nastrój, a sensory poematu. Jego słowa są powiedziane, szeptane, wyśpiewane, wykrzywane, elektronicznie przetworzone. Spektakl oddaje muzyczność frazy, intonacja i tembr tworzą postaci, które ujawniają się w głosie dziewczyny. Król-Duch gra swą pieśń, wyśpiewuje rapsod.

O rapsodyczności ostatnich dzieł Słowackiego przekonująco pisał Dariusz Kosiński, podkreślając, że mistyczne dzieła stanowią w istocie „scenariusze przegna-

⁵³ *Król* wg Słowackiego, Program przedstawienia, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2016_11/81312/krol_teatr_im_solskiego_tarnow_2015.pdf [20.09.2017].

czone do wygłoszenia i ożywienia”⁵⁴, są świadectwem odchodzenia od obrazów na rzecz mowy. Kluczową kwestią jest nie jak *Króla-Ducha* opublikować czy zagrać, ale jak go wypowiedzieć. Kosiński zaznaczał:

Zapisywane w przeróżnych wariantach głosu, mowy, dźwięki, które składają się na wielkie dzieło genezyjskie tworzone przez Słowackiego w wielokształtnych fragmentach w latach czterdziestych, czekają wciąż na swoje zmartwychwstanie w teatrze mowy. [...] We wszystkich [dramatach mistycznych – dop. W.Ś.] Słowacki projektuje mowę – działanie żywym słowem⁵⁵.

O nowym statusie mowy w dramatach mistycznych i związanych z tym trudnościami dla teatru pisała też Ewa Nawrocka:

Uwzględnienie szczególnego statusu mówienia u mistycznego Słowackiego narzucałoby teatrowi nowe zasady wykonawstwa. Musiałoby prowadzić do rewolucji w stylach aktorskich, w samych technikach mówienia, operowania materiałem głosowym, uwzględniania szczególnej rytmiczności mowy i związku frazy rytmicznej z prawami oddechu ludzkiego⁵⁶.

Warstwa foniczna pozwala dotrzeć do znaczeń mowy mistycznej – zaznaczała badaczka – ponieważ to mowa jest narzędziem ducha.

W kontekście przedstawienia *Warszkiej* można powtórzyć: mowa jest narzędziem *Króla-Ducha*. Realizatorom spektaklu udało się wydobyć żywioł oralności, „zdarzeniowy charakter słowa wypowiedzianego”, jego sytuacyjność, odniesienia funkcjonalne i performatywność. Wypowiedziane przez Baczyńską słowo poety nie jest komunikatem, znakiem, lecz zdarzeniem – tworzy znaczenia (a nie je oddaje), kreuje, ustanawia, „ewokuje byty będące zarazem wartościami”⁵⁷.

Kosiński podkreśla, że w ostatnich latach swego życia Słowacki często czytał swoje utwory na głos. Przywołuje relacje jego przyjaciół, którzy twierdzili, że „Słowacki większym był poetą w mowie niż w pismach”⁵⁸. Nie bez znaczenia jest, że ostatnie strofy *Króla-Ducha* były dyktowane. Poeta wcielał Słowo, które zostało mu objawione. Z doświadczeniem takiego Słowa mamy do czynienia w Tarnowie.

Drugim przykładem jest inscenizacja *Samuela Zborowskiego* w reżyserii Pawła Wodzińskiego z Teatru Polskiego w Bydgoszczy⁵⁹. W tym przypadku zabiegiem decydującym o kształcie całości i determinującym kształt przedstawienia było sięgnięcie przez reżysera do rękopiśmiennych wersji dramatu i nowego ich opracowania przez Marka Troszyńskiego. Najpierw redaktor, potem dramaturg, aż w końcu reżyser i aktorzy postanowili zburzyć dzieło dotychczasowych edytorów *Samuela Zborowskiego* (przede wszystkim Juliusza Kleinera), wyzwalając dramat spod – jak określiła to Ewa Nawrocka – „terroru lektury pozytywistycznej (poszukującej spójności

⁵⁴ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany...*, s. 187.

⁵⁵ Tamże, s. 188-189.

⁵⁶ E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego...*, s. 83-84.

⁵⁷ Tamże, s. 83.

⁵⁸ Cyt. za: D. Kosiński, *Polski teatr przemiany...*, s. 190.

⁵⁹ *Samuel Zborowski*, Teatr Polski w Bydgoszczy, reżyseria i scenografia: Paweł Wodziński, współpraca dramaturgiczna: Michał Kuziak (premiera: 28 marca 2015 r.).

kompozycyjnej tekstu, jednolitości stylistycznej, przejrzystości i logiczności akcji, zrozumiałości myśli, prawdopodobieństwa np. psychologicznego postaci, czystości gatunkowej itp.)⁶⁰. Reżyser pokazał *Samuela Zborowskiego* jako dzieło świadomie odchodzące od tego, co było uznawane za „normę”, nierespektujące zasad konstrukcji i zapisu dramatu, niemieszczące się nawet w szerszym ujęciu formy „dramatu romantycznego”. Na scenie bydgoskiego teatru za pomocą ciał aktorów, ich głosów, dźwięków i obrazów została uruchomiona i dana „do doświadczenia” amorficzność i procesualność *Samuela Zborowskiego*. Rozbicie formy dramatycznej przełożyło się na rozbicie powołanego przez nią świata scenicznego. Jak karty rękopisu rozsypano zdarzenia, plany przestrzenne, role, wypowiedzi.

Przeźrenie spektaklu wydziela pleksiglasowa klatka – aktorzy grają tak wewnątrz niej, jak i na zewnątrz. Zagarniają całą przestrzeń sali z siedzącą naokoło klatki widownią, niepokoją widzów swą bliską obecnością, wychodzeniem spośród nich, siadaniem pomiędzy nimi. Można odnieść wrażenie, że uczestniczy się w teatralnej próbie, ogląda dzieło niedokończone, *work in progress*, które jeszcze nie jest gotowe, by pokazać je widzowi. Ta „niegotowość” spektaklu (ale jednocześnie wpisana w nią procesualność) obecna jest w każdej sferze (od działań aktorów, przez użycie multimediów, tworzoną na żywo muzykę, efekty dźwiękowe, ruch, po warstwę słowną). Mamy do czynienia z przedstawieniem żywym, o twórczym potencjale, wymagającym aktywnego odbioru.

Aktorzy przedzierzają się płynnie i bezszelestnie w poszczególne głosy, podmioty. Metamorfoza, przemiana, brak stałej tożsamości i stabilności podmiotu jest zasadą organizującą przedstawienie i przeprowadzoną lekturę dramatu. Wędrowka ducha przez ciała i byty została przepisana na instrument aktorski.

Ciężar takiego odczytania spoczywa w dużej mierze na barkach jednego aktora: Grzegorza Artmana, który uruchamia postaci Lucyfera, Bukarego, Adwokata. Przedstawienie jest w sporej części jego monodramem. Lucyfer staje się w koncepcji Wodzińskiego kreatorem tego świata, konferansjerem, muzykiem, didżejem, błaznem, narratorem, rewelatorem. Artman wyprowadza z siebie różne podmioty, nieustannie podkreślając ich transgresyjność. Balansuje na granicy pomiędzy postaciami a własną prywatnością. Włącza w proces powoływania wieloimiennego bohatera swoją indywidualność, obecność, ekspresję – swobodnie wchodzi i wychodzi z wykreowanego świata, obnaża przed widzami przygotowania do roli i moment jej narodzin. Zmienia maski, błaznuje. Jego energia rozsadza spektakl. Widać ogromny wysiłek włożony nie tyle w budowanie postaci, ile w aktywność i żywą obecność. Jego nieustanne napięcie udziela się widzom. Pod koniec spektaklu aktor jest fizycznie wykończony i zmęczony. Wydaje się, że jego ciało zostało na czas spektaklu zamieszkanane przez kolumny duchów, użyte, wyeksploatowane i potem porzucone jak łupina.

Komentatorzy, interpretatorzy niejednokrotnie dyskutowali nad trudnością ustalenia podmiotów w tym dziele, nad nietożsamością ciał i duchów, mierzyli się z zagadką, kim jest tajemnicze „JA” (w edycji Kleinera, bo nie ma go w rękopisie), pytali o status bohaterów. Maria Cieśla-Korytowska stwierdzała: „Słowacki miał duże kłopoty z ustaleniem relacji między ciałem a duchem, tzn. tego, które z nich w da-

⁶⁰ E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego...*, s. 74.

nym momencie decyduje o tożsamości. Część niekonsekwencji [w dramacie – dop. W.Ś.] stąd pochodzi”⁶¹. Ewa Nawrocka dodawała:

W mistycznej koncepcji człowieka ciało nie stanowi niewzruszonego punktu oparcia, nie jest terenem ujawniania się ludzkiej tożsamości. Człowiek [...] jawi się jako „zsynchronizowana diachronia”, suma etapów reinkarnacji ducha, suma etapów swego własnego rozwoju, a nie suma cech pojętych statycznie. Podobnie jak bohater liryczny postać w dramacie jest procesem przemian, pasmem metamorfoz [...]. Tak pojęty bohater z trudem mieści się w ramach dramatu posługującego się realną i jednowymiarową przestrzenią i czasem, wymagającego logicznej przyczynowo-skutkowej motywacji zdarzeń i działań postaci dramatu, w którym postać niezależnie od tragicznego nawet rozdarcia jest tożsama w swoim stabilnym fizycznym, konkretnym bycie⁶².

Obie badaczki dostrzegały trudność z pokazaniem w teatrze „ruchomości” i wędrówek ducha przez ciała. Cieśla-Korytowska podkreślała, że tożsamości zmieniającego się ducha nie da się oznaczyć jednym ciałem aktora⁶³, Nawrocka zaś stwierdziła, że pokazaniu przechodzenia ducha przez różne etapy wcielenia i jego „tożsamości w wielości” sprostałby być może film⁶⁴.

Tymczasem Worthen podpowiada, że „postać to proces, że powstaje w wyniku działania, zmiany, kamuflażu, odgrywania roli i performansu”⁶⁵. Performatywna koncepcja dramatu zakłada, że nie istnieje stała tożsamość podmiotu – postać tworzy się poprzez działanie, realizuje w wypowiedzianym słowie, jej tożsamość jest za każdym razem stwarzana „tu i teraz”, w konkretnym ciele aktora. Podmiot kształtuje się w wydarzeniu, w zderzeniu z tekstem, akcją sceniczną, w końcu – z widzem. Aktor jest sprawcą postaci. I w tym znaczeniu Artman sprawia postaci Lucyfera, Bukarego, Adwokata, realizuje „jedność w wielości”, uciekając z pułapki stabilnej tożsamości.

Ciekawe ujęcie poruszanej tu problematyki przedstawił Jerzy Axer w szkicu „*Samuel Zborowski*”, czyli *spór o miejsce na krzyżu*. To propozycja z perspektywy przedstawienia, odsłaniająca możliwość interpretacji wynikłej z potencjalnej inscenizacji⁶⁶. Axer udowadnia, że „migocąca zmienność i niedookreśloność [postaci – dop. W.Ś.] [...] to koncept inscenizacyjny, istota pomysłu na prowadzenie ról” w dramacie Słowackiego⁶⁷. Przyglądając się odmiennym wariantom finału dramatu i pytając o tożsamość postaci wypowiadających ostatnie kwestie, Axer stwierdza, że „rozpisanie [tekstu – dop. W.Ś.] na głosy w akcie V należy do każdorazowego interpretatora i reżysera”⁶⁸. Pokazuje, że wybór jednej wersji i przypisanie głosom tożsamości postaci decyduje o wydzwięku i sensie całości. A więc w interpretacji badacza – o rozstrzygnięciu sporu „o miejsce na krzyżu”, czyli o pierwszeństwo w męczeństwie oraz

⁶¹ M. Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej...*, s. 104.

⁶² E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego...*, s. 88.

⁶³ M. Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej...*, s. 104.

⁶⁴ E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego...*, s. 88.

⁶⁵ W. B. Worthen, *Dramat...*, s. 139.

⁶⁶ J. Axer, „*Samuel Zborowski*”, czyli *spór o miejsce na krzyżu*. W: *Świat z tajemnic wypowiedziany...*, s. 325-338.

⁶⁷ Tamże, s. 330.

⁶⁸ Tamże, s. 331.

o prawo do sądenia i wskrzeszenia umarłych. W zależności od gestu interpretatora prawo to przynależeć może do Samuela, Adwokata lub Głosu (który Kleiner utożsamia z Chrystusem). A decyzja ta będzie zarazem odpowiedzią na pytanie o zbawienie i o miejsce zła w świecie⁶⁹.

Finał *Samuela Zborowskiego* jest kwestią nierozstrzygniętą – to edytorzy sugerowali wynik procesu, to czytelnik musi zdecydować o jego zrozumieniu, to teatr musi wziąć na siebie odpowiedzialność za wybór zakończenia. Ta potencjalność wpisana w dramat i możliwość dokonania wyboru domaga się indywidualnej odpowiedzi, za każdym razem.

Jerzy Axer, syn reżysera, spokrewniony z rodziną Kreczmarów i, jak sam siebie określał, „filolog w teatrze”, wypowiedział w cytowanym wyżej eseju znamienne słowa: „Dla mnie *Samuel Zborowski* był zawsze fascynującą partyturą teatralną”⁷⁰.

Potraktowanie *Samuela Zborowskiego* jako partytury teatralnej, przeczytanie go w perspektywie performatywności dramatu rozwiązuje szereg kwestii dotyczących formy, statusu postaci, języka. Taka lektura odsłania sprawczość utworu, dynamikę, procesualność, wydarzeniowość. Pokazuje, że „właśnie w wielości i niepewności rozstrzygnięć tkwi niezwykła siła *Samuela Zborowskiego*”⁷¹. Ujawnienie performatywnego wymiaru utworu prowadzi do nowych interpretacji i otwiera inne od dotychczasowych sposoby lektury dramatu – zarówno w wykonaniu teatralnym, jak i w recepcji czytelniczej. Cóż bowiem znaczy „żywa” w odniesieniu do klasyki, jeśli nie taka, która prowokuje, zastanawia, stawia wyzwania domagające się odpowiedzi i zachęca do trudu rozumienia oraz podjęcia dialogu? Taka, która działa?

Bibliografia

- Austin J.L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Axer J., „*Samuel Zborowski*”, czyli spór o miejsce na krzyżu. W: *Świat z tajemnic wypowiedzany. Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Bizior M., *Z dziejów recepcji badawczej „Samuela Zborowskiego” – mit lucyferyczny w dramacie*. W: *Świat z tajemnic wypowiedzany. Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Bunsch A., Gorecki W., Kudliński T., *Nowa realizacja „Hamleta” oparta na pomysle Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków – Warszawa 1936.
- Cieśla-Korytowska M., *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*. W: *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

⁶⁹ Przegląd interpretacji finału zestawiała Magdalena Bizior: *Z dziejów recepcji badawczej „Samuela Zborowskiego” – mit lucyferyczny w dramacie*. W: *Świat z tajemnic wypowiedzany...*, s. 25-27.

⁷⁰ J. Axer, „*Samuel Zborowski*”, czyli spór o miejsce na krzyżu..., s. 326.

⁷¹ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany...*, s. 182.

- Grzegorzewski J., *Scenariusze*, t. I, *Warjacje – scenariusze autorskie z lat 1978-1991*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Warszawa 2012.
- Grzegorzewski J., *Scenariusze*, t. II, *Improwizacje – scenariusze autorskie z lat 1994-2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Warszawa 2014.
- Halberda M., (i in.), „*Dziady*” *Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego: opis przedstawienia*, Kraków 1998.
- Hejmej A., *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Kantor T., *Pisma*, t. I-III, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.
- Kosiński D., *Juliusz Słowacki od performansów*, „Dialog” 2007, nr 2.
- Kosiński D., *Księżę. Teatr przemiany Juliusza Słowackiego*. W: *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007.
- Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- Matuszewska A., *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład XVI. W: tegoż, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798-1998, t. 11, Warszawa 1998.
- Nawrocka E., *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*. W: *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992.
- Niziołek G., *Dramat bez tytułu*. W: *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007.
- Ouaknine S., „*Księżę Niezłomny*”: *studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, przeł. J. Tyszka, Wrocław 2011.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Raszewski Z., *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958 z. 3/4.
- Sajewska D., Plata T., *Re//mix: intro*. W: *Re//mix: performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Warszawa 2014
- Skuczyński J., „*Moc przeze mnie gada...*”. *Autor i jego strategie nadawczo-odbiorcze w „Samuelu Zborowskim”*. W: *Świat z tajemnic wypowiedany. Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Słowacki J., *Genesis z Ducha*. W: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 14, Wrocław 1954.
- Słowacki J., *Samuel Zborowski*. W: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 13/1, Wrocław 1963.
- Stanislawskij K., *Režissërskij plan „Otello”*, Moskwa – Leningrad 1945.
- Stanisławski K., *Partytura teatralna „Mewy” Antona Czechowa*, przeł. J. Czech, Kraków 2014.
- Świątkowska W., *Klasyka? Żywa!*, „Dialog” 2016, nr 3.
- Świątkowska W., *Partytura teatralna*, Encyklopedia teatru polskiego, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna> [14.02.2016].
- Timoszewicz J., „*Dziady*” *w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970.
- Worthen W.B., *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013,

Wyspiański S., *Adama Mickiewicza „Dziady”*. Sceny dramatyczne. Tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia 31 paźdz. 1901. W: tegoż, *Dziela zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. XII, Kraków 1961.

Wyspiański S., *Hamlet*. W: tegoż, *Dziela zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. XIII, Kraków 1961.

Wyspiański S., „*Wesele*”: tekst i inscenizacja z roku 1901, oprac. J. Got, Warszawa 1977.

Summary

The author interprets a drama by Juliusz Słowacki *Samuel Zborowski* as a theatrical score. Putting it in the context of William B. Worthen's theory of drama as an interface, Erika Fischer-Lichte's understanding of performativity and Dariusz Kosiński's concept of a scenario of the prepared experience, author concludes that *Samuel Zborowski* is a perfect example of theatrical score. Using contemporary performances as test cases, the author proves the performativity of the text and explores the relationship between literature and theatre. The changing performance technologies revive the text and enable the spectators to go through playwright's experience.

Biogram

Wanda Świątkowska – teatrolog, krytyk teatralny, pracuje jako adiunkt w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka monografii: *Księż. Hamlet Juliusza Osterwy* (Kraków 2009), *Hamleci Jerzego Grotowskiego* (Wrocław 2016). Publikuje w „Teatrze”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Dialogu”; należy do zespołu redakcyjnego czasopisma naukowego „Performer”. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

wanda.swiatkowska@uj.edu.pl

