

Żarliwy (wy)znawca

AUTOR: MICHAŁ MIZERA

■ Książka Artura Dudy *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego* ukazała się już rok temu nakładem Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, na którym autor wykłada i pracuje. Przeszła bez większego echa – niezasłużenie, choć to smutny los większości pozycji naukowych wydanych sumptem akademickich oficyn. Duda z uporem godnym podziwu podejmuje temat niewygodny, na swój sposób niemodny, we współczesnej teatrologii odesłany do lamusa, bo związany z dwoistą naturą dramatu, przynależnego – w zależności od badawczego spojrzenia – a to literaturze, a to scenie, a to im obu. To bodaj pierwszy tak ważny głos po głośnym w swoim czasie artykule Dobrochny Ratajczakowej *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu* („Teksty Drugie”, nr 5–6/1990), do dzisiaj cytowanym jako podsumowanie badawczego dylematu dotyczącego sposobu traktowania dramatu jako rodzaju literackiego. Potem nadeszła epoka postdramatu i na długie lata klasyczny, nazwijmy go tak, dramat pozostał właśnie sługą dwóch panów.

Artur Duda odważnie wsadził kij w to pozornie wymarłe mrowisko. Kierował się jednak innymi przesłankami niż jego poprzednicy filologowie, wybrał inny punkt wyjścia do podjęcia tego tematu. Mimo swoich ściśle filologicznych korzeni i narzędzi, wydaje się zainteresowany problemem przede wszystkim jako widz, który pragnie zrozumieć przemiany współczesnego teatru, obserwowanego od ponad dwudziestu lat, przede wszystkim z perspektywy „toruńskiej” (a ściślej: toruńsko-bydgoskiej, co znajduje odzwierciedlenie w wybranych do analizy spektaklach), ze szczególnym uwzględnieniem festiwalu Kontakt. Można odnieść wrażenie, że napór reżyserskiej dezynwoltury wobec wystawianego tekstu we współczesnym teatrze wywołał w Dudzie reakcję niemal obronną, każąc postawić pytanie o prawa i obowiązki reżysera wobec dramatu i jego autora. Wydaje się też, że Duda, pisząc tę książkę, próbował w jakiś sposób ochronić przed tym naporem swój z gruntu konserwatywny gust teatralny, domagający się przedstawienia na



scenie „idei” utworu, a przynajmniej czytelnej, dającej się zrekonstruować gry z „oryginalnym przesłaniem”. Nie dajmy się zwieść autorskiej taktyce szkiełka i oka, profesorskim cytatom i deklarowanej co rusz „bezstronności” spojrzenia na ten „nierozwiązywalny spór”. Pod tą akademicką maską kryje się bowiem żarliwy widz i (wy)znawca teatru, który szuka tyleż narzędzi badawczych do zgłębienia pewnego fenomenu teatralnej zmiany konwencji, ile sensu i zrozumienia dla własnego teatralnego doświadczenia. To schizofreniczna mieszanka, ale jakże dobrze nam wszystkim – zaproszonym do labiryntu zwanego teatr – znana i oswojona! Chcemy się na teatrze znać, ale nie chcemy przestać go wyznawać! Utrzymanie i zrównoważenie obu tych perspektyw udaje się nielicznym. Między innymi Arturowi Dudzie.

Duda nie kryje przesadnie swoich poglądów estetycznych, chwali się lekturami i autorami,

którzy zrobili na nim wrażenie. Pisze szczerze, że w centrum jego zainteresowania „znajduje się teatr, który z dużym szacunkiem odnosi się do dramatu i ów pietyzm mocno podkreśla” (s. 34). Jak więc nie nazwać go, w drugiej dekadzie XXI wieku, konserwatystą? Łatwo mi to przychodzi, niech mi autor wybaczy, bo sam jestem zainteresowany teatrem jako przestrzenią interpretacji tekstu literackiego poszerzającą interpretację krytycznoliteracką. I mnie rozpoznanie zasad relacji literatura–teatr sprawia główną przyjemność jako widzowi. Ale też wymaga to z jednej strony specjalnego przygotowania i kompetencji, z drugiej zaś – zgody na to, że taka praktyka jest wobec współczesnego teatru czymś naddanym, narzuconym z pozycji marginalnych, czynionym z pasji i indywidualnej potrzeby, a nie odpowiedzią na zaproszenie płynące ze sceny. Dziś i sam Wyspiański nie powiedziałby, że to się będzie grać, co wszyscy znają. I Artur Duda też ma świadomość, że współczesne przedstawienia nie powstają dla widzów, którzy – jak on sam – będą się delektować skrótami i przesunięciami reżysera wobec oryginalnego tekstu. „Przy każdej śmiałej, nowatorskiej i artystycznie udanej inscenizacji arcydzieła literatury dramatycznej powraca pytanie o wierność tekstowi literackiemu” (s. 105) – pisze, otwierając swoją brawurową analizę *Hamleta* w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa.

Duda pozostaje jednak rasowym badaczem, który do próby zrozumienia przemian w teatrze szczególnie go fascynujących zaprzęga cały arsenał naukowy. W pierwszej części książki oddaje się teoretycznym rozważaniom dotyczącym napięć w relacji dramat–teatr, przywołując kanoniczne propozycje Romana Ingardena, Stefanii Skwarczyńskiej, Ireny Sławińskiej, Tadeusza Kowzana, Michała Głowińskiego, Zbigniewa Osińskiego czy autorów z antologii Janusza Deglera. Klasyka, wszyscyśmy przez to przechodzili na rozmaitych teatrologiach. Kluczem, który pozwala na nowo otworzyć dla siebie te klasyczne propozycje, jest dla Dudy koncepcja gry i prezentacji Hansa-Georga Gadamera. To właśnie autorskie próby prętransponowania hermeneutyki filozoficznej

Duda pozostaje rasowym badaczem, który do próby zrozumienia przemian w teatrze szczególnie go fascynujących zaprzęga cały arsenał naukowy.

Gadamera (głównie z jego *Prawdy i metody*) na grunt teatru i jego relacji z tekstem literackim zdają mi się największą wartością pierwszej części tej książki, choć przecież przychodzą ponad dwadzieścia lat po ostatniej gorącej dyskusji na ten temat. No i nie da się ukryć, że sięganie po Gadamerowską hermeneutykę, jakkolwiek by było świeże i otwierające, jest zarazem przyznaniem się do potrzeby odnajdywania w spektaklu znaczeń i sensów, choćby i głęboko ukrytych. Odwołujących się, jak postuluje przywoływany przez autora Gadamer, do jakiegoś pierwowzoru (s. 57).

Duda jest konsekwentny i wszystkie analizowane przez siebie przedstawienia – cztery wielkie produkcje *Nekrośiusa* (*Hamlet*, *Makbet*, *Otello* i *Dziady*), *Skrzywdzonych i poniżonych* Franka Castorfa oraz *Podróż zimową* Mai Kleczewskiej – odnosi do literackich pierwowzorów, drobiazgowo (i naprawdę frapująco) opisując wszelkie odstępstwa, pozawerbalne ekwiwalencje, na bieżąco zresztą te zabiegi interpretując w odniesieniu do konkretnych scen. Ta druga część książki to intrygująca przygoda intelektualna, w której teatralne doświadczenie i nieskrywana fascynacja zostają poddane dyscyplinie – wzorcowo przeprowadzonej pod kątem warsztatowym analizie i interpretacji. Wzorcowo z punktu widzenia narzędzi starego dobrego strukturalizmu i hermeneutyki, powtórzmy.

Autor niepotrzebnie zmarnotrawił swoje szczególne doświadczenie obcowania z „nowym teatrem” na dociekanie na jego przykładzie istoty sporu między literaturoznawcami a teatrologami o to, czyj jest dramat, jakie granice postawić reżyserom oraz jakie wypracować kryteria oceny takiego a nie innego stosunku reżysera do wystawianego materiału literackiego. Główną przeszkodą w przyjęciu i zrozumieniu współczesnych praktyk czy strategii reżyserskich nie jest bowiem problem, co wolno, a czego nie wolno robić z dramatem, ale czym współcześnie jest dramat. Nie rodzaj ani gatunek literacki (czy literacko-teatralny), ale szczególnego rodzaju zapis współczesnego doświadczenia kondycji ludzkiej. Przywołanie

myślenia ks. Józefa Tischnera i jego rozumienia „filozofii dramatu” otworzyłoby przed Dudą, jak sądzę, dużo ciekawsze perspektywy badawcze i mogłoby znacząco przybliżyć go do współczesnych strategii reżyserskich. Reżyserzy już dawno – mimo uporu w podtrzymywaniu tego trybu edukacji w szkołach teatralnych – zarzucili postulowaną przez Leona Schillera „siedmiokrotną lekturę dramatu” przed przystąpieniem do prób. Wciąż jednak fascynuje ich człowiek i jego skomplikowana, rozbita i niedająca się scałić nawet z pomocą tradycji kondycja ludzka. Ta przestrzeń tak rozumianego dramatu rozgrywa się niezmiennie tak w przedstawieniach *Nekrośiusa* czy Castorfa, jak *Klaty*, *Garbaczewskiego*, *Strzępki*, *Demirskiego*, *Kleczewskiej*, o *Lupie* i *Warlikowskim* nie zapominając. A większość ich spektakli słabo poddaje się badaniom strukturalno-hermeneutycznym i dociekaniu stosunku do oryginału literackiego, a przynajmniej wynik tego badania nie przybliża w istotny sposób do sedna przesłania i przeżycia teatralnego, jakie te spektakle oferują. Do czego bowiem odnieść scenariusz *Procesu* Krystiana Lupy czy *Wyjeżdżamy* Krzysztofa Warlikowskiego? Naprawdę do Franza Kafki? Naprawdę do *Hanocha Levina*?

Myślę zresztą, że do tych wstępnych rozważań Dudy wkradła się pewna podręcznikowa sprawozdawczość – cenna może z punktu widzenia czytelnika zainteresowanego skrótowym podaniem najważniejszych typologii dramatu w odniesieniu do scenicznej interpretacji, nieco jałowa jednak z punktu widzenia czytelności autorskiego wywodu. Duda nieco na wyrost nazwał swoją książkę monografią, być może ze względu na urzędnicze ograniczenia punktacji akademickiej, której wszyscy pracujący na uczelniach podlegają. To jednak grubymi nićmi szyty zestaw pojedynczych artykułów (świeżych skądinąd), czasami nieco na siłę klejonych jako kolejne rozdziały pod szyldem „reżyserskich strategii inscenizacji dzieła literackiego”. Doprawdy, nie przynosi ujemy autorowi zebranie swoich artykułów w skromniejszej postaci „*silva rerum*”, zwłaszcza że rzeczy są różnej wagi i nie zawsze do siebie przystają.

Książka Dudy utknęła gdzieś pomiędzy podręcznikiem roszcującym sobie pretensje do naukowej obiektywizacji a autorską spowiedzią. Ktoś to wyważenie poczyta za zaletę. Sam chętniej niż skrót z Ingardena, Sławińskiej i Skwarczyńskiej, wsparty ewidentną fascynacją Gadamerem (ale niemal tylko wzmiankowanym Hansem Thiesem Lehmannem, którego kategorię postdramatyczności słusznie autor przykładą do zgłębienia swojej tezy, szkoda jednak, że tego nie pogłębia i nie rozwija), przeczytałbym płomienną, pełną subiektywnych sądów wypowiedź Dudy, niekryjącego się za naukowym warsztatem, tylko wykorzystującego go do wydobywania autorskiego „ja” na plan pierwszy. Bardzo wysoko bowiem cenię błyskotliwe opinie Dudy jako badacza i widza zarazem czy, okazjonalnie, recenzenta. Znacząco podnoszą one poziom naszej krytyki teatralnej.

Dlatego najbardziej książkę Artura Dudy polecam tym, którzy – jak ja – z przejęciem śledzili kolejne przedstawienia *Nekrośiusa* i Castorfa, czy to przywożone do Polski na gościnne festiwalowe występy, czy to oglądane w Wilnie i Berlinie, czy też reprodukowane w mniejszym lub większym stopniu w spektaklach rodzimych reżyserów. Tę część książki czyta się z wypiekami na twarzy, ma ona silny ładunek emocjonalny i sentymentalny. Seria esejów poświęconych kolejnym przedstawieniom Litwina, od *Hamleta* aż po *Dziady*, jest tego koronnym dowodem, a przy okazji przykładem na to, jak wieloletnie obcowanie nie tylko z „reżyserską strategią inscenizacji dzieła literackiego”, ale też po prostu z językiem, stylem i estetyką danego twórcy, ułatwia odbiór tak zaskakującej inscenizacji jak niedawne przedstawienie *Dziadów* w Teatrze Narodowym. „Torunianie” (czyli osoby znające na wylot pismo *Nekrośiusa*) znacznie lepiej odebrali i zrozumieli ten spektakl niż „warszawiacy” (czyli osoby, dla których było to pierwsze spotkanie z twórczością Litwina). Co cenne dla kogoś, kto miałby ochotę spojrzeć wstecz na swoją przygodę z teatrem współczesnym i skonfrontować ją z doświadczeniem żarliwego (wy)znawcy, jakim jest Artur Duda. ■