

$$V = (R^2 + Rr + r^2) \cdot \Pi / 3 \cdot h$$

J e r z y L i m o n

Geometria jest nauką doskonałą – przez wiele wieków uważaną za boską, za największy dar – obok języka – jaki Stwórca ofiarował człowiekowi. A i sam Pan Bóg był często przedstawiany w ikonografii jako Wielki Geometra tego świata. Doskonałość polega przede wszystkim na weryfikowalności: jeśli dany nam jest prawidłowy wzór, bądź do takiego sami dochodzimy, to sprawdza się on we wszystkich przypadkach. Jest to zarazem ideał, do którego zmierzają wszelkie nauki, w tym i humanistyczne. Wśród tych ostatnich jest również teatrologia, która z geometrią – jako nauką o płaszczyznach, figurach i bryłach, a także przestrzeni i perspektywie – chce być za pan brat, choć nie zawsze jej się to udaje. Mówię o geometrii, gdyż sprowokował mnie do tego tytuł przedstawienia, które pragnę omówić – *Beczka prochu*. Sam tytuł może mieć charakter denotacyjny, to znaczy oznaczać jakąś materialnie zaistniałą bądź wydumaną beczkę z prochem, lub metaforyczny, odnoszący się do sytuacji czy wydarzeń, które składają się na przedstawienie. Wyjaśnię od razu, że wzór (z konieczności uproszczony), który widnieje w tytule mojego artykułu, dotyczy objętości beczki, a więc jakiejś ograniczonej przestrzeni; nie obejmuje jednak jej zawartości, czyli prochu, gdyż do jego analizy podana formuła nie jest adekwatna; tu potrzebne by były wzory chemiczne siarki, fosforu i saletry wraz z określeniem ich wzajemnych proporcji. Już sam fakt, iż takiego wzoru nie podałem, świadczyć może, że albo uchylam się od wyjaśnienia, co beczka w sobie zawiera, albo nie potrafię jej zawartości dokładnie opisać. Potwierdzam więc, że w tym artykule najbardziej będzie mnie interesować kształt beczki, jej relacje przestrzenne, a nie tak bardzo to, co ona zawiera. Warto przy tym zwrócić uwagę, że proch sam w sobie nie jest substancją wybuchową – co najwyżej może się gwałtownie palić. Swą isto-

tę, funkcję materiału wybuchowego, może spełnić jedynie wtedy gdy umieści się go w odpowiedniej zamkniętej przestrzeni, w łusce czy – dajmy na to – w beczce. Bez niej – to znaczy bez odpowiedniej przestrzeni – nie jest w stanie ujawnić swego prawdziwego znaczenia, jest banalny. Jest nie tyle groźnym prochem, co łatwopalnym, niegroźnym proszkiem.

Podobnie jak beczka z prochem tak i każde przedstawienie teatralne tworzone i odbierane jest dwojako: jako „co” i „jak”. W pewnym sensie ma to związek z tradycyjnym (i nieprecyzyjnym) podziałem na „treść” i „formę”, zawartość i opakowanie, choć należy pamiętać, że w dziele sztuki nie można wyrazić jednego od drugiego rozgraniczyć: każda „treść” ma formę, a każda „forma” coś oznacza (dzisiaj to już truizm). Jednakże intencją twórców przedstawienia może być orientacja w jedną bądź drugą stronę. Przewaga „co” występuje w przedstawieniach, które przede wszystkim chcą coś odbiorcy zakomunikować w formie przesłania (dajmy na to moralnego, politycznego czy wychowawczego); przewaga „jak” daje o sobie znać w przedstawieniach nastawionych w znacznym stopniu na funkcję estetyczną, nie tyle na świat zewnętrzny, co na siebie. Podobnie nastawienie widza może być zorientowane w jedną bądź w drugą stronę, w zależności od tego, czego od teatru, czy sztuki w ogóle oczekuje. Ideałem jest, oczywiście, by „co” było w zgodzie z „jak”, czyli jak to się potocznie mówi, nie było „przerostu formy nad treścią” czy odwrotnie. Jedno musi uzasadniać drugie. Zwróćmy przy tym uwagę na fakt, że teatr – jako dzieło sztuki – jest w sposób naturalny w znacznym stopniu zorientowany na siebie, na swoje cechy systemowe, na swoją budowę czy – jak kto woli – strukturę. W ten sposób wyznacza się granicę tego, co sztuką jest i tego, co sztuką nie jest. Inaczej mówiąc, artysta będzie się starał w dziele teatralnym uaktywnić przede wszystkim funkcję poetycką czy estetyczną, odnoszącą się do samego teatru, propagandzista czy edukator – natomiast – funkcję referencjalną, odnoszącą się do rzeczywistości pozascenicznej.

Oczywiście, nie można nie zauważyć tendencji w ostatnich dziesięcioleciach do zacierania granicy sztuki i „życia” (czyli fikcji i empirii), a więc i podważania tradycyjnego podziału na sztukę i nie-sztukę, ale tutaj nie będziemy się w te

rozważania wdawać. Dla nas najważniejszą cechą teatru jako sztuki jest zaistnienie odrębnej czasoprzestrzeni, w której poprzez system złożonych znaków i ich sekwencji ktoś niewidoczny chce nam coś przekazać, zakomunikować, a my, widzowie, zgadzamy się na czasowe zawieszenie naszych przyzwyczajęń związanych z percepcją rzeczywistości, akceptujemy ten umowny rozziew czasoprzestrzeni i gotowi jesteśmy komunikat odebrać, nadając znakom znaczenia przy pomocy kodów i kontekstów, które uznamy za odpowiednie. Jest rzeczą oczywistą, że nieznanomość tych kodów i kontekstów uniemożliwia bądź w znacznym stopniu utrudnia deszyfrację, a tym samym i prawidłowy odbiór tegoż komunikatu, czyli przemianę przestrzeni semiotycznej w semantyczną (rozpoznajemy coś jako znak, ale nie umiemy przypisać mu znaczenia). Wspominam o tym dlatego, żeby od początku było wiadomo, że dla mnie granica między teatrem a nieteatrem jest rozpoznawalna i te zjawiska, które nie spełniają powyższych kryteriów teatrem (w sensie: dziełem sztuki teatralnej) po prostu nie są, co jest w stanie wykazać w sposób weryfikowalny. I nic tu nie pomogą deklaracje samych twórców czy ich akolitów.

Z praktyki teatralnej wynika, że współpraca twórców przedstawienia (a jest ich zawsze kilku: dramaturg, aktor, reżyser, scenograf, kompozytor, choreograf) nie zawsze układa się harmonijnie; dla jednego najważniejszy może być jego indywidualny wkład w przedstawienie, dla drugiego „treść” albo manifest estetyczny, dla trzeciego wzniosłość czy przesłanie moralne albo patriotyczne. Może to prowadzić do konfliktów i stąd tak duża rola reżysera – nie tylko jako indywidualności twórczej, nadającej kształt przedstawieniu, ale i koordynującej wkład i działania pozostałych twórców. Dopowiem więc, że za głównego twórcę przedstawienia teatralnego zazwyczaj uważam reżysera. Jest on w stanie z tworzyw, należących do różnych systemów znakowych, stworzyć jednolite dzieło sztuki. Pamiętajmy przy tym, że wspomniane tworzywa nie muszą być dziełami sztuki same w sobie, to znaczy spełniać funkcji przedmiotów estetycznych poza sceną. Dlatego ewentualny zarzut, że tekst werbalny użyty w przedstawieniu – jako jeden z kilku systemów znakowych – nie jest dramatem w sensie literackim (czyli jest prochem marnym), nie umniejsza w niczym jego funkcji elementu znaku złożonego, jakim jest przedstawienie (czyli beczka) – zazwyczaj dzieło (głównie) reżysera. To on decyduje o tym, jaki jest kształt beczki, co jest jej zawartością i co ona oznacza (jeśli ma cokolwiek – oprócz siebie – oznaczać).

Po tych uwagach wstępnych, dotyczących przede wszystkim geometrii beczki, jej przestrzeni, przejdźmy do rzeczy. Przedstawienie *Beczka prochu* Grażyny Kani, korzystające z tekstu napisanego w 1996 roku przez Dejana Dukovskiego oraz ze scenografii stworzonej przez Vinzenza Gertlera, miało swoją premierę w Teatrze Wybrze-

że 7 kwietnia 2002. Jako sekwencja zdarzeń, składa się ono z bodaj jedenastu scen, które tylko w niewielkim stopniu łączy wątek fabularny, czy którakolwiek z postaci (pojedyncze postaci przewijają się najwyżej przez parę scen). Tylko z dużym wysiłkiem można odnieść ukazane zdarzenia do jakiejś koherentnej „historii” (dominują tu obrazy ukazujące nieludzką, zwyródniałą agresję, która jest podstawową cechą społeczeństwa w stanie rozkładu, bez norm). W tym konkretnym przedstawieniu kilkanaście scen łączy natomiast niezmienna scenografia, a raczej jej brak w sensie materialnym (przy zmiennej czasoprzestrzeni poszczególnych scen) i niezmienniane kostiumy (przy zmieniających się postaciach), cechy języka, jakim mówi większość postaci, oraz charakter ich działań. Siedmiu aktorów odgrywa dwadzieści kilka postaci, co przy niezmiennych kostiumach może wprowadzać pewien chaos – widz traci orientację, kto jest kim, czy postaci, którą w danej scenie ogląda, jest tą samą, którą widział w poprzedniej. Każdą scenkę kreuje od dwóch do siedmiu postaci (to ostatnie ma miejsce tylko w końcowej scenie); pozostali aktorzy siedzą na podeście i tylko niektórzy z nich obserwują działania kolegów i koleżanek, podczas gdy inni nie zwracają na nich najmniejszej uwagi. Są to więc scenki w większości w znacznym stopniu niezależne od siebie, a ponieważ aktorzy nie zmieniają kostiumów, wygląda na to, że zamiarem twórców przedstawienia nie jest sceniczne przedstawienie jakiejś jednolitej fabularnej fikcyjnej historii, lecz odegranie scenek nie tyle wyrwanych ze świata konkretnej jednostki, który toczy się poza teatrem, co podpatrzonych z różnych „historii” różnych ludzi. Coś jakby zlepek zdarzeń, z których autor tekstu (a może reżyser?) skleja sekwencję, stanowiącą być może „model” jakiejś potencjalnej historii, którą widz ma sobie odtworzyć. Zalążek fabuły pojawia się dopiero w końcowych scenach, gdzie ukazana jest jedna z postaci – jako porzucony przez dziewczynę repatriant, ale to za mało, by mówić o całości jako jednolitej fabule. Sprawia to, że aktorzy nie tyle kreują role (w sensie jednolitego „tekstu”), to znaczy wcielają się w tradycyjnie pojmowane fikcyjne postaci, których znaczenie kumuluje się w czasie i to przez całą sztukę, co odgrywają epizody, niczym ćwiczenia w szkole aktorskiej (i tak – zaiste – jest to inscenizowane). Tworzy to dystans do wszystkiego, co jest ukazywane na scenie, a także dystans do tego, co przeciwnicy „skostniałej”, opartej na iluzji tradycji, pogardliwie określają mianem „udawania”.

W przedstawieniu Kani scena jest pochylonym ku widzowi prostokątnym podestem, ustawionym na scenie właściwej teatru. Poniżej jest to układ dość niecodzienny piętrowej „sceny na scenie”, co jest dodatkowo podkreślone brakiem kulis i obnażonym wnętrzem teatru-budynku. W nagim teatrze, na tradycyjnej scenie pudełkowej niczym

obiekt scenograficzny ustawiona jest druga scena, nawiązująca swym kształtem do średniowiecznej sceny teatru ulicznego. Oto teatr wystawia teatr. Należy to pozornie do tradycji teatru w teatrze; pozornie dlatego, że widoczne elementy materialne sceny pudełkowej nie są w przedstawieniu wykorzystane, nie biorą w nim czynnego udziału, przynajmniej bezpośrednio (objawia się to między innymi tym, że żadna z postaci tej przestrzeni nie zauważa ani się w jej obrębie nie pojawia). Być może to też nie jest bez znaczenia: w mieszczańskim teatrze, gdzie większość widzów stanowią straszni mieszczaństwo, wystawia się teatr, który dosłownie odrywa się i odcina od materialności budynku, wprowadzając się na nim opiera (niczym na tradycji), ale się z nim nie identyfikuje. Jest zbuntowanym młodzieńcem, którego rodzice (przodkowie w ogóle) denerwują, ich gustu i światopoglądu nie uznaje, i do których woli się nie przyznawać, choć nie może zaprzeczyć, że jednak ich ma. Zapewne w lustrze dostrzega pewne fizyczne podobieństwo, choć napawa to go złością i niesmakiem.

Scena Teatru Wybrzeże, jako przestrzeń okalająca podest, w zasadzie nie bierze udziału w przedstawieniu (w sensie akcji scenicznej), nie tworzy strefy semiozy i jej funkcja ogranicza się do stworzenia materialnej podstawy przedstawienia (i obrazu całości), co jednak może być znaczące już choćby przez to, że podkreśla efekt wyobcowania. Odrębność podestu i sceny jest zatem zaznaczona przestrzennie i nacechowana semantycznie: mamy tu bowiem do czynienia z przestrzenią sceniczną „ksobną”, zamkniętą w obrębie wyznaczonym przez podest, z przestrzenią, która otwiera się tylko z jednej strony, z tyłu (patrząc od widowni), przez co tylko z jednej strony ma styczność ze światem nieteatru. Albowiem za podestem, w niewielkim oddaleniu znajduje się prostopadła do podstawy, prostokątna płaszczyzna-ekran, na której wyświetlane są zmontowane niczym graficzny *collage*, fotograficzne migawki świata spoza teatru. Oddalenie ekranu powoduje, że aktorzy mogą wchodzić na podest od tyłu, w luce przestrzennej, jaka go dzieli od ekranu. Mogą też siedzieć na krawędzi podestu, tyłem do widowni, z nogami spuszczoneymi w przestrzeń „poza”, dla widzów niewidoczną.

Podest otoczony jest (na poziomie poniżej) komorami czy basenami wodnymi, na których zdaje się opierać, a których znaczenie nie jest oczywiste i może podlegać rozmaitym interpretacjom na poziomie konotacji. Same w sobie nie denotują niczego poza tym, że są to baseny wypełnione wodą i być może stanowią system naczyń połączonych. Jedynie w scenie podróży statkiem do Argentyny woda w basenie oznacza ocean (otaczający podest z trzech stron!) – przez co po raz pierwszy i jedyny przestrzeń fikcyjna kreowana na podeście wychodzi poza jego krawędzie, a także przechodzi proces semiozy; na dodatek w oceanie jedna z postaci popełnia samobójstwo, a jej odejście z tego

świata zaznaczone jest prostym, acz znakomitą pomysłem reżyserskim: aktor skacze do płytkiego basenu i zamiast „udawać” utonięcie po prostu odchodzi (podobną funkcję spełniają baseny w ostatniej scenie, gdzie wrzucenie beretu do wody staje się – jak wolno przypuszczać – znakiem samobójstwa innej postaci). Poza tym baseny mogą implikować, na przykład, dodatkowy dystans dzielący podest od jego materialnego oparcia: pomiędzy materialnością sceny pudełkowej a jego odrodnym dzieckiem jest jeszcze całe morze niezrozumienia. Podobnych odczytań można by mnożyć bardzo wiele i wcale nie muszą one być zgodne z deklaracjami twórców przedstawienia.

Tak pomyślana scena (dwie prostopadłe płaszczyzny) jest częściowo dookreślana słowem, tak jak w teatrze średniowiecznym lub elżbietańskim: raz jest ulicą, to znów mieszkaniem, wnętrzem autobusu, jakimś pomieszczeniem na statku czy więzienną celą. Ale jest to dookreślenie nietypowe, gdyż zazwyczaj w procesie semiozy transformacji znakowej podlega cała materialna przestrzeń sceny, a więc również i jej podest. Jeśli mamy pokazany pokój, to rozumiemy, iż scena jest jego podłogą, że obok jest drugi pokój albo sypialnia, a po lewej drzwi prowadzą na klatkę schodową, natomiast nad „sufitem” jest inne mieszkanie. I tak dalej, i tym podobnie. Wynika to oczywiście z synekdochicznego charakteru przedstawienia teatralnego: część staje się znakiem całości, a dzięki temu przestrzeń „rozchodzi się”, ucieka, w różne strony, obejmując całą przestrzeń sceny a także – w różnym stopniu – przestrzenie przylegające, zakryte przed oczyma widzów. Tutaj jednak jest inaczej: poza wspomnianą sceną na statku, z trzech stron nie ma przestrzeni przylegających do podestu, nawet implikowanych, więc nawet jeśli dana scenka rozgrywa się w pokoju czyjegoś mieszkania, to fikcyjna przestrzeń tego mieszkania nie wykracza poza ramy wyznaczone przez podest. Jest synekdochą czy metonimią, ale mieszkania, które w rzeczywistości nie mieści się tu, na widocznym, pochylonym podeście, lecz... gdzie indziej, w jakiejś rzeczywistości materialnej czy psychicznej. Inaczej mówiąc, z wyjątkiem wspomnianej sceny sam podest nie przechodzi semiozy i cały czas pozostaje sobą. Semiozę przechodzi natomiast, kiedy jako jedno z pomieszczeń na statku staje się synekdochą całości, co podkreślają dodatkowo baseny z wodą („grające” w tej scenie), otaczające podest (czyli ocean) oraz przylegająca, niewidoczna część statku, gdzie odbywa się bal (sygnalizowany werbalnie i muzycznie). W tej scenie teatr Grażyny Kani powraca na chwilę do tradycji teatru, od której tak bardzo chce się odciąć i podest udaje, że jest czym innym, niż widać. Trudno powiedzieć, na ile było to zamierzone, ale można (poniekąd asekuranko) powiedzieć, że wyjątek potwierdza regułę. Nasilenie podobnych niekonsekwencji mogłoby spowodować nieszczelność teatralnej beczki. Tu jednak nam to nie grozi.

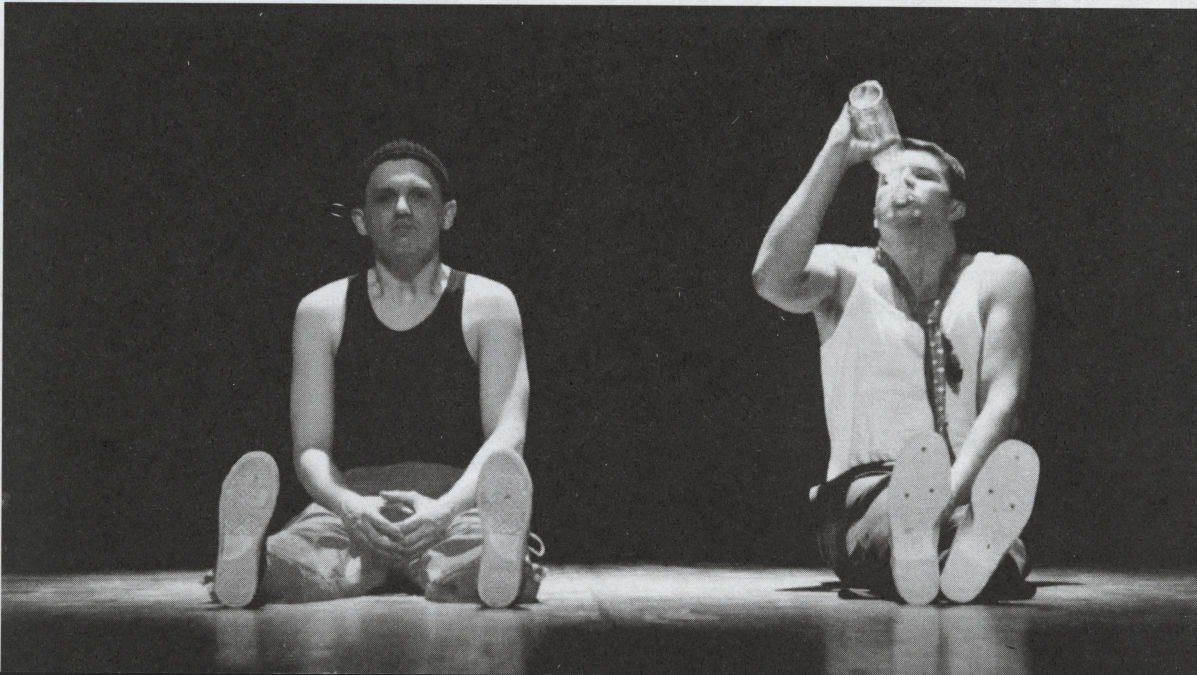
Jakie ma to konsekwencje dla całości przedstawienia? Olbrzymie, gdyż mamy tu do czynienia z teatrem, którego scena nie przestaje być – w sensie semantycznym – teatralną sceną i to bez względu na to, jaką scenografię werbalną się na niej buduje (innej, to znaczy materialnej scenografii tu być nie może). Nie poddaje się semiozie i dlatego wolę nazywać ją podestem aniżeli sceną. Pogłębia efekt wyobcowania, sygnalizowany już kostiumami i aktorami odgrywającymi różne postaci. Dzieje się tak dlatego, że to teatr mówi o sobie, sam siebie wystawia (i tylko w tym sensie materialna scena Teatru Wybrzeże bierze udział w przedstawieniu). To, co widzimy, jawi się niczym trójwymiarowa, nieomal holograficzna projekcja fragmentów rzeczywistości przetrawionych przez wyobraźnię twórców przedstawienia i rzucona na ekran podestu. Koncept reżysersko-scenograficzny przedni, tylko przykaszając. Zwróćmy przy tym uwagę na fakt, iż teatralna beczka staje się strukturą znaczącą, w znacznym stopniu niezależną od jej zawartości, czyli od tego, co jej przestrzeń wypełnia. Może w sobie pomieścić rozmaite teksty.

Oczywiście, protest przeciwko iluzji w teatrze, przeciwko „udawaniu”, można wyrażać tylko do pewnego stopnia i w pewnym zakresie, jeśli twórca chce, by jego dzieło pozostało jednak teatrem, a nie stało się jakimś innym widowiskiem. Dlatego przestrzegana jest tzw. reguła dostępności i aktorzy ani razu nie zdradzają świadomości, że ktoś ich ogląda (nawet ci, którzy pozornie nie biorą udziału w przedstawieniu). W ten sposób tworzą iluzję innej czasoprzestrzeni, a więc czynnika podstawowego do rozróżnienia teatru od innych widowisk. To, co oglądamy, rozgrywa się – przynajmniej w świadomości postaci – gdzie indziej i w innym czasie. Bez tego rozróżnienia teatru po prostu nie ma (może dlatego potrzebna była Kani choćby jedna scena bez owego wyobcowania). Zwróćmy przy okazji uwagę, że nie jest to koncepcja wyrastająca z oryginalnego odczytania tekstu Dukovskiego, lecz z widzenia świata i teatru Grażyny Kani. In-

nymi słowy, tekst werbalny (osadzony w partykularnym, choć dla polskiego odbiorcy niejasnym kontekście) w znacznym stopniu nie jest czynnikiem *sine qua non* znaczeń (wyraźnie uniwersalizujących), jakie przedstawienie Kani kreuje.

W każdym razie taki układ przestrzenny sceny powoduje, że widzialny i implikowany świat dzieli się na dwie strefy: tę z trzech stron zamkniętą, która jest odgrywana (prezentowana) na podeście, i tę otwartą, uciekającą, która jest poza teatrem, ale przylega do jednego (tylnego) boku sceny. O jej istnieniu przypomina nam stały przerywnik poszczególnych scen, fotograficzne migawki ukazujące elementy architektury, a raczej budownictwa, gdzie powtarzającym się najczęściej motywem jest płaska fasada olbrzymiego bloku mieszkalnego. Estetyka brzydoty, być może znak rozpadu świata (podkreślany również rozpadem języka postaci, chociaż przedstawienie nie sugeruje, by postaci kiedykolwiek mówiły inaczej). Znaki wyludnionej (?) wielkomiejskiej cywilizacji. W sensie denotacyjnym, semantycznym, implikuje to jednak niewiele ponad to, że świat rzeczywisty, pozasceniczny, jest cywilizacją miejską (gdzieś na Bałkanach, a potem, w jednej scenie, w USA), a ponieważ poszczególne sceny agresji przedzielone są zawsze tak samo wstawką audiowizualną (elementy budownictwa w połączeniu z muzyką, stylizowaną na bałkańską), rodzi się pewien związek pomiędzy materialnymi znakami cywilizacji a agresją i językiem człowieka. Jest to zabieg przypominający nieco funkcję blokowiska w filmie *Cześć Tereska*, gdzie natrętne najazdy kamery na płaskie, monstrualne fasady bloków mieszkalnych nie pozwalają nam zapomnieć o społecznym kontekście ukazanej fabuły: to subkultura blokowiska tworzy zło i deprawuje tytułową bohaterkę. W omawianym przedstawieniu dopuszczalna jest podobna interpretacja, narzucona scenograficznie, choć zapewne niezgodna z intencjami autora dramatu: zło ma źródło (siedlisko) w subkulturze blokowskiej. Innych przyczyn (wojna na Bałkanach, upadek cywili-

Beczka prochu Dukovskiego w T. Wybrzeże w Gdańsku (2002). Dariusz Szymaniak, Grzegorz Gzyl. Reż. Grażyna Kania



zacji Zachodu, brak Boga itp.) można się doszukiwać na poziomie konotacji, gdyż przedstawienie Kani reżyserko czy scenograficznie nam ich wprost nie podaje. Jest wprawdzie mowa (na zasadzie sporadycznych odsyłaczy) o wojnie, ale nie bardzo wiadomo jakiej; wspomniana jest „tragedia bałkańska” i to, że Bałkany to *anus mundi* (w Polsce określenie to odnosi się zazwyczaj do Oświęcimia – ze względu na tytuł książki pod tym tytułem). Bez wątpienia jest to świat nieprzyjazny dla wielu postaci, które go nienawidzą, a niektórzy chcą się z niego wyrwać, udając się na emigrację; ponieważ jednak wszyscy, czy prawie wszyscy mężczyźni w tekście Dukovskiego (i w inscenizacji Kani) to degeneraci i zwyczajni kryminaliści, pozbawieni uczuć wyższych (z przedstawienia wcale nie wynika, że są ofiarami wojny), ich zarzuty wobec otaczającej ich rzeczywistości tracą na sile i znaczeniu. Bezpieczniej jest jednak powiedzieć, że w sensie werbalnym jest to dzieło kontekstowo otwarte, to znaczy zezwala na rozmaite interpretacje w zależności od tego, jakiego kodu użyjemy. A ten zależny jest od przestrzennej ramy kontekstu, w jaki obraz sceniczny wprawimy. Nie ulega jednak wątpliwości, że taki układ inscenizacyjny definiuje zdarzenia ukazywane na podeście jako fragmenty przetworzonej rzeczywistości; nie będąc jej lustrzanym odbiciem, nie są jednak od tej rzeczywistości niezależne, a ich znaczenia – z kolei – zależne będą od relacji ukazywanych epizodów do rzeczywistości, z której – nawet pośrednio – wyrastają. Tak więc, w zależności od tego, jak zidentyfikujemy i rozumiemy ową rzeczywistość, różne będą znaczenia kreowane na scenie. Ponieważ przedstawienie nie identyfikuje jej ani nie definiuje z większą precyzją, pozostaje kontekstowo otwarte. Można, ale nie trzeba, odczytywać je w kontekście wojen bałkańskich, można, ale nie trzeba, odczytywać je w kontekście upadku cywilizacji zachodu, walki klas czy rozmaitych ideologii i kodów środowiskowych, na przykład gejojskich, czy ich rozmaitych kombinacji. Tak czy inaczej, powoduje to wewnętrzne rozdarcie przedstawienia na dwie sprzeczne z sobą orientacje. Grażyna Kania myśli teatrem, Dejan Dukovski – społecznym czy politycznym plakatem. Zauważmy jednak, że plakat jako komunikat jest znakiem przestrzennym, to znaczy wszystkie jego elementy są nam dane do oglądu jednocześnie; plakat nie ma drugiej strony ani ciągu dalszego. Jeżeli natomiast z plakatu robi się znak czasowy, jakim jest przedstawienie teatralne, to znaczy znak rozwijający się w czasie, to można od niego wymagać, że ujawniane w czasie elementy będą wzbogacać semantykę znaku, a przynajmniej jego funkcję estetyczną. Tu jednak – wobec braku odpowiedniego kontekstu odczytań – tak się nie dzieje: znak przestrzenny zostaje przetransponowany na znak czasowy bez tego wzbogacenia. Stąd uczucie monotonii, a nawet nudy, której nawet najlepsze pomysły reżyserskie nie mogą zatrzeć.

Jak powiedziałem, świat „spoza” jest przywoływany sposobami scenograficznymi (częściowo muzyką), gdyż z samych dialogów trudno z większą precyzją odtworzyć cechy tego świata, jego osadzenie w czasie, organizację społeczną, kontekst polityczny, prawa, jakie nim rządzą i tak dalej. Przedstawienie nie buduje koherentnego modelu świata (dzięki reżyserii ukazuje tylko teatr jako mechanizm artystycznego przetwarzania tego świata). Również kostiumy aktorów nie oznaczają jakiegось konkretnego miejsca na ziemi, czy osadzenia w czasie: ponieważ nie są zmieniane, stają się znakiem ubioru współczesnego aktora a nie postaci. Elementy kostiumu świadczą jedynie, iż pochodzą z końca XX wieku albo z początku XXI. Podobnie jak teatr wystawia teatr, tak i aktorzy grają aktorów. Dzięki temu ich funkcja wybiega poza tradycyjne kreowanie postaci, do czego jeszcze powrócę.

Przedstawienie tak jest pomyślane, że poza rzucanymi na ekran migawkami my, widzowie, implikowanego (reczywistego) świata nie widzimy; widzą go natomiast aktorzy, którzy – kiedy nie biorą udziału w odgrywanych scenkach – siedzą na górnym krańcu podestu, często tyłem do widowni, a więc i tyłem do swoich, grających w danym momencie kolegów. Za każdym razem, przed każdą kolejną sceną, mamy układ ten sam: aktorzy siedzą, pozornie nie odgrywając nikogo, czekając na swoje wejścia, i nie są (już albo jeszcze) postaciami (choć niektórzy z nich dostrzegają to, co jest w danej chwili odgrywane: jest to sygnalizowane ich mimiką i gestyką). Ponownie sygnalizuje się nam efekt wyobcowania. Tym razem aktorów. Ale czym, w takim razie są, jeśli nie postaciami? Elementem scenografii? W jakimś sensie na pewno tak i aczkolwiek podest sceny podzielony jest na dwie strefy, światła i cienia, to aktorzy siedzący w cieniu są całkiem dobrze widoczni: tworzą element kompozycji scenograficznej całości. Mogą też uzupełniać wyludnione blokowiska – po prostu jako znak ludzi czy tłumu. Ale jednocześnie można zadać pytanie, dlaczego niektórzy siedzą tyłem? Przecież w tradycji teatralnej mamy mnóstwo przykładów inscenizacji, polegających na tym, że grupa aktorów wystawia coś, ale cały czas widzimy wszystkich razem na scenie: część gra, część przygląda im się, niekiedy nawet komentuje, albo przygotowuje się do swojego wejścia. Tu jest inaczej. A przecież reżyser mogła sprawić, by wszyscy aktorzy przypatrywali się poczynaniom swoich kolegów, co pogłębiałoby efekt teatru w teatrze. Ale już powiedzieliśmy, że przedstawienie Kani od tej tradycji ucieka. W gdańskiej inscenizacji *Beczki prochu* niektórzy aktorzy siedzą jednak tyłem i patrzą w wyciemnioną przestrzeń (ściślej – w kierunku wyciemnionego ekranu). Interpretacyjnych możliwości mamy tu przynajmniej dwie. Według pierwszej jest to prostu zabieg, który wyłącza aktorów z akcji – mamy ich nie widzieć, rozumieć, że ich nie ma. Strefa cienia powoduje ich dematerializację. Są, jak po-

wiedziałem, co najwyżej elementem scenografii i mogą ewentualnie stać się znakiem obojętności ludzi na akty agresji, dziejące się tuż obok. Druga i bardziej frapująca możliwość jest taka, że aktorzy jednak nadal grają i patrzą na przestrzeń dla widzów niedostępną, przez co stają się znakiem „podpatrywaczy świata”. Z samego faktu patrzenia w głąb świata dla nas niedostępnego zdaje się niewiele wynikać, jeśli nie dowiemy się, co właściwie tam widzą. Wydaje się zatem, że w rozwiązaniu tej interpretacyjnej zagadki kryje się klucz do zrozumienia całości.

Zwróćmy uwagę na regularność, z jaką powtarza się układ poszczególnych scen: aktorzy, odegrawszy jedną, schodzą do strefy cienia, ustępując miejsce tym, którzy do-tychczas, często odwróceniem tyłem, siedzieli na krańcu podestu, zapatrzeni w przestrzeń dla widzów niewidoczną. Ci wcielają się w nowe postaci, najczęściej nie kontynuując wątków wcześniej odgrywanych, ani nie rozwijając fabuły czy psychologii postaci. Za każdym razem odgrywają coś nowego (w sensie zdarzenia) i kogoś innego. Jeśli połączymy to z ich funkcją oglądania rzeczywistości pozateatralnej, to wydaje się, że każda scenka może być interpretowana jako odegranie teatralnie przetworzonego fragmentu tej rzeczywistości. Jeśli więc potraktujemy „podpatrywaczy świata” nie jako element scenografii, lecz jako postaci grające, to wydaje się, że grają – jak napomknąłem – po prostu siebie, czyli aktorów. Albo inaczej i szerzej: stają się znakiem ludzi teatru (sztuki w ogóle), którzy patrzą na świat, a potem go przetwarzają na scenki ukazwane na scenie w strefie światła. W ten sposób teatr jawi nam się jako instrument, czy mechanizm przetwarzania elementów rzeczywistości na działania *stricte* sceniczne. Przekształcania tworzywa w znaki. Przenoszenia z cienia do światła. Teatr jako maszynka do grania, mechanizm semiotyzacji elementów rzeczywistości, jako holograficzny rzutnik czy projektor. Porównanie z rzutnikiem nie jest przypadkowe, gdyż zgodnie z tym co mówiłem wyżej, podest przez prawie cały czas zachowuje swoją materialność i realność, nie przechodzi procesu semiozy, podobnie jak ekran w kinie. Tak czy inaczej nawiązuje to do najlepszych tradycji teatru antycznego czy elżbietańskiego i jest świetnym zamysłem reżyserskim (szkoda, że nie do końca konsekwentnym), na którym opiera się koncepcja całości. Aktorzy-ludzie teatru (sztuki w ogóle) patrzą na świat, po czym go przetwarzają na cykl teatralnych obrazów. Niewidzialne stają się widzialne. Rzeczywistość zostaje przełożona na teatralne znaki, projektowane poprzez twórcze umysły na podest. Naszym zadaniem jest nadać tym znakom znaczenie, jeśli, oczywiście, nadal uważamy, że nie mamy tu do czynienia z semiozą introwersyjną, to znaczy takim systemem, którego znaczeniem jest wyłącznie on sam (czego przykładem może być muzyka). Ponieważ polski kontekst jest jednak odmienny od bałkańskiego

(który w tym przedstawieniu i tak pozostaje niedookreślony), można przypuścić, że wiele znaczeń tekstu Dukovskiego po prostu umyka odbiorcy.

Wspomniane obrazy funkcjonują nieco na zasadzie ilustracji tekstu rzeczywistości, który rozwija się poza teatrem. Są z tej rzeczywistości wyluskane, przetworzone na język teatru i rzucone na podest na podobnej zasadzie jak poszatkowane ikonizacyjne fragmenty rzeczywistości rzucone są na prostopadły ekran. Dlatego też nie tworzą ciągłości fabularnej, czy inaczej mówiąc – czasoprzestrzennej. Jest to w pełni zrozumiałe przy takiej koncepcji twórców przedstawienia: teatr który ilustruje tekst rzeczywistości pozascenicznej, który rozgrywa się, rozwija się „poza”. Sekwencja ilustracji sama w sobie nie tworzy (z wyjątkami, o których była mowa) ciągu przyczynowo-skutkowego, a tym samym fabularnego i tworzy znaczenia wyłącznie w obrębie tekstu, który ilustruje. A ten nie jest nam dany i pozostaje domyslny. Sztuka tradycyjna ukazywała nam, dookreślała i komentowała ten tekst; tekst Dukovskiego poprzez ilustracje nas do niego odsyła, bez precyzowania (w tej inscenizacji) o jaki świat chodzi. Najwyraźniej liczy na znajomość określonych kodów i kontekstów u odbiorcy. Dlatego świat, który nam przedstawienie implikuje może być dla nas – w Polsce – światem zagadkowym, nieznanym, po prostu niejasnym. Intuicja podpowiada, iż jest to w jakimś sensie typ teatru „zaangażowanego” – jak to się kiedyś mówiło, ale nie za bardzo wiadomo w co właściwie – wyrwany z kontekstu – jest on zaangażowany. Przypuścić można, że z jednej strony – jako przekaz o rzeczywistości – chce wpłynąć na nasze widzenie świata, otworzyć nam-słapakom oczy na to, czego – wedle autora – dotąd nie dostrzegaliśmy, o czym nie wiedzieliśmy albo co bagatelizowaliśmy, i chociaż w zabiegach tych dostrzec można sporą dozę infantylnego zdumienia światem i złem, to osadzone to jest w oprawie scenicznej zorientowanej na sztukę teatru, przez co relacja o świecie i jego zagrożeniach ulega rozmyciu poprzez obniżenie roli funkcji referencjalnej na rzecz estetycznej. Ukazane to jest w sposób reżysersko przemyślany (z drobnymi niekonsekwencjami), gdyż pokazuje funkcję teatru jako mechanizmu przetwarzającego tworzywo materialne na niematerialną fikcję przedstawienia. Jak powiedziałem: teatr mówi o sobie, sam siebie wystawia i tłumaczy. I bardzo precyzyjnie wyznacza granice tego, co jest sztuką, a co sztuką nie jest. Bez tego rozróżnienia, czy to się komu podoba czy nie, teatru nie ma, o czym dobrze wie Ewa Kania; podobnie jak nie ma literatury, która – pisana dla bardzo określonego, osadzonego w czasie, geografii i polityce kontekstu – byłaby w stanie tworzyć koherentne znaczenia poza tym czasem i kontekstem, o czym zapewne nie wie Dejan Dukovski, przez co proch, jakim wypełnił beczkę zła, przestaje dla odbiorcy być substancją wybuchową.