

Słowa bez tlenu.

Język, dialog i dyskurs w cyklu *Beztlenowce* Ingmara Villqista

W 2000 roku ukazało się zbiorowe wydanie sześciu utworów Ingmara Villqista ułożonych w cykl pod tytułem *Beztlenowce*¹ – niektóre z dramatów publikowane były wcześniej w piśmie „Dialog”. Wspólny tytuł dla całego cyklu sugeruje, że wszyscy bohaterowie przedstawieni przez Villqista są beztlenowcami. Dramaturg, wybierając termin biologiczny dla scharakteryzowania swych postaci (a może nawet i przestrzeni), używa językowego określenia, aby zmetaforyzować kondycję ludzką, opisać stan, w którym tkwią bohaterowie – marazm, bierność. Brak tlenu przekłada się na „braki” w języku – omijanie nazw, które dyskredytują bohaterów, jednoznacznie ich określają i pozwalają z całą pewnością wskazać piętna, jakimi autor naznacza swoje postacie. Sposobem na unikanie nazw jest stosowanie rozbudowanych lub częściowych, ale silnie sugestywnych peryfraz.

Peryfrazowanie piętna

Uciekanie przed uszczegóławianiem, dokładnym nazywaniem stanów czy preferencji bohaterów prowadzi paradoksalnie do wskazywania detali, dzięki którym odbiorca może zorientować się i dookreślić postać – nazwać ją. Tak więc bohaterów z AIDS poznajemy poprzez ich opis zewnętrzny, stan fizyczny, uwypuklenie stereotypowo zakorzenionych społecznie poglądów. Villqist korzysta z metafor wykształconych wokół AIDS: odwołuje się do nieuchronności śmierci, obrazu gnijącego ciała lub zewnętrznego, społecznego lęku, jaki wywołuje ta choroba.

¹ I. Villqist, *Noc Hellera. Beztlenowce. Jednoaktówki*, Warszawa 2001. W dalszej części artykułu, cytując utwór Villqista, będę odwoływał się do tego wydania, podając w nawiasie tytuł jednoaktówki i numer strony.

Podobnie w przypadku homoseksualnych postaci (poza lesbijkami z *Kostki smalcu z bakaliami*) – autor nie chce jednoznacznie poprzez słowo nazwać preferencji bohaterów, tak jasno, mimo wszystko, sugerowanych. Parę gejowską w miniaturze *Beztlencowce* rozpoznajemy dzięki odwołaniu się do społecznego przekonania, że nawet geje w swych związkach odwzorowują reprezentatywny dla normy podział na męskość i kobiecość – Villqist prezentuje mężczyznę „miękkiego” i mężczyznę „twardego”². Ponadto bohaterowie, realizując schemat związku małżeńskiego, dookreślani są poprzez relacje ze wspomnianymi w dialogu osobami. Umierający na AIDS przyjaciel Larsa to być może jego były partner (co tłumaczyłoby zazdrość Maga). Homoseksualizm protagonistów byłby także powodem postawy ojca Maga niemogącego się z seksualnością syna pogodzić. Znaczące są też słowa jego matki: „Teraz mam dwóch synów i wnusię” (*Beztlencowce*, s. 76).

W jednoaktówce *Cynkweiss* w dialogu Karli i jej ojca ani razu nie pada słowo gwałt, a mimo to pod koniec tekstu odbiorca bez trudu orientuje się, że właśnie ten czyn dokonany przez ojca na córce staje się powodem obsesji czystości. Gwałt sugerowany jest przez fragmenty wypowiedzi bohaterki, która powraca pamięcią do sytuacji z przeszłości, a czyni to tak sugestywnie, że przeszłość uaktualnia się w terażniejszości. Okrucieństwo Karli w stosunku do Mężczyzny czyni z bohaterki kata znęcającego się nad niewinną i bezbronną ofiarą. Gdy odbiorca dowiaduje się, że Mężczyzna jest ojcem Karli, zaczyna rozumieć, że relacja, w której Karla stawia siebie w roli kata, to próba zemsty na ojcu za doznaną krzywdę: teraz to ona gwałci (jednak psychicznie, a nie fizycznie) swojego ojca.

² Taki zabieg odwołania się do normy w ukazaniu związku gejowskiego skłonił autorki tekstu o homoseksualizmie w polskim teatrze – *Krajobraz z tęczą* – do uznania sztuki Villqista za rodzaj przeniesienia „modelowego schematu życia małżeńskiego” na związek homoseksualny. Autorki twierdzą, że w utworze Villqista chodzi tylko o „podzielenie się banalnymi refleksjami na temat tradycyjnego podziału ról w związku małżeńskim” i uznają to za jego wadę. Perspektywa odczytywania jednoaktówki bez kontekstu całego cyklu uwypukla podjęty w niej temat homoseksualizmu i skłania do interpretacji tylko w jego kontekście, co pozwala autorkom stwierdzić, że bohater homoseksualny został potraktowany przez dramaturga „czysto utylitarnie, bo jego odmienność jest tu [w *Beztlencowcach* – przypis G.L.] jedynie ozdobnikiem”; K. Duniec, J. Krakowska, *Krajobraz z tęczą*, „Dialog” nr 10/2005, s. 54.

Jednoaktówka *Cynkweiss* najlepiej w całym cyklu (obok miniatury *Fantom*) obrazuje sposób Villqista na odkrywanie prawdy. Bohaterowie już ją znają – to odbiorca musi tę prawdę dostrzec i zrozumieć. Dlatego autor nie od razu wszystko wyjaśnia. Stopniując napięcie, rozbudowuje relacje interpersonalne, zarazem wzbogacając je i uwiarygodniając psychologicznie. Słowne znęcanie się jednej postaci nad drugą każe czytelnikowi lub/i widzowi ustalić relację kat–ofiara, która w *Cynkweiss* zostaje odwrócona w momencie dojścia przez odbiorcę do prawdy.

Podobne „nienazywanie” problemu stosuje Villqist w *Fantomie*. Co prawda w tej miniaturze sam tytuł może być uznany za sugestię, jednak z racji małej frekwencji tego słowa w języku polskim oraz jego niejednoznaczności, tytuł wypada uznać jedynie za aluzyjny. Trzeba również zwrócić uwagę na częstotliwość „trzykropkowania”, i to nie tylko w tej jednoaktówce, ale niemal w każdej z części cyklu. Ważny okazuje się także język ciała, który często staje się sposobem opisu relacji między bohaterami i pomaga wyjaśnić tajemnicę tkwiącą w samym dialogu – milczącym, niejednoznacznym, tajemniczym lub urywanym.

Język ciała i „trzykropkowanie”

Język ciała jest zapisem „dla teatru”: dla aktora i reżysera, wreszcie dla widza. Ale dopowiedzenia w postaci gestów, mimiki – aktorskich zachowań scenicznych – pozwalają także widzowi-czytelnikowi zrozumieć tekst, zauważyć niuanse, które nabierają znaczenia jako uzupełnienia tekstu głównego. Dramat traktowany jako partytura teatralna składa się z dwóch systemów znakowych: językowych *sensu stricto* i ze znaków gestykulacyjnych³ – mówiąc szerzej – pozawerbalnych. W *Kostce smalcu z bakaliami* istotny okazuje się fragment, w którym wychodząca młodsza bohaterka wsiada na wózek

³ M.R. Mayenowa, *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. I, red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 102–103.

inwalidzki. Taka informacja pojawia się w didaskaliach – staje się językiem ciała – w tekście głównym odbiorca nie dostaje jednoznacznej informacji na temat sprawności bohaterki. Ten rodzaj komunikacji jest skierowany tylko do odbiorcy – tłumaczy, dopowiada stan bohatera, który wcześniej był jedynie sygnalizowany w słowach. Jednak istnieje też inny rodzaj komunikacji, rozgrywający się „w ciele”: w ruchu, mimice, gestach i emocjach nimi wyrażonych. Johannes Schlaf w tekście *Vom intimen Drama* z 1897 roku taki rodzaj cielesnej komunikacji nazywa „drugim językiem równoległym”⁴. Autor uważa, że w dramacie intymnym ten rodzaj cielesnej „niemej” gry pozwala wyrazić to, co niewyrażalne, bez stosowania wielostronicowego monologu czy „mówienia na stronie”⁵. Villqist, choć jego uwagi w didaskaliach dotyczą przede wszystkim sposobu mówienia i natężenia głosu, czasami wykorzystuje tekst poboczny do przedstawienia języka ciała. Ciekawym przykładem jest zastosowanie wykształconego pod koniec XIX wieku cielesnego języka hysterii – autor robi z niego niemal cytaty – wyposażając w *Beztlencach* tym językiem „miękkiego” (kobiecego) Maga (zob. *Beztlencach*, s. 91).

Szczególnie wyraźnie ciało nabiera wartości semantycznych w jednoaktówce *Fantom*. Fragment, w którym mąż Evre musi przeproszać za „złe ułożenie” swojego ciała, zdradza, a początkowo jedynie sugeruje czyjąś niewidzialną obecność (zob. *Fantom*, s. 102). Podobnie w momencie, kiedy żona zmusza męża do ubrania urojonego, a więc niewidzialnego dziecka. Villqist prezentuje sytuację niczym filmowiec – skupia się na jednej postaci, pokazuje ją osobno, w zbliżeniu⁶, ignoruje zaś innych bohaterów (zob. *Fantom*, s. 110).

⁴ Za: D. Sajewska, *Zapis na wstępie nieświadomości. O dramacie Jana Augusta Kisielewskiego „W sieci”* [w:] *Dialog w dramacie*, pod red. W. Baluch, L. Czartoryska-Górska, M. Żółkoś, Kraków 2004, s. 23.

⁵ Za: Ibidem.

⁶ Nie bez powodu Roman Pawłowski uważa, że najlepsze do tej pory realizacje tekstów Villqista miały miejsce w Teatrze Telewizji, gdzie możliwe są długie ujęcia, zbliżenia, „podstuchiwanie” oddechów bohaterów. Według krytyka Teatr Telewizji jest specyficznym medium, posiadającym sugestywniejsze narzędzia do przekazu intymnego i kameralnego. Zob.: R. Pawłowski, *Lemury doktora Villqista*, [wstęp w:] I. Villqist, *Noc Helvera. Beztlencach...*, op. cit., s. 14.

Brak sygnałów ze strony autora, co w chwili monologu kobiety czyni jej mąż, podkreśla osamotnienie i niezrozumienie się bohaterów. Partner prawdopodobnie „stoi jak zaczarowany”, nie wierzy w to, co się dzieje, jakby zahipnotyzowany rytuałem Evre. Nawet autor nie jest w stanie określić, co czuje postać.

Brak słów na dookreślenie, doprecyzowanie stanu bohaterów jest widoczny także w sposobie dialogowania opartym na często urywanym, chaotycznym, fragmentarycznym prezentowaniu myśli. To z jednej strony sposób na intrygowanie i w konsekwencji zaskakiwanie widza, a z drugiej – także na pokazanie psychicznego, emocjonalnego napięcia mówcy, który, znajdując się w stanie pobudzenia psychicznego, nie jest w stanie się „wysławić”, i najlepszym sposobem na wypowiedzenie się staje się urwanie zdania, przemilczenie, „wykropkowanie myśli”.

Anna Krajewska zaproponowała taką definicję milczenia w dramacie:

„Milczenie jest częścią aktu komunikacyjnego, dającą się określić jedynie w konkretnej *grze językowej* łącznie z innymi środkami wyrazu (słowo, ruch, gest, mimika)”⁷.

Milczenie może być nie tylko symptomem relacji między postaciami, ale także „zachowaniem informacyjnym”, jak wszelkie inne formy działania postaci dramatu⁸. Świetnym przykładem semantycznie wartościowanego milczenia jest jednoaktówka *Cynkweiss*, której akcja rozgrywa się w białej sterylnej przestrzeni pokoju, gdzie milczący ojciec Karli, zagadany, „zamówiony przeszłością” przez córkę, zaczyna przeraźliwie krzyczeć. Jego milczenie było przygotowaniem do wybrzmienia winy w postaci potwornego ryku. Krzyk ojca staje się apogeum napięcia i ilustruje zrozumienie krzywdy, jaką wyrządził córce. Jest także triumfem Karli, która swoim monologiem wzbudziła w ojcu poczucie lęku i przerzuciła na niego ciężar swojego cierpienia.

⁷ A. Krajewska, *Milczenie w dramacie* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. I, pod red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 139.

⁸ *Ibidem*, s. 140.

Jak zauważa Krajewska, milczenie może być także „realizowane w mówieniu”⁹. U Villqista za takie milczenie można uznać unikanie nazw, stanów chorobowych postaci, peryfrazowanie. Bardziej wyraźnym tego przejawem jest jednak urywanie zdań wypowiedzianych przez bohaterów – fragmentaryczność wypowiedzi kończonych często „trzykropkowaniem”. Piotr Gruszczyński stwierdza:

„Villqist jak ognia unika dopowiadania sytuacji, zamykania zdań i dialogów. Woli pozostawić rzeczy otwarte, zawieszane. Tu idealne zdanie kończy się wielokropkiem”¹⁰.

W zabiegu niekończenia zdań, unikania dopowiedzenia można doszukiwać się nie tylko chęci naśladowania mowy potocznej, kiedy to mówiącemu brakuje słów lub słowa, które „ma na końcu języka”. Jest to także sposób Villqista na zaskakiwanie odbiorcy, wzbudzanie w nim szczególnego napięcia, zaciekawienia. Milczenie nabiera w ten sposób funkcji ekspresyjnej, dzięki której wpływa na emocjonalną stronę odbioru tekstu przez czytelnika-widza¹¹.

Lacan i ekstymność

Dorota Sajewska, szukając sposobów ukazywania nieświadomości w utworze *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego, stwierdziła, że:

„Językowo puste miejsca – mówienie przez przemilczenie, fragmentaryczność i niekompletność wypowiedzi bohaterki [Julki – przypis G.L.] – związane są z psychologiczną konstrukcją, a tym samym pozwalają odczytać się jako puste miejsca nieświadomości”¹².

Dla badaczki dopełnienie „pustych miejsc” następuje nie tylko w języku ciała¹³, lecz także w projekcjach seksualnych bohaterki dramatu¹⁴. Wydaje się,

⁹ Ibidem.

¹⁰ P. Gruszczyński, *Ojcobójcy*, Warszawa 2003, s. 317.

¹¹ A. Krajewska, op. cit., s. 149.

¹² D. Sajewska, *Zapis na wstędze...*, op. cit., s. 31–32. O nieświadomości jako pustym miejscu mówi sam Lacan: „Nieświadome jest rozdziałem mojej historii zaznaczonym przez puste miejsce, albo zajęтым przez kłamstwa: to rozdział ocenzurowany”; J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca i W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 43.

¹³ Zniewolenie przez język – „wpadnięcie w jego sieć” – widoczne jest także w sztuce Ibsena – *Heddzie Gabler* (1890) – w której język staje się w dużej mierze komunikatem pozawerbalnym (ciało staje się językiem, dzięki czemu dowartościowana zostaje rola gry aktorskiej, gestu, mimiki).

że choć Villqist, tak jak Kisielewski (i Przybyszewski), stosuje psychologizację postaci, to nie wzbogaca jej w sposób oczywisty historycznością o podłożu seksualnym. U Kisielewskiego neuroza i histeria Julki dochodzą do głosu także w samej patologii językowej (gra słów, pęknięcia struktury gramatycznej i frazeologicznej w wypowiedziach, aluzyjność i asocjacyjność¹⁵), w czym Sajewska widzi zapowiedź lingwistyczno-psychoanalitycznej teorii Jacques'a Lacana¹⁶. Psychoanalityk zauważa, że człowiek nie posiada podmiotowej zdolności kreowania rzeczywistości i, nie mając innego wyboru, musi się zintegrować z zewnętrznym porządkiem symbolicznym.

Nieświadomość, uważa Lacan, jest także tworem zewnętrznym w stosunku do indywidualnego podmiotu – powstaje w odniesieniu do porządku symbolicznego i staje się „głosem Innych”¹⁷. Wyraża się ona w mówieniu, w seansie psychoanalitycznym. Lacan stwierdza, że jej status polega na ekstymności¹⁸. Opowiadanie o przeszłości niweluje różnicę między wyobrażonym a realnym i stawia na pierwszym miejscu problem prawdy w zderzeniu z konkretną (obecną) rzeczywistością¹⁹.

Ekstymność – werbalizowanie intymności – jest sposobem mówienia bohaterów Villqista o sobie. Autor, stosując jednocześnie metodę zeznań introspekcyjnych (mówienie bohatera o jego teraźniejszych uczuciach)²⁰ i retrospekcyjnych (mówienie o przeszłości), traktuje interlokutorów i odbiorców jak psychoanalityków, słuchających języka nieświadomości. Nie jest to język, w którym znaczącą rolę odgrywają pomyłki językowe lub szczególne pęknięcia w

¹⁴ D. Sajewska, *Zapis na wstędze...*, op. cit., s. 32.

¹⁵ Co ciekawe, cechy językowe charakteryzujące mowę Julki są w artykule Sajewskiej nieujawnionym cytatem fragmentu pracy Pawła Dybla o stylu języka prac Jacques'a Lacana. Por. Ibidem, s. 33; P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 214.

¹⁶ Zob. J. Lacan, op. cit.; za: D. Sajewska, *Zapis na wstędze...*, op. cit., s. 33.

¹⁷ Za: W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków 2002, s. 25.

¹⁸ *Extimité* to neologizm Lacana, odsyłający do słowa *intimité* (czyli czegoś wewnętrznego, duchowego), a jednocześnie do tego, co zewnętrzne przez przedrostek *ex-*. Jest to zgodne z Lacanowską koncepcją nieświadomości jako języka będącego „na wierzchu” świadomości (uzewnętrznianego poprzez werbalizację). P. Dybel, op. cit., s. 265–267.

¹⁹ J. Lacan, op. cit., s. 37–38.

²⁰ Zob. L. Łopatyńska, *Technika faktów psychologicznych w dramacie* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. I, pod red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 78.

strukturze gramatycznej czy frazeologicznej. To nerwowy, szybki, reakcyjny, urywany, a czasami spokojny, bajkowo-wspomnieniowy sposób mówienia. Czasami język ekstymności i opowiadania własnego życia przez bohatera przekracza realną wiarygodność – dramaturg stosuje konwencję mówienia dla wiadomości odbiorcy, a nie interlokutora. Konwencja „streszczania nieświadomego” rozbudowuje psychikę postaci, ale przede wszystkim staje się potrzebą uświadomienia widza i umotywowania przez fakty psychologiczne działań i słów bohaterów. Takie traktowanie *dramatis persona* ma czynić z niej po części realną osobę.

Zderzenie Zła i Dobra – język realistyczny i groteskowy

Villqist, korzystając z języka nieświadomości, trzyma się rzeczywistości jako kategorii nadrzędnej. Można powiedzieć, że bohaterowie mówią językiem codzienności, zwykłości – wyrażają się/siebie, używając języka potocznego. Jedynie w ostatniej jednoaktówce realistyczny, naturalny sposób wypowiedzi postaci zostaje zastąpiony językiem sielanki, gawędy. Zaskakująca w kontekście całego cyklu stylizacja na arkadyjskość, atmosfera sielanki nabiera cech groteski i wykrzywienia. Zderzenie dwóch odmiennych stylów mówienia postaci pozostaje w silnej relacji z odmiennymi wizjami świata w pięciu pierwszych jednoaktówkach i w miniaturze *Lemury*.

Świat przedstawiony w cyklu (oprócz końcowego utworu) jest pesymistyczną wizją bez Boga, bez Centrum aksjologicznego, bez Dobra i Szczęścia. Niewątpliwie dla każdego z bohaterów szczęście ma inny wymiar, jednak język, którym się posługują, jako język ułomny, nie jest w stanie oddać szczęścia w sposób inny niż lekko zinfantylizowany, jakby nieprzystający do świata dorosłych. Gdy Mag w *Beztlencach* chce uciec przed poważną rozmową o wspólnym życiu z Larsem, o problemach w ich związku, i zaczyna wspominać zdarzenia, które mu się miło kojarzą, natychmiast wpada w konwencję mówienia infantylnego – manierę „mówienia dzieckiem”. W tym

wypadku może to nic dziwnego – przecież bohaterowie tej jednoaktówki wychowują półroczną dziewczynkę. Dzieciom w tym wieku przywykło się opowiadać o świecie i zdarzeniach w najprostszy sposób, wierząc, że taki kontakt jest im potrzebny, mimo że nic z tego nie rozumieją. Jednak Mag w relacji z Larsem czasami mówi jak dziecko, opowiada różne historie, jakby dla siebie, aby odstraszyć to, co Złe. Dla Maga stają się one tematami zastępczymi (zob. *Beztlennowce*, s. 85–86).

Podobny język zinfantylizowania pojawia się w *Bez tytułu*. Powracający do idylli dzieciństwa umierający Jerg zaczyna mówić jak dziecko, cofa się do etapu nauki nazywania świata, uczy się znaczenia słów „matka” i „ojciec”. Matka mówi do niego tak jak do małego synka, tuląc go do swej piersi. W obliczu niewyraźnego – śmierci – powrót do takiego języka pozwala unieść ciężar bólu umierania i uzyskać spokój oraz, paradoksalnie, szczęście. Ucieczka do prostoty szczęścia jest swoistą grą – okłamywaniem własnych uczuć. Matka Jerga tłumia emocje, by nie zburzyć spokoju, który daje synowi powrót do bezpiecznego dzieciństwa. Ale sam tytuł nie jest wyrazem językowego opowiedzenia się ani po stronie języka dorosłości ani (języka) dzieciństwa – to opowiedzenie się po stronie niewyraźności pewnych zjawisk i sytuacji, które z pewnością i dziecko, i dorosły mogliby nazwać, ale żadna nazwa nie oddałaby w pełni ich sensu. Dlatego Villquist pozostawia tytuł znaczący, ale nienazywający – *Bez tytułu (Ohne titel)*.

Przykłady fragmentów zinfantylizowanego języka można by jeszcze mnożyć (na przykład rozmowa telefoniczna Karli z Jergiem w *Cynkweiss*, rozmowa Dziewczyny i Gerdmanna w *Fantomie*), ale najważniejsze jest to, aby połączyć ten sposób wyrażania (się) postaci z pewną wizją świata – wizją, w której wypowiadający się bohaterowie pozorują swoje szczęście w słownym rytuale. Wypowiedzi nabierają walorów sielanki w kontraście z całym Złem, jakie niesie w sobie dialog pełen przemocy, sadystycznej gry, czasami wulgarności.

Ostatnia jednoaktówka w całości mówiona językiem sielanki, językiem arkadyjskiego szczęścia, nabiera cech utopii. A przez to utwierdza w przekonaniu, że świat został zdominowany przez Zło, zwłaszcza że to, co jest w nim wyrazem Dobra i Szczęścia, kształtuje się w sztucznej grze, naiwnej sielance, w zabawie i infantylizmie. Zamykające cykl *Lemury* zamiast dać nadzieję na elementy Dobra w świecie stworzonym przez Villqista, wzbudzają poczucie tragicznej groteskowości, wykrzywienia w grymasie szczęścia, jako oszukiwania samego siebie.

Dialog przemocy – kontekst teatru brutalistów

Język stosowany przez Villqista nie jest jednorodny. Jednak najczęściej jawi się jako język agresji, nerwów i emocji (głównie tych złych). Aż w czterech jednoaktówkach dialog między postaciami opiera się na preparowaniu słownej przemocy. Villqist odsłania historię relacji między bohaterami i każe im się mierzyć i z ową historią (która staje się dla stron konfliktu orężem wykorzystywanym na przemian), i tymi relacjami.

Piotr Gruszczyński, analizując język sztuk Villqista, zwrócił uwagę na stosowanie przez dramaturga „otwartości” w konstrukcji zarówno zdań, wypowiedzi poszczególnych bohaterów, jak i samych dialogów. Krytyk zdradza, że przeglądając maszynopisy sztuk Villqista, których użyła mu redakcja „Dialogu”, zauważył ślady czynności zwanej potocznie tipeksowaniem (nanoszenie poprawek, a zwłaszcza skracanie tekstu na maszynopisie przed drukiem)²¹. Jako przykład badacz podaje fragment *Kostki smalcu z bakaliemi*, gdzie przed wymazaniem zdanie wyglądało tak: „Podaj mi papierosa. Zawsze po orgazmie jesteś taka daleka”, natomiast po tipeksowaniu zniknęło słowo „orgazm”. Gruszczyński uważa, że Villqist nie chce epatować drastycznością, a eliminowanie słów dosadnych pozwala na osiągnięcie „łagodnej

²¹ P. Gruszczyński, op. cit., s. 317.

drapieżności”²². Jednak w książkowej wersji dramatów Villqista wydanej przez Wydawnictwo Sic! fragment wyżej wymienionej miniatury brzmi tak samo jak przed czynnością tipeksowania. Można się zastanawiać, czy Villqistowi rzeczywiście chodzi o unikanie drastyczności.

Język przemocy i wulgaryzmów oraz kontrowersyjna tematyka są od końca lat 90-tych XX wieku charakterystyczną cechą nurtu w dramacie i teatrze zwanego brutalizmem. Wliczając autora *Beztlenców* w poczet twórców tego nurtu, zwraca się uwagę przede wszystkim na podejmowane kwestie społeczne, zapominając, że brutalizm wyraża się przede wszystkim przez epatowanie seksualnością, brutalnością, a więc i drastycznym, wulgarnym językiem²³. Jak zauważa Przemysław Czapliński – brutalisci podejmują się „dramatyzowania zjawisk społecznych” i walki o przedstawianego Innego, lecz mimo to ich język, dramatyczny i teatralny sposób prezentacji Inności, wzmacnia społeczną bierność zamiast postawy tolerancji. Mówiąc inaczej: brutalisci, zdaniem Czaplińskiego, pozorują tylko mówienie o problemach społecznych, a w zasadzie przedstawiają to, czego dostarczają media²⁴.

Villqist porusza te same problemy co oni, jednak robi to w sposób mniej drastyczny - tak odczytuje to Gruszczyński. Dopiero późniejsze sztuki Villqista, jak na przykład *Entartete Kunst*, a zwłaszcza *Helmucik*, posługują się poetyką brutalizmu. Cykl *Beztlenców* jest ledwo zapowiedzią – wstępem do ukazania prawdziwie brutalnego świata.

W inscenizacjach teatralnych dramatu brutalistycznego pojawiają się nagość i seks – obsceniczność traktowana jest tu czasami jako materiał na sprzedaż. Ciało staje się miejscem wyzwolenia i transgresji – częste dążenia do

²² Ibidem.

²³ Do dramaturgów brutalistów zalicza się: Sarah Kane, Marka Ravenhilla, Larsa Noréna, Bernarda-Marie Koltesa, Thomasa Vinterberga, Mogensa Rukowa, Mariusa von Mayenbarga, Teresję Walser, Nikolaja Koladę, a także Ingmara Villqista. Zob. J. Kopciński, *Którędy do wyjścia?*, Warszawa 2002, s. 180–199, 253–262; P. Czapliński, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 187–206. Mianem polskich brutalistów w teatrze określa się: Grzegorza Jarzynę, Krzysztofa Warlikowskiego i Towarzystwo Teatralne Pawła Łysaka i Pawła Wodzińskiego.

²⁴ P. Czapliński, op. cit., s. 199, 206.

wulgarnego erotyzmu (pornografii) stają się w niektórych przedstawieniach jedynym kodem językowym zbieżnym z procesem seksualizacji kultury masowej i popkultury²⁵. W cyklu *Beztlenowce* nagości i seksu właściwie nie ma. W *Kostce smalcu z bakaliami* widzimy dwie kobiety w łóżku, ale już po akcie seksualnym. A na przykład w *Cynkweiss*, gdy autor ma sposobność do ukazania nagości przebijającej się Karli, unika jej pokazywania, zaznaczając w didaskaliach:

„Stojące na tapczanie kartony zasłaniają siedzącą KARLĘ. Ściąga ręcznik, ale my nie widzimy jej nagości, zasłaniają ją kartonowe pudła. Szybko, nie wstając, zakłada majtki, nakłada biały stanik – wstaje – spieszy się – zakłada pas do pończoch (...)” [*Cynkweiss (Biel cynkowa)*, s. 172–173].

Wiemy (my jako czytelnicy, ale i widzowie), że Karla jest naga i zastępuje to sam akt ukazania nagości. Dramaturgowi chodzi o to, aby nagość była zaznaczona, ale niewidoczna. W kontekście wiedzy, jaką ma odbiorca po całej jednoaktówce, znaczący zaczyna być fakt, że molestowana kiedyś przez ojca Karla w jego obecności miała odwagę być naga. Autor podkreśla, znów w didaskaliach, fizyczną bliskość nagości Karli i twarzy oraz reszty ciała jej ojca:

„(...) KARLA wchodzi do kuchni – wychodzi – podchodzi do okna, za każdym razem przechodzi bardzo blisko siedzącego MĘŻCZYZNY – jej biodra mijają o milimetry twarz MĘŻCZYZNY, jej smukłe uda mijają o milimetry kolana MĘŻCZYZNY (...)” [*Cynkweiss (Biel cynkowa)*, s. 173].

Karla, decydując się na spotkanie z ojcem, który kiedyś ją molestował, zachowuje się jak seksualnie wyzwolona. Jej język ciała nie przejawia lęku, a może być odbierany także jako wyzywający (moment zakładania pończochy) – Karla pokazuje w ten sposób ojcu, że jej ciało i jej seksualność nie mają już kompleksów – zadry pozostały jedynie we wnętrzu, w powracających fragmentach pamięci.

²⁵ Zob. J. Kopciński, op. cit., s. 256–266. Szerzej o „kulturze obnażania” i medialności seksu na polu sztuki popularnej czytaj w: B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2004.

W innych jednoaktówkach seksualność, język ciała i nagość nie odgrywają niemal żadnej roli. Nawet homoseksualność nie jest traktowana jak seksualność, a „jedynie” jak relacja między osobami tej samej płci.

Podobnie jest z językiem, jakim posługują się bohaterowie sztuk z cyklu *Beztlencowce*. Mimo że Villqist w konstrukcji dialogu często korzysta z tego, co Czapliński nazwał „brakiem środka” (czyli budowania komunikacji poprzez odwołanie do skrajnych form sielanki lub apokalipsy)²⁶, to nawet w momentach pełnych słownej przemocy i agresji cechy wypowiedzi nie są konstytuowane przez samą wulgarność wypowiedzianych słów, ale przez napięcie i ton wypowiedzi „podpowiadany” przez dramaturga w didaskaliach. Nawet moment, gdy z ust Gerdmanna pada najbardziej wulgarne słowo w całym cyklu, osiąga ono swoją dosadność poprzez kontrast ciszy i gwałtownej reakcji (zob. *Fantom*, s. 122–123).

Miniatury z cyklu *Beztlencowce*, mimo że podejmują te same wątki tematyczne co sztuki dramaturgów zaliczanych do brutalistów, to jednak w inny sposób owe tematy rozgrywają. Dotyczy to przede wszystkim stylistyki i poetyki ich prezentowania przez Villqista. Nie operują, brutalnością w sposób dosłowny: fizjologiczny i werbalny. Drastyczność sztuk polskiego dramaturga bierze się z intymnych relacji międzyludzkich – z wnętrza, nie zaś z „solennych, naturalistycznych konkretyzacji” cielesno-werbalnych prowadzących do dosłownego obnażenia. Nie czynię tutaj zarzutu autorom brutalistom, że

²⁶ Czapliński w ogóle za cechę charakterystyczną brutalizmu uważa to, że opiera się on wyłącznie na skrajnych formach komunikacji: od sielanki do apokalipsy. Inaczej ten rodzaj komunikacji bohaterów można nazwać relacją kat – ofiara. Czapliński wysuwa także tezę, że język dialogu brutalistów opiera się na stereotypie „dialogu mijanego” (a więc monologu). Wydaje się jednak, że jest to pomysł niezbyt trafny, a to z racji tego, że u brutalistów, w odróżnieniu od Czechowa lub autorów teatru absurdu (gdzie metodę takiego dialogu stosowano), kontakt opiera się na relacji kat – ofiara, która wymaga bezpośredniego kontaktu – inaczej relacja ta nie mogłaby być określona takim mianem. Należy jednak zgodzić się z Czaplińskim, że brutalisci instrumentalizują partnerów komunikacji interpersonalnej. Pozwala im to uwydatnić osamotnienie postaci. Nie sposób jednak zgodzić się z tezami krytyka, z których wynika, że Villqist to autor postrzegający świat jako czarno-biały, dlatego też dzieli swoje postaci (przynajmniej w cyklu *Beztlencowce*) na katów i ofiary. Instrumentalizacje postaci w tekstach Villqista zachodzą w obie strony – bohaterowie wymieniają się „funkcjami”. Por. P. Czapliński, op. cit., s. 191–194.

posługują się nagością i ciałem²⁷, dostrzegając, że „czasy się zmieniają” i, jak stwierdza Lehmann, „akcja dramatyczna [która] w tradycyjnym teatrze rozgrywa się **między** ciałami, (...) w teatrze postdramatycznym [rozgrywa się] **na** ciele” [pogrubienia autora, dopiski – G.L.]²⁸. Zgadzam się również z Piotrem Gruszczyńskim, uważającym, że dzisiejsze oczyszczenie w teatrze musi być dokonywane „najbrutalniejszą metodą i najbardziej drastycznymi środkami. (...) Czy dzisiaj możemy oczyścić się inaczej?” – pyta krytyk. „Nie da się zedrzyć z nas pancerza hipokryzji i samozadowolenia innymi metodami, jak tylko teatrem, który atakuje przez skórę”²⁹ – odpowiada. Tak więc w świecie, gdzie każdego dnia zalewają nas informacje o kolejnych zamachach terrorystycznych, gwałtach, upokorzeniach Innego, morderstwach, bezsensownych śmierciach i dowodach na postępujące zubożenie społeczeństwa na zło, śmierć i przemoc, paradoksalnie sposobem na dojście do oczyszczenia jest uczestnictwo w tym, co złe – doznanie okrucieństwa na własnej skórze. I teatr brutalistów taką drogę do oczyszczenia – współczesnego *katharsis* – proponuje. Jest to droga ryzykowna, bo można uznać, że skoro brutalisci pokazują, jak przez śmierć i okrucieństwo dochodzi się do oczyszczenia, to zachęcają do trwania w beznadziei świata i nie proponują drogi wyjścia.

Jednak ważne jest to, aby zwrócić uwagę, że naturalistycznie pokazywane okrucieństwo w wydaniu brutalistów ma przekroczyć granicę medialnego produktu i odzyskać właściwe znaczenie, które odbiorca musi sobie uświadomić. Przyznać należy, że rzadko jednak udaje się twórcom brutalizmu na tyle obrzydzić okrucieństwo, aby pokazać, że nie jest ono dla nich jedynie metodą skandalizowania i przyciągania publiczności. Teatr brutalistów, raz z lepszym, raz z gorszym skutkiem, zachęca odbiorców do zastanowienia się nad zmianą konsumpcyjnego i egoistycznego podejścia do świata poprzez

²⁷ Należy jednak zaznaczyć, że część brutalistów traktuje ciało w sposób tradycyjny, a brutalności szuka i pokazuje ją poza jego sferą. Przywołać tu można *Uroczystość* Thomasa Vinterberga i Mogensa Rukowa.

²⁸ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 275.

²⁹ P. Gruszczyński, op. cit., s. 143.

stosowanie wstrząsu estetyczno-etycznego. Nie mogę się zgodzić z Czaplińskim, który stwierdza, że w samych utworach zaliczanych tego nurtu odbiorcy („normalsi”) mogą odnaleźć uzasadnienie swej bierności³⁰. Brutaliści przedstawiają ekstremalne – nieudane – formy dialogu między Innym a „normalsem”. Lecz sam fakt pokazania takich właśnie przypadków w sztukach nie oznacza, że kontakt jest niemożliwy lub niepotrzebny. Nawet jeśli postawy prezentowane w sztukach odbiera się na zasadzie referencji – odniesienia do rzeczywistości, to nie należy ich przekładać na jedyne potencjalności komunikacyjne w realnym świecie.

Chcę jeszcze raz zwrócić uwagę na to, że Villqist w całym swym cyklu *Beztlencowce* nie stosuje jeszcze poetyki brutalizmu, która stanie mu się bliska w następnych utworach. W cyklu czytelne są elementy i zapowiedzi tego nurtu, ale można również znaleźć dowody na nadużycie, jakim jest zamykanie *Beztlencowców* Villqista w szufladzie z napisem „brutalizm”, wrzucanie go do jednego worka z Kane czy von Mayenburgiem – autorami najsilniej z poetyką brutalizmu kojarzonymi.

Teatralizacja dramatu – podmiot dramatyczny/narrator/narratorzy

Villqist, jako spadkobierca tradycji skandynawskiej, korzysta z różnych pomysłów i sposobów konstruowania dramatu wytworzonych przez twórców skandynawskich. Autor *Beztlencowców* stosuje na przykład podobne zabiegi teatralizujące jak dramaturg Per Olov Enquist, i dzięki temu wpisuje w swe utwory potencjalność sceniczną³¹.

Sławomir Świontek, analizując problem „sytuacji teatralnej”³², wyróżnia dwa jej rodzaje: sytuację teatralną utajoną i ujawnioną, gdzie pierwsza oznacza

³⁰ P. Czapliński, op. cit., s. 199.

³¹ Irena Sławińska taką potencjalność nazywa „kształtem teatralnym dramatu”. Zob. I. Sławińska, *Odczytanie dramatu* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. I, pod red. J. Degler, Wrocław 2003, s. 27.

³² Tak badacz nazywa zabieg wpisywania teatru w dramat. S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr* (*Z problemów teorii tekstu dramatycznego*), Łódź 1990; za: A. Wąsik, *Widz wpisany w dramat – czyli kto mówi w dramatach Pera Olova Enquista* [w:] *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*, pod red. W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zając, Kraków 2002, s. 121.

sposoby wpisywania teatru w dramat bez pomocy bohaterów (postacie pozostają nieświadome komunikacji zachodzącej w relacji sceną a widownią), natomiast druga korzysta z wszelkich sposobów burzenia iluzji teatralnej (bezpośrednie zwroty do publiczności, wypowiedzi na stronie, prologi i epilogi)³³. O ile ujawniona sytuacja nie jest zdaniem Anny Wąsik stałą nazwą konkretnego zjawiska, o tyle Enquist stosuje przede wszystkim metodę utajonej sytuacji teatralnej, a nawet jeśli korzysta z formy ujawnionej sytuacji, jak wprowadzenie monologu na stronie, to stara się nie burzyć iluzji teatralnej, czyli nie wyłącza wypowiadającej się postaci z akcji scenicznej³⁴.

Villquist wprowadza utajone sytuacje teatralne, wykorzystując także metodę nadwyżki informacji, która z punktu widzenia samych postaci jest niekonieczna, ale ze względu na publiczność okazuje się niezbędna. Tak więc obserwujemy wspomnianie przez bohaterów przeszłości, opowiadanie o niej oraz stosowanie techniki ibsenowskiej (rozrzucone po tekście dramatu informacji niezbędnych do zrozumienia akcji)³⁵. Dzięki istotnemu wprowadzeniu postaci relacjonujących dawne zdarzenia, opowiadających o przeszłości (nie tyle sobie, ile odbiorcy), mamy do czynienia z włączeniem funkcji narratora w sam dialog. Bohaterowie stają się narratorami, gdy zaczynają powracać do przeszłości, jednak specyfika dramatu pozwala znieść „dwoistość” czasową i zrównuje czas fabularny z czasem odbioru³⁶. Tak więc opowiadana przeszłość się aktualizuje, a bohater ją przywołujący nie traci na rzecz narratora statusu postaci dramatycznej.

Villquist poprzez „powroty do przeszłości” traktuje swych bohaterów tak jak narratorów. Oprócz tego podmiot dramatyczny w didaskaliach niektórych dramatów zamienia się w narratora i podobnie jak u Enquista³⁷, sytuuje siebie obok innych widzów – częste jest stosowanie form odwołujących się do

³³ Za: Ibidem, s. 121–122.

³⁴ Ibidem, s. 122–124.

³⁵ Ibidem, s. 121–122.

³⁶ Ibidem, s. 125.

³⁷ Zob. Ibidem, s. 126–130.

pierwszej osoby liczby mnogiej: słyszymy, widzimy itp. Oto jeden z przykładów z miniatur Villqista:

„(...) – nie widzimy twarzy, tylko tył i bok głowy JERGA. Znow wyciąga rękę, traci siły, klęcząc opada na pięty – cały czas nie widzimy jego twarzy. MATKA podnosi głowę, patrzy na twarz JERGA z bliska – ona go widzi, my nie” [Bez tytułu (*Ohne titel*), s. 145].

W przytoczonym fragmencie tekstu pobocznego widać, że Villqist umieszcza siebie na widowni – sam obserwuje sytuację, ale należy dopowiedzieć, że jego status nie jest taki sam jak status odbiorcy. Autor czyni z siebie narratora wszechwiedzącego, a na pewno wiedzącego więcej niż widz-czytelnik. Świetnym dowodem na wszechwiedzę narratora może być cytowany już fragment tekstu pobocznego z jednoaktówki *Cynkweiss*, w którym Karla po kąpieli zdejmuje ręcznik i zakłada bieliznę za papierowymi kartonami. Jak przekonuje narrator, „nie widzimy jej nagości”, a mimo to on sam wie, co Karla dokładnie robi – nawet zna kolor jej stanika [*Cynkweiss (Biel cynkowa)*, s. 172]. Tak więc narrator sugeruje przez pierwszą osobę liczby mnogiej, że „my” (on – narrator i widzowie/czytelnicy) jesteśmy w tej samej sytuacji obserwacyjnej, a jednak udowadnia także, że on sam wie od „nas” więcej.

W niektórych momentach, gdy narrator informuje odbiorcę, w jakim stanie znajduje się bohater (oraz aktora, w jaki sposób powinien zagrać rolę), rezygnuje ze swej wszechwiedzy lub jedynie proponuje odbiór i interpretację postaci. Na przykład, gdy widzimy Karlę i Gerdmanna w *Fantomie*, narrator informuje, że „oboje wtulają się w siebie, całują, coś szepczą, przekomarzają się” (*Fantom*, s. 117), i jednocześnie zdradza, że nie wie, co bohaterowie do siebie szepczą. Świadczy to o tym, że treść rozmowy nie jest istotna dla samego scenicznego „dziania się”, a jednocześnie sugeruje, że narrator zrezygnował ze swej wszechwiedzy.

Podmiot dramatyczny, opisujący bohaterów w didaskaliach, czasami staje się narratorem, który już nie tylko charakteryzuje, sucho i zewnętrznie opisuje reakcje i zachowania postaci, lecz także je wewnętrznie motywuje. Jest tak na

przykład w *Fantomie*, w momencie gdy Dziewczyna próbuje zrozumieć dziwną relację między Gerdmannem a małżeństwem. Wskazówki z tekstu pobocznego świadczą o czymś więcej niż o zachowaniu Dziewczyny, ponieważ charakteryzują jej wewnętrzne niezrozumienie sytuacji już nie tylko poprzez zewnętrzne zachowanie:

„DZIEWCZYNA patrzy, słucha, nie rozumie, chce zrozumieć” (s. 120).

„DZIEWCZYNA (chce złapać kontakt z GERDMANNEM, nie wie, dlaczego taki jest)...” (s. 121).

„DZIEWCZYNA (nic nie wie, nie rozumie, pauza, cisza)...” (s. 121).

Narrator, używając mowy pozornie zależnej, doprecyzowuje przeżycia bohatera, a jednocześnie wchodzi w rolę widza, który mógłby zadać pytanie: „co dzieje się z bohaterem?”. Narrator w ten sposób sugeruje, „co dana scena mówi czy raczej ma mówić widzowi o postaciach, które widzi on [widz – dopisek G.L.] na scenie”³⁸.

Ważny w kontekście teatralizacji wpisanej w dramat jest jeszcze jeden zabieg, który Villqist stosuje również jakby za Enquistem. Otóż chodzi o „wizualizację sceny”, którą obaj autorzy stosują w swoich sztukach. Oznacza to, że autorzy wpisują perspektywę widza w sam dramat – kierują jego percepcją w samym tekście. Villqist czyni tak na przykład w jednoaktówce *Bez tytułu (Ohne titel)*. Najpierw wprowadza dokładny wygląd pokoju, jakby dla scenografa, a następnie zaczyna kierować zmysłami widzów-czytelników, wskazując po kolei to, co zasługuje na uwagę odbiorcy, i wykorzystując rolę światła [zob. *Bez tytułu (Ohne titel)*, s. 142].

Takie „prowadzenie” odbiorcy jest zabiegiem teatralnym, wpisanym w tekst poboczny dramatu. Narrator pokazuje odbiorcy coraz więcej szczegółów i pomaga mu odnaleźć się w wyłaniającej się przestrzeni. Kieruje jego uwagę w taki sposób, aby od poziomu zmysłowego (*sensory level*) przechodzić na wyższe poziomy odbioru spektaklu teatralnego, które wyróżnił William Sauter: poziom

³⁸ Ibidem, s. 128.

artystyczny (*artistic level*) i fikcyjny (*fictional level*)³⁹. Poziom artystyczny nadbudowany jest nad zmysłowym poprzez artystyczne uformowanie kodów zmysłowych w działania sceniczne bohaterów. Nad *artistic level* zawiązuje się ostatni poziom odbioru spektaklu – fikcyjny, który pozwala widzowi rozpoznać w pojawiającej się postaci konkretną *dramatis persona*⁴⁰. Tak więc narrator najpierw przedstawia opis postaci, a potem dopiero jej imię, co według Sautera zgodne jest z naturalną percepcją widza⁴¹. Warto też dodać myśl, którą Anna Wąsik kończy swój tekst o dramaturgii autora *Z życia glist*:

„Enquist niejako »przerabia« czytelnika na widza, nadając mu cechy realnego odbiorcy, zasiadającego na widowni, w określony sposób patrzącego na spektakl, co oznacza, że często nie jest w stanie zobaczyć wszystkiego dokładnie. Pomaga sobie przy tym zdobyciami epiki, wykorzystując epickiego narratora”⁴².

Podobnie postępuje Villqist i dlatego staje po stronie literatury, a nie teatru. Teatr wpisuje już w tekst – reżyseruje w didaskaliach. Nie pozostawia wiele miejsca dla inwencji ani scenografa, ani reżysera ewentualnej inscenizacji.

Przeniesienie teatru w język dramatu umniejsza rolę potencjalnej realizacji teatralnej tekstów Villqista. Okazuje się, że czytanie jest niemal całkowicie wystarczającą formą odbioru tych utworów.

Warto się zastanowić, czy lektura tekstów Villqista odnosi się do rzeczywistości pozatekstowej. Czy, a jeśli tak, to w jaki sposób świat przedstawiony w miniaturach Villqista jest referencyjny w stosunku do świata realnego? Tak jak w przypadku trudności z określeniem konkretnego czasu i konkretnej przestrzeni w cyklu *Beztlencowce*, problematyczne wydaje się także utożsamienie wizji świata w cyklu z odbiorem świata zewnętrznego. Takie proste przeniesienie (w obie strony) utrudniają sposoby podejmowania przez dramaturga dyskursów: społecznego, historycznego i realistycznego.

³⁹ W. Sauter, *Approaching the Theatrical Event. The Influence of Semiotics and Hermeneutics on European Theatre Studies*, „Theatre Research International”, vol. 22, nr 1, s. 10–11; za: Ibidem, s. 130–131.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Za: Ibidem, s. 133.

⁴² Ibidem, s. 134.

Trop rzeczywistości a dyskursy: społeczny, historyczny i realistyczny

Analizując czasoprzestrzeń w cyklu *Beztlenu* należy zwrócić uwagę na ambiwalentny stosunek Villqista do kopiowania realnego czasu i realnej przestrzeni. Niewątpliwie dramaturg umieszcza akcję (sytuację) swoich utworów w świecie podobnym do realnego, ale jednocześnie sugeruje poprzez nazwy, że nie jest to rzeczywistość polska, a skupienie się na wewnętrznym, osobistym życiu bohaterów pozwala mu zawiesić kategorie czasowe. Tak więc mamy przestrzeń niby-skandynawską, która okazuje się przestrzenią zmyśloną, natomiast czas niby-XX-wieczny (sugerowany poprzez wprowadzenie osiągnięć technologicznych jako rekwizytorni dramatów) wydaje się mało istotny w kontekście ponadczasowych problemów ludzkiej egzystencji. W ten sposób Villqist zawiesza konteksty społeczne, historyczne, a częściowo nawet kontekst realistyczny.

Ryszard Nycz, traktując literaturę jako trop, czyli ślad, odcisk rzeczywistości, zwraca uwagę na fakt, że jest ona także tropem rozumianym w kategoriach językowo-literackich⁴³ i poprzez swoją konstrukcję i poetykę odnosi się do rzeczywistości dla siebie zewnętrznej oraz ją komentuje. Literatura staje się „**zaszyfrowanym zapisem** rzeczywistości”⁴⁴. Badacz, kontynuując refleksję zaznacza, że:

„Odniesienie do świata jest trwałym i nieusuwalnym »tropizmem« literatury, jednakże świat, choć oczywiście nie jest tekstem, to nie udostępnia się nam inaczej niż w formie »tekstu« (w ogólniejszym rozumieniu tego terminu: obiektu zsemiotyzowanego oraz pojęciowo i językowo zmediatyzowanego). Toteż i rzeczywistość pokazywana w literaturze nie jest czymś bezpośrednio danym, lecz raczej: zarazem tworzonym i odkrywanym w procesie tropologicznej reprezentacji”⁴⁵.

Oznacza to mniej więcej tyle, że każda działalność literacka, nawet ta, która z pozoru nie naśladuje rzeczywistości, musi się do niej odnieść. Czytelnik,

⁴³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 10.

⁴⁴ Ibidem, s. 12.

⁴⁵ Ibidem.

poprzez proces odbioru tekstu, ustosunkowuje się do pewnej rzeczywistości, która pomaga mu się odnaleźć w jej reprezentacji w dziele. W ten sposób następuje „tekstualizacja realnego” dokonana przez autora, a następnie tropologiczno-figuralna, a więc językowa (retoryczna) reprezentacja owej tekstualizacji⁴⁶.

Należy zaznaczyć, że Villqist tekstualizuje świat jako zbiór przedmiotów, obiektów, sytuacji, które istnieją w rzeczywistym życiu. Dzięki temu czytelnik bez problemu odnajduje się w rzeczywistości przedstawionej w tekście. Nie dziwi ona niczym – jest referencyjna w stosunku do tego, co czytelnik może zobaczyć wokół siebie. Jednak ten dyskurs z rzeczywistością zostaje przerwany w momencie, gdy odbiorca pragnie umiejscowić konkretne, wskazane przez autora nazwy geograficzne w zewnętrznej w stosunku do dzieła rzeczywistości. Okazuje się, że nazwy zostały wymyślone i rzeczywistość ukazana w dziele działa na zasadzie świata możliwego – odnoszącego się poprzez swoją budowę do realnej rzeczywistości, ale jednak, z racji zastosowania topomastyki literackiej, nieistniejącego. Tak więc dyskurs realistyczny zostaje podważony – świat, w którym żyją bohaterowie Villqista jest podobny do świata rzeczywistego, ale pozostaje jednak wykreowany.

Jak zauważa Kinga Dunin, „czytając zapominamy o fikcyjności świata przedstawionego”⁴⁷ i w związku z tym nie każdy odbiorca może chcieć sprawdzić, czy nazwy geograficzne podawane przez Villqista istnieją na mapach. Dunin zgadza się z Paulem Ricoeurem, który, powołując się na Gottloba Fregego, utrzymuje, że jako czytelnicy nigdy nie zadowolamy się tylko sensem – zawsze zakładamy referencję, a przez to stajemy po stronie semantyki zamiast semiotyki⁴⁸. I choć znaczenia formułujemy w języku, to szukamy ich poza językiem – w rzeczywistości. Czytając, wierzymy, że „to, o czym czytamy, **jest**” (bo literatura spełnia funkcję poznawczą) i jednocześnie zapominamy, że

⁴⁶ Ibidem, s. 13.

⁴⁷ K. Dunin, *Czytając Polskę*, Warszawa 2004, s. 10.

⁴⁸ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 92; za: Ibidem, s. 10–11.

„tego, o czym czytamy, **nie ma**” (gdyż literatura jest fikcją i świata nie opisuje, ale go stwarza)⁴⁹. Tak więc literatura „tworzy nieodparte **złudzenie** opisywania rzeczywistości” [podkreślenie – G.L.]⁵⁰.

Dla dociekliwego czytelnika, gdy realia zostają podane w wątpliwość – to znaczy, gdy sporne jest lub niemożliwe umieszczenie świata przedstawionego w konkretnej przestrzeni geograficznej (którą Villqist niby sugeruje, ale nadaje jej „falszywe” nazwy), a więc gdy zawieszona zostaje referencyjność wobec konkretnej rzeczywistości, zawieszane zostają również dyskursy: społeczny i historyczny. Dyskurs historyczny zostaje zamieniony na dyskurs jednostkowy – u Villqista historia ma wymiar jednostkowej pamięci. Liczy się „mała, indywidualna historia”, która wchodzi w miejsce Historii. Tak więc dyskurs stosowany przez dramaturga staje się dyskursem ahistorycznym⁵¹.

Inaczej jest z dyskursem społecznym. Choć autora, jak sam przyznaje⁵², nic a nic nie obchodzi rzeczywistość polityczno-społeczna, to niezaprzeczalny jest fakt, że podejmuje on tematy, które wśród polityków i w społeczeństwie wzbudzają silne kontrowersje. Jednak Villqist odżegnuje się od jakiegokolwiek formy prowokacji:

„Jeżeli miałbym kiedykolwiek wykonać jakikolwiek ruch w swoim pisarstwie dla teatru, który miałby być zamierzoną prowokacją, to chyba więcej bym się tym nie zajmował. Bo chyba nie ma nic mniej twórczego niż zamierzone prowokacje wobec czegokolwiek. Spektakl *Beztlencowce* nie jest żadną prowokacją. Jest to opowieść o trójce bohaterów, o tym, że bardzo pragniemy być szczęśliwi. Pragniemy chociaż na sekundę, na chwileczkę czy mgnienie poczuć upragniony stan ukojenia i bezpieczeństwa. Jest to jednakże także opowieść o tym, że jeśli zrobiliśmy kiedyś coś złego, to do nas wróci i będziemy się musieli z tym uporać. To nas wyprzedzi, spojrzy w oczy i każe rozwiązać problem”⁵³.

⁴⁹ K. Dunin, op. cit., s. 11.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Inaczej jest w takich utworach Villqista, jak: *Noc Helvera*, *Entartete Kunst* czy *Helmucik*, gdzie autor odwołuje się do totalitaryzmu/ów, a przez to sugeruje konkretną przestrzeń i konkretny czas, a jednak znów próbuje uniwersalizować czasoprzestrzenną pozycję bohaterów, na przykład przez stosowanie anachronizmów.

⁵² Zob. J. Sieradzki, *Życie beztlencowców*, „Polityka” nr 30/2001; www.teatry.art.pl/portrety/villqist/zycieb.htm (na dzień 24 stycznia 2005 roku).

⁵³ I. Villqist [w:] *Trzeci głos. Rozmowa z Arturem Grabowskim, Jerzym Łukoszem, Tomaszem Manem i Ingmarem Villqistem*, [w:] J. Kopciński, op. cit., s. 161.

Kluczowe w tej wypowiedzi jest to, że autor używa pierwszej osoby liczby mnogiej dla określenia tych, o których pisze. Pisze o nas i o sobie – bohaterów swoich sztuk widzi w każdym człowieku. To znak podejścia do literatury jako tropu rzeczywistych relacji międzyludzkich – jako historii potencjalnych i możliwych. Znamienne jest też to, że piętna, którymi Villqist naznaczył swoich bohaterów (nas?) są w tym kontekście raczej metaforami niż rzeczywistymi piętnami. Nie chodzi tu o pokazanie sytuacji ekstremalnych Innych (zresztą dramaturg ucieka od ekstremów – posługuje się raczej „łagodniejszą” formą stereotypu), a raczej o dostrzeżenie tego, że każdy z nas staje się Inny w kontakcie z drugim, każdy z nas pragnie szczęścia pomimo swojej Inności i każdy dla każdego staje się w pewnym sensie lustrem społecznym.

Bohaterowie Villqista są jakby wyjęci z rzeczywistości społecznej. Żyją poza światem charakterystycznej dla niej Normalności, a więc w społeczeństwie, które wskazało im, niczym w procesie wyparcia, miejsce na obrzeżach, peryferiach i marginesach rzeczywistości – w świecie osobnym (co u dramaturga podkreślone jest „fałszywymi” nazwami geograficznymi). Villqist, utożsamiając bohaterów z każdym z nas, mówi, że bez względu na to kim jesteśmy, na takim marginesie możemy się znaleźć. Zdaje się, że mówi nawet więcej: każdy ma swoją krainę, „w którą wypiera” swoje lęki, wyładowuje je i zdejmuje maskę Normalności, stając się sobą, czyli Innym. Boimy się własnej Inności i jednocześnie próbujemy o nią walczyć za pomocą swojej Normalności. Tak robi Villqist. Przedstawiając Innych chce udowodnić, że ci Inni to My. Że potencjalnie w każdym z nas siedzi ten, jak go nazwała Iwasiów, „normalny dziwoląg”⁵⁴, czy używając nomenklatury Goffmana – „normalny dewiant”⁵⁵. I jak zauważa interpretująca myśl Goffmana Joanna Tokarska-Bakir, człowiek,

⁵⁴ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 241, 244.

⁵⁵ E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp [Et(n)ologia piętna] J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005, s. 173–178.

wobec którego społeczeństwo pełni rolę instytucji totalnej, „ze związku z nią nie może się wycofać, bo (...) jest w jednej osobie jej strażnikiem i pensjonariuszem”⁵⁶. Więc strzeżemy własnej Inności i jesteśmy jej niewolnikami, gdyż „totalność instytucji polega na tym, że i w buncie, i w podporządkowaniu regulaminowi człowiek bywa równie zniewolony”⁵⁷. W konsekwencji szans na pełną autonomię w instytucji totalnej nie ma nikt. Zawsze podlegamy potencjalnemu „odstępstwu od normy”, a w ten sposób, mówiąc słowami Zygmunta Baumana, stale czyha na nas niebezpieczeństwo, że jeśli „cokolwiek zrobisz, przegrasz. Nic nie zrobisz – tamci wygrają”⁵⁸.

W deklaracji Villqista, że nie obchodzi go zewnątrzliteracka rzeczywistość społeczna, dostrzegam jednak pewną słabość. Przecież za pośrednictwem podejścia socjologicznego można w ciekawy sposób odczytywać dzieła tego autora. Dzięki temu okazuje się, że rzeczywiście mówią one coś o nas samych – bez względu na to, czy jesteśmy Innymi, czy „normalsami”. Przez to stają się tropami rzeczywistości, śladami rzeczywistych relacji międzyludzkich, opowiadając o świecie Innych, świecie osobnym, wykreowanym – literackim, mówią przecież także o naszym, wspólnym świecie rzeczywistym.

⁵⁶ J. Tokarska-Bakir, *Et(n)ologia piętna*, [wstęp w:] Ibidem, s. 15.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 106; za: J. Tokarska-Bakir, op. cit., s. 25.