

Radio – teatr – literatura. Rozmowa z Jerzym Limonem

Transkrypcja rozmowy: Aleksandra Pamela Szlachetko
(Uniwersytet Gdański)

Żaneta Nalewajk: Swoje rozważania o teatrze radiowym zamieszczone w książce *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio* rozpoczął pan od przypomnienia wizji utopijnego miasta Francisa Bacona przedstawionej w *Nowej Atlantydzie* (1627), w którym to mieście dźwięki i muzyka umieszczone w kufrach przekazywane były na odległość specjalnymi rurami. To wyobrażenie można uznać za antycypację sztuki radiowej. Wspomina pan również o tym, że pierwsze wydarzenie artystyczne, które uznano za nadające się do fonicznej transmisji na odległość, miało charakter teatralny (najpierw operowy, potem dramatyczny). W 1883 roku we Frankfurcie nad Menem, dzięki wynalazkowi Clémenta Adera o nazwie *théâtrophone/electrophone* (prezentowanego po raz pierwszy dwa lata wcześniej podczas światowego Expo w Paryżu) transmitowano operę do położonego 6 kilometrów dalej zamku Rumpenheim. Tę odległość uznawano wówczas za rekordową. Od tamtej chwili upłynęło prawie 130 lat. Na czym od tego czasu polegały związki radia i teatru?

Jerzy Limon: Od samego początku radio zafascynowane było sceną i robiło wiele rzeczy z nią związanych, przygotowywało zarówno transmisje, jak i nagrania – kiedy już pojawiły się takie możliwości techniczne. Podobnie było z telewizją. To zdumiewające, że radio i telewizja upatrzyły sobie właśnie w sztukach scenicznych źródło inspiracji i pole intensywnych działań. Te związki doprowadziły do powstania teatru radiowego bądź fonicznego, który przynajmniej w niektórych krajach jest nadal żywą formą. Od razu dodajmy, że forma, gatunek czy też medium teatru radiowego nie są uniwersalne.

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w wypadku teatru telewizyjnego, który osiągnął wysoki poziom artystyczny w stosunkowo niewielu krajach. Teatr radiowy rozwija się głównie w Europie, także w Kanadzie, ale niestety w znacznie mniejszym stopniu w Stanach Zjednoczonych. W tej dziedzinie potęgą jest Anglia, gdzie w ciągu roku tworzy się setki słuchowisk radiowych opartych na dramatach lub scenariuszach pisanych specjalnie dla radia. Te informacje uzyskałem od szefowej radia BBC. Pomimo rozmaitych kryzysów w tym kraju, w stacjach BBC można posłuchać codziennie dwóch albo trzech sztuk radiowych i to jest zjawisko zupełnie nieprawdopodobne, jeśli chodzi o zasięg. Co istotne, gdyby nie istnieli ich odbiorcy, nie byłoby również tych słuchowisk. Można sobie wyobrazić, ilu aktorów jest zaangażowanych w takie przedsięwzięcie. Podobnie jak w Polsce nie zarabiają oni dużo, ale lubią swoją pracę, bo nie wymaga ona od nich

kompromisów, na które musieliby zdecydować się w teatrze scenicznym, nie muszą robić wszystkiego, co im się każe. A zdarza się, że dyrektorzy teatrów scenicznych każą aktorom brać udział na przykład w seansach terapeutycznych. Z kolei aktorzy są zbyt doświadczeni, żeby brać na serio takie przedsięwzięcia. W teatrze radiowym mogą się skoncentrować na głosie, tekście, czyli na tym, co dla nich ważne.

Dlaczego ta sztuka rozwinęła się w jednych krajach, a w innych nie? Trudno mi powiedzieć. Słucham często słuchowisk pisanych przez polskich autorów, nieco rzadziej przygotowanych przez twórców angielskich, i muszę stwierdzić, że to różnicowanie teatru radiowego jest kuszące dla odbiorcy. Zainteresowanie słuchowiskami nie wynika z braku dostępu do innych form teatralnych, tylko z tego, że słuchowisko i radio stwarzają taką formę komunikacji, jakiej nie ma gdzie indziej. I właśnie z tą specyfiką wiąże się zarówno jego urok, jak i wszystkie te cechy teatru radiowego, dzięki którym możemy i chcemy uwierzyć w jego przekaz.

Żaneta Nalewajk: Pisząc o dziele fonicznym, przyznaje mu pan, podobnie jak Sława Bardijewska, autonomię estetyczną. Radio słusznie przestaje być traktowane wyłącznie jako medium dla literatury, umożliwiające na przykład dźwiękową transmisję wykonania tekstu dramatycznego. Na czym polega specyfika języka twórczości radiowej, jeśli chodzi o konstruowanie dzieł fonicznych?

Jerzy Limon: Moja wypowiedź nie będzie wprawdzie oparta na badaniach statystycznych nad odbiorem, ale wydaje mi się, że ów teatr intryguje słuchaczy właśnie dlatego, że substancjalnie składa się tylko z dźwięku (który ma charakter werbalny lub nie) oraz z ciszy. W związku z tym odbiorca nie jest w stanie konfrontować swoich wyobrażeń ewokowanych przez te dźwięki i słowa z substancją przekazu. To znaczy, że referenty tego, o czym jest mowa w słuchowisku radiowym, nie istnieją w sensie materialnym. Na scenie teatru, jeśli postać mówi do ściany, tak jak dzieje się to w przedstawieniu *Shirley Valentine* w reżyserii Macieja Wojtyłki z Krystyną Jandą w roli głównej, widzowie mogą to zaobserwować. W teatrze radiowym nie ma takiej możliwości, słuchacz musi więc wziąć za dobrą monetę realność tego, o czym się mówi. Ta realność może być jednak podważana w samym słuchowisku.

W teatrze radiowym większą rolę niż w teatrze scenicznym odgrywają zatem wyobrażenia i uzupełnianie naszymi wyobrażeniami tego, czego nie widać. W teatrze scenicznym konfrontujemy je z substancją znaków scenicznych, więc ważna jest ich funkcja estetyczna, ponieważ mogą one zasygnalizować swoją oryginalność poprzez niekonwencjonalny dobór materiału, z jakiego są zrobione. W radiu nie ma aż tak wielu możliwości, daje ono jednak szansę zaskakiwania widza poprzez ewokowanie ciągów wyobrażeńowych, a później ich negowanie. Wydaje mi się, że to jest niezwykle stymulujące dla odbiorcy, który lubi niespodzianki. Originalność słuchowiska radiowego w znacznym stopniu wynika ze stałej konfrontacji ewokowanych wyobrażeń oraz gry z nimi. Trzeba mieć talent, żeby te możliwości twórczo wykorzystać. W innym wypadku efekt sprowadza się do recytowania literatury lub dzieła dramatycznego.

Odbierając słuchowisko, koncentrujemy się na głosie i na jego nośniku. W tradycyjnych słuchowiskach substancją głosu aktora jest najważniejsza. Mamy tu do czynienia z fonetycznym i intonacyjnym popisem, na podstawie którego dokonujemy interpretacji dzieła i barwy głosu aktora. Natomiast w tych utworach, których twórcy „czują” radio, odbiorca zapraszany jest do gry, dialogu w sprawie medium. Na plan pierwszy wysuwa się wówczas odpowiednik funkcji poetyckiej w tradycyjnym podziale Jakobsona. Przekaz zwraca uwagę na swoją budowę i uzasadnia swoje wymodelowanie. Jeśli odbiorca zrozumie i wychwyci to uzasadnienie, wówczas występuje u niego coś, co można by nazwać rozkoszą estetyczną, podobnie jak w wypadku lektury wiersza lub percepcji innego dzieła sztuki.

Tomasz Wiśniewski: Czy może pan opowiedzieć nam, na czym polegają konwencje ściśle radiowe, definiujące możliwości właśnie tego sposobu artystycznej komunikacji?

Jerzy Limon: Ponieważ w radiu mamy do dyspozycji tylko dźwięk i ciszę, przedłużanie tej ostatniej grozi tym, że dzieło przestanie istnieć. Nie może ona trwać, jak w teatrze czy – rzadziej – w filmie, przez kilka minut. Słuchacz musi być ustawicznie informowany, co się dzieje. Nie znam takiego słuchowiska, w którym przez dłuższy czas nikt nic nie mówi, nie pojawia się żaden dźwięk. W radiu konieczne jest foniczne zaznaczanie obecności, żeby nie rozpadła się przestrzeń wyobrażona (będąca odpowiednikiem przestrzeni przedstawionej w literaturze). W radiu to słowo i dźwięk budują przestrzeń. Jest ona konieczna do skonstruowania struktur czasowych. To wszystko z kolei okazuje się potrzebne do ewokowania u odbiorcy struktur wyobrażeniowych, bez których w słuchowisku panowałaby bełład i chaos. Nasze mózgi są tak skonstruowane, że musimy mieć do czynienia z przestrzenią osadzoną w czasie, żeby móc rozpoznać strukturę fabularną przekazu.

Można sobie wyobrazić dzieło foniczne niefabularne, w którym ta zasada nie będzie miała zastosowania, ale wówczas pojawia się ryzyko niepowodzenia w realizacji dzieła. Słyszałem o eksperymentach w tej dziedzinie, które niestety nie sprawdziły się w radiu, ponieważ dźwięki nieartykułowane czy glosolalia nie ewokują ani przestrzeni, ani czasu. Nasza wyobraźnia jest szczególnie wrażliwa na ich sygnały. To one decydują o naszym osadzeniu w świecie, dzięki nim czujemy się bezpieczni, potrafimy rozwinąć inne pokłady wyobraźni, wspomnień, skojarzeń itd. Radio, podobnie zresztą jak film, ma swoje ograniczenia. Pewne chwytły po prostu okazują się niemożliwe do zastosowania.

Myślę, że kognitywistyka jest w stanie dać nam najbardziej wiarygodne odpowiedzi na te ciekawe pytania. Wiele do powiedzenia w tej sprawie mogliby mieć również specjaliści od neurologii. Ja na wiele pytań po prostu nie znam odpowiedzi. Nie rozumiem na przykład, dlaczego mózg człowieka tak jest skonstruowany, że może odebrać obraz filmowy nie jako przestrzeń dwuwymiarową, ale jako rejestrowaną, fotografowaną, trójwymiarową rzeczywistość. Potrafimy przekształcić dwa wymiary w trzy, nadać chronologię zdarzeniom, wypełnić treścią wszystkie cięcia montażowe, nasycić sensem elipsy. Nie rozumiem też, dlaczego w dziele filmowym musi pojawić się taka, a nie inna liczba klatek na sekundę.

Podobnie jest z konwencjami radiowymi. Wspomniałem tylko jedną, dotyczącą konstrukcji przestrzeni i czasu, ale wydaje mi się, że podstawowa cecha wyróżniająca teatr radiowy to foniczność dzieła. To jedyna substancja, z którą odbiorca konfrontuje swoje wyobrażenia. W teatrze tradycyjnym widz może odnosić całą wypowiedź sceniczną do tego, co pojawia się na scenie, a to – w sensie materialnym, substancjalnym – składa się z elementów świata istniejących wokół nas: przedmiotów, ciał ludzkich, światła. W dziele fonicznym mamy do dyspozycji tylko dźwięk i ciszę, więc wspomniana konfrontacja musi przebiegać inaczej. Słuchacz nakłaniany jest tu do odbioru tego, o czym się mówi, jako opisu pewnej rzeczywistości. Bierzymy to za dobrą monetę. Istnieją twórcy radiowi, którzy potrafili wykorzystać tę specyfikę odbioru w sposób twórczy, prowadzić z nią grę. Doświadczenie życiowe i nasza wrażliwość kreują pewne wyobrażenia, które zostają zanegowane przez to, co rozgrywa się w danym dziele. I to właśnie wydaje mi się najciekawsze.

A konwencji jest mnóstwo. Istnieją przecież wtręty akustyczne i muzyka, której funkcja jest z pewnością inna niż w filmie, może najbardziej zbliża się ona do roli muzyki na scenie teatru. W dziełach fonicznych rzadko kiedy mamy tło muzyczne, natomiast w filmie prawie zawsze – kiedy pojawiają się w nim sceny bez muzyki, od razu zwracają naszą uwagę. Ponownie można spytać, dlaczego w radiu sam głos wystarcza. Byłoby uproszczeniem mówienie o rzeczywistości podsłuchanej. Są dzieła foniczne, w których świat wyobrażony jest kreacją i wydaje się zupełnie oderwany od rzeczywistości znanej nam z autopsji.

W dzisiejszych czasach zacierają się granice między sztukami, pojawiają się także zapowiedzi tego, że z dziełem fonicznym może być podobnie. Chciałbym opowiedzieć o performansie Lotty van den Berg, w którym wykorzystano elementy dzieła fonicznego. Rzecz dzieje się w przestrzeni publicznej. Nieznający się nawzajem uczestnicy performansu (wyłonieni w trakcie naboru) mają zgłosić się w danym miejscu i czasie. Powinni zabrać ze sobą telefony komórkowe. O pewnej godzinie telefon dzwoni i odzywa się w nim głos, który podaje dalsze instrukcje postępowania. Później następuje półgodzinny monolog aktora, który mówi do uczestników wydarzenia, naprowadza ich, a oni słuchają go niczym głosu z radia. Aktor prowadzi ich przez jakiś plac, przez tłum. Robi to na żywo. W końcu uczestnicy spotykają się. Pomysł na zorganizowanie wydarzenia w połączeniu z tekstem poetyckim, który skojarzył mi się z wierszami Białoszewskiego, był bardzo wysmakowany. Można by z powodzeniem przygotować na tej podstawie nagranie, co oznacza, że zastosowano tu technikę radiową. Ponadto mieliśmy do czynienia z bardzo inspirującym wykorzystaniem podkładów muzycznych i wtrętów akustycznych. Cały projekt – przygotowany ciekawie i bardzo profesjonalnie – to dowód na to, że sztuka foniczna może wychodzić poza utarte kanały komunikacji, że istnieje pole do dalszych działań, ale powinni je podejmować twórcy z wyobraźnią. Oczywiście eksperymenty mogą iść w stronę performansu, ale nie muszą.

Tomasz Wiśniewski: Jaki jest model komunikacji teatralnej rozpatrywany ze względu na medium? Jaki jej wzorzec narzuca w tej dziedzinie radio?

Jerzy Limon: Różnice można pokazać na przykładzie możliwości związanych z zastosowaniem podkładu muzycznego. Jesteśmy wychowani w kulturze filmowej, ponadto w procesie wychowania zostaliśmy utwierdzeni w przekonaniu o linearności przekazu. Uważamy ją za prawidłowy obraz rzeczywistości, przeciwko czemu sztuka współczesna protestuje, bo przecież linearność zniekształca, a nawet fałszuje obraz świata. Kiedy w filmie zbliżają się Indianie lub gdy w kosmosie latają statki kosmiczne, słyszymy specyficzną, konwencjonalną, ciągłą linię melodyczną. Muzyka jest naturalnym składnikiem filmu. Dlatego tak zwane trudne filmy wyreżyserowane na przykład przez Ingmara Bergmana, w których było dużo ciszy w tle, na początku okazywały się niepokojące dla odbiorców. Z reguły nie lubimy przedłużającej się ciszy. Oczywiście twórcy fars i komedii potrafią kpić z konwencji zastosowania podkładu muzycznego. Pamiętam scenę z filmu *Bananas* Woody'ego Allena, w której gra on zakochanego mężczyznę. Zbliżeniu na jego tryskającą szczęściem twarz towarzyszy dźwięk harfy. Bohater otwiera szafę, w której siedzi harfistka. To typowy żart ze wspomnianej konwencji.

W teatrze tradycyjnym ten chwyt nie działa. Gdyby tło muzyczne miało towarzyszyć kilku scenom, oznaczałoby to, że dotyczy ono wszystkich postaci, co byłoby dla odbiorcy dziwaczne. Nazywam taki efekt efektem niewyłączonego radia. Młodzi reżyserzy, wychowani w kulturze słuchawek, percypują świat z podkładem muzycznym, dla nich to coś naturalnego, w wypadku teatru tradycyjnego jest wręcz przeciwnie. W teatrze nie można zrobić zbliżenia na twarz i jednocześnie zastosować podkładu muzycznego tylko w odniesieniu do jednej postaci, ponieważ teatr nie dysponuje takimi możliwościami technicznymi. Nie da się tu pokazać, że nostalgia muzyczna dotyczy emocji danej postaci, jeśli na scenie przebywa akurat pięciu aktorów. Młodzi twórcy coraz częściej stosują opisany chwyt, jednak jego efekty są dla mnie najczęściej ciężkostrawne.

W teatrze radiowym jest pod tym względem dużo łatwiej, bo jeśli chcemy wykreować sytuację dramatyczną – możemy wyizolować głos danej postaci. Odbiorca słyszy wówczas głos z podkładem muzycznym, który odnosi się tylko do tego głosu. Na tym polega właśnie przewaga teatru fonicznego nad scenicznym. Ten pierwszy może pogłębiać lub sygnalizować stany emocjonalne w sposób zbliżony do filmu poprzez zastosowanie zoomu fonicznego, skoncentrowanie uwagi odbiorcy na pojedynczym głosie, wyeksponowaniu jednej postaci.

Żaneta Nalewajk: Czym różni się współcześnie podejście do literatury w obrębie sztuk teatralnej i radiowej? Jaka jest funkcja zastosowania w nich gatunków, takich jak reportaż czy dokument?

Jerzy Limon: W niektórych krajach współcześni twórcy teatru scenicznego uciekają od literatury i nie chcą mieć z nią nic wspólnego. Kiedyś, w latach socjalizmu pisano sztuki proste i zrozumiałe, adresowane do mas pracujących. Teraz mamy lewicę środowiskową bez mas pracujących, więc sytuacja jest zdecydowanie inna. Jednocześnie maleje zaufanie do przekazu linearnego i literackiego oraz do samego języka. Ów brak zaufania do niego wyraża się w dzisiejszym teatrze nastawieniem na wizualność i podważaniem literackości. Robi się to przez dopisywanie fragmentów powstałych wcześniej sztuk

dramatycznych lub dokonywanie w nich skrótów. Rezultatem bywa nierzadko specyficzny kolaż słowny, któremu często brak fabularnej koherencji. Jego funkcją jest ukazanie nieadekwatności języka w stosunku do tego, co widz może zobaczyć na scenie. Stosuje się też konwencję negocjowania kwestii wygłaszanych przez postaci za pośrednictwem konfrontacji replik dialogowych z działaniami scenicznymi. Współcześni zorientowani lewicowo ideolodzy teatru uważają to za powrót do działań prawdziwych. Zarzucają teatrowi tradycjnemu, że był oparty na konwencji utożsamianej z manipulacją, w przeciwieństwie do niego dzisiejszy teatr miałby być prawdziwy. Nie do końca zgadzam się z tą opinią.

Współcześnie od zachowań aktorskich oczekuje się zachowań zbliżonych do zachowań codziennych albo identycznych z nimi. Doświadczony aktor z powodzeniem poradzi sobie z takim zadaniem. W tym także kryje się manipulacja, bo cóż z tego, że aktorzy grają na scenie zachowania kojarzone z codziennymi działaniami, skoro nie wynika to ani z tekstu, ani z sytuacji dramatycznej, w jakiej się znajdują. Z tego właśnie powodu w radiu i w teatrze możemy dziś zaobserwować ekspansę gatunków dokumentalnych. Tylko w tym roku wysłuchałem kilku słuchowisk, w których konwencja reportażowa została wykorzystana do kreowania efektu teatralności.

Tomasz Wiśniewski: Czy zechciałby pan profesor powiedzieć więcej o stosunku najmłodszej generacji reżyserów do głosu rozumianego jako podstawowe medium komunikowania wizji artystycznej?

Jerzy Limon: Współcześni młodzi reżyserzy, zwłaszcza debiutanci, mający słabe rozeznanie w estetyce radiowej, dążą do ograniczenia ekspresji aktorskiej, jaką znamy ze słuchowisk powstających od początku istnienia sztuki radiowej. Młodzi próbują zmienić trendy wykreowane przez nestorów słuchowiska. Zobaczymy, co z tego wyniknie. Przypomina to trochę przeciąganie liny. Niedojrzałość młodych twórców polega na gwałtowności w postulowaniu zmian w sytuacji, gdy nie zawsze mają oni wiele do zaoferowania.

Żaneta Nalewajk: Czy mógłby pan wskazać najciekawsze pana zdaniem przykłady dzieł fonicznych oraz takie techniki konstruowania znaczeń w „teatrze wyobraźni”, które uważa pan za najbardziej wartościowe?

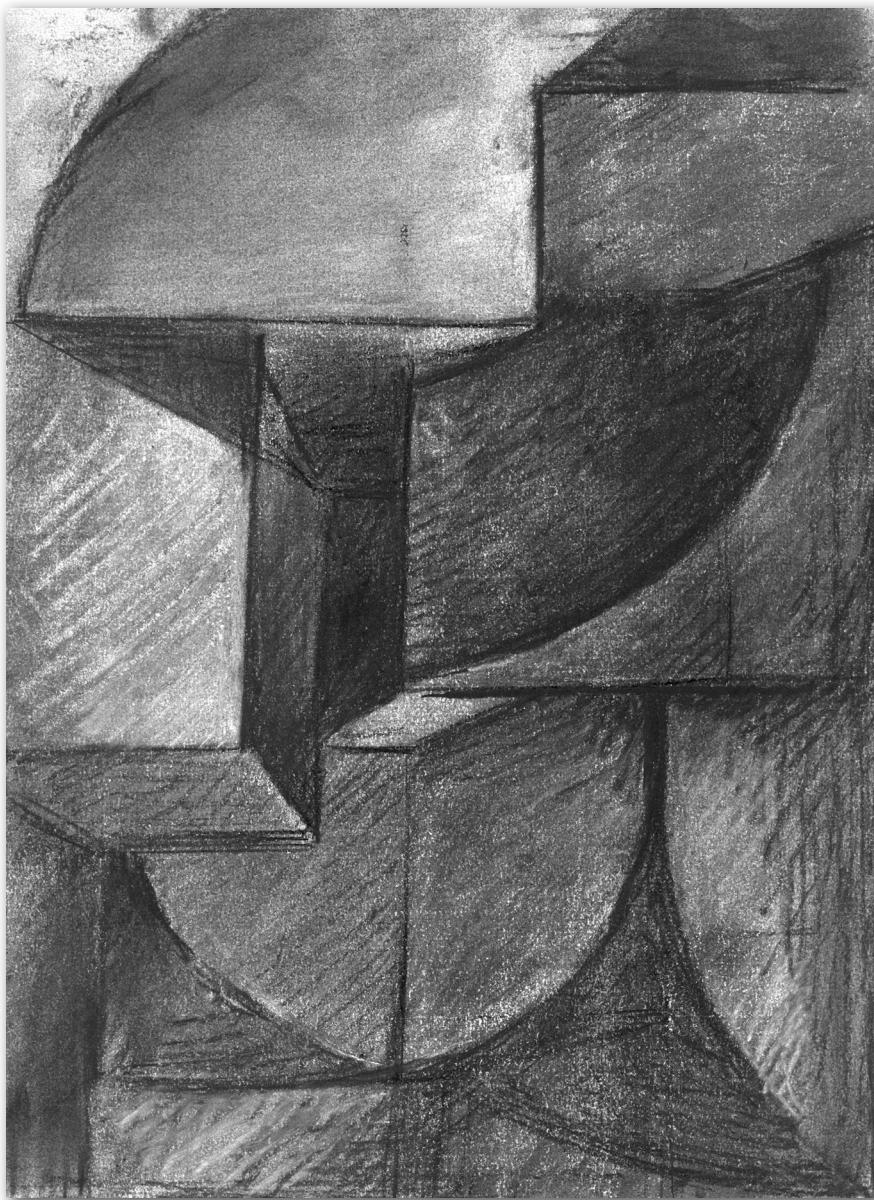
Jerzy Limon: Tego pytania najbardziej się obawiałem, ponieważ mam w domu stos płyt CD i DVD z ulubionymi nagraniami. Nie odpowiem wprost, bo tym razem nie chciałbym wartościować. Jestem od 2011 roku członkiem jury w konkursie słuchowisk radiowych i spektakli telewizyjnych „Dwa teatry”. Między innymi z tego powodu przesłuchuję kilkadziesiąt słuchowisk rocznie. Nadal dominują bardzo klasyczne sztuki, nawet *Hamlet* w reżyserii Waldemara Modestowicza nagrodzony w roku 2012 roku jest bardzo tradycyjny. To, czego brakuje mi jako odbiorcy w dziełach współczesnych autorów, to wyobraźnia twórcza, która skłaniałaby ich do wykorzystania możliwości medium w coraz to nowy sposób, tak aby medium mówiło o sobie. W teatrze scenicznym mamy nadmiar zabiegów o charakterze metateatralnym, w teatrze radiowym – niedobór. Odnoszę wrażenie, że teatr radiowy okopał się na pozycji związanej z obroną tradycyjnych środków wyrazu, niekiedy bardzo zresztą ciekawych. W jego wypadku nie można nie docenić wysokiego poziomu realizacji akustycznej. Mamy naprawdę dobrych fachowców,

i to w skali światowej, którzy często otrzymują nagrody międzynarodowe. Nie brakuje też ludzi piszących słuchowiska. Młodzi próbują przemycić dzieła, w których wykorzystują niekonwencjonalne chwyt, starają się łączyć dramat z reportażem, retrospekcją, czytaniem listów. Zestawiają ze sobą różnego rodzaju poetyki, które z jednej strony pozostają w kontraście, z drugiej zaś ich zderzenie sprzyja tworzeniu nowych sensów.

Tomasz Wiśniewski: Czy mógłby pan profesor wskazać wybitnych twórców teatralnych posiadających „zmysł radiowy”, o którym pan wspominał?

Jerzy Limon: Bardzo ciekawą przygodę z radiem miał swojego czasu Zbigniew Herbert. W Anglii świetny jest Tom Stoppard. Wspomnę jedynie o tekście słuchowska *Artysta schodzący po schodach*, który przetłumaczyłem dziesięć lat temu. Można w nim wskazać wiele odniesień zarówno do malarstwa, jak i do samego medium. Całość – zgodnie z tytułem – została zbudowana schodkowo. W ten właśnie sposób cofamy się w czasie. To, co się wydarza w scenie pierwszej, jest dookreślane w drugiej, to, co dzieje się w drugiej, znajduje swoje dopełnienie w trzeciej, i tak schodzimy na coraz niższe poziomy. Następnie wspinamy się schodkami do czasu teraźniejszego. Wykorzystanie medium do tego, aby zbudować schodki foniczne jest, moim zdaniem, mistrzowskim chwytem. Również Samuel Beckett był bardzo świadomym twórcą, na tyle świadomym, że – o ile wiem – prawie nigdy nie zgadzał się na to, aby jego dzieła przekładane były z jednego medium na drugie.

W sztuce radiowej bardzo ważne jest wykorzystanie możliwości semiotyzacji dźwięku. W teatrze i w filmie mamy czasem do czynienia z semiotyzacją muzyki – dany dźwięk zaczyna oznaczać przestrzeń albo czas, z kolei na retrospekcję wskazuje określona linia melodyczna. Radio ma pod tym względem największe możliwości. Przykładem tego mogą być *Popioły* Becketta. W tym utworze dźwięk kamienia spadającego na piasek zyskuje niebywałe znaczenie. Tego rodzaju kreacja wymaga talentu poetyckiego i radiowego, wyobraźni i wizji. Nasycanie najprostszych dźwięków semantyką jest trudną sztuką. Po tym poznaje się mistrzów. W sztuce Stopparda, o której wspominałem, zwykłe uderzenie packą na muchy staje się zasadnicze dla zrozumienia całości słuchowiska. Pojedyncze dźwięki zaczynają odgrywać taką rolę, jak rekwizyty w teatrze, czego przykładam może być cegła w adaptacji farsy *Ubu Król*, czyli *Polacy* Alfreda Jarry'ego przygotowanej przez Petera Brooka. Zwykła cegła najpierw pełni funkcję jedzenia, bo matka króla roznosi dania właśnie w postaci cegieł. Aktorzy jedzą cegły – robią to oczywiście na niby. W języku francuskim istnieje związek frazeologiczny *manger des briques*, który oznacza dosłownie „jeść cegły”, a w przenośni „nie mieć nic do jedzenia, przejadać swój kapitał”. W przedstawieniu „aktorzy jedzą fikcję”, a cóż jest pokarmem aktorów, jeśli nie fikcja? Jednocześnie zjadają oni własny teatr. Później z tych cegieł budowane są na scenie rozmaite konstrukcje; cegły tworzą również mur, pod którym rozstrzelani są ludzie. Takich nawarstwień sensu jest w tej sztuce mnóstwo. W teatrze można nasycić treścią najprostszy przedmiot i on wówczas staje się tak bogaty w znaczenia jak słowo w poezji. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w teatrze fonicznym.



Rita Lazaro, *Credo_(4)*