

## Poezja sceny w teatrze Complicite: przykład *Ulicy Krokodyli* według Brunona Schulza

„Godząc się na to, że nie można «czytać» teatru,  
mimo wszystko trzeba go czytać”<sup>1</sup>.

Z dzisiejszej perspektywy wydaje się znamienne, że w trzeciej edycji *Słownika terminów literackich i teorii literatury* autorstwa Johna Anthony’ego Cuddona wyodrębnione zostało hasło Théâtre de Complicité. Czytamy w nim, co następuje:

„Działająca w Londynie grupa teatralna założona w 1983 roku przez Annabel Arden, Simona McBurneya oraz Marcello Magniego. Korzystając z technik aktorskich wywodzących się z pantomimy, cyrku i improwizacji, a także tradycyjnych stylów i metod teatralnych, w tym teatru Nō (q.v.), grupa ta wykształciła wysoce eksperymentalną formę teatru totalnego (q.v.). Ruch uznawany jest tu za równie ważny jak tekst, a w przedstawieniu w dużej mierze wykorzystuje się absurd. Tragedia (q.v.) postrzegana jest jako podstawowy materiał, gdyż to właśnie z niej wywodzi się komedia. W roku 1988 grupa przedstawiła znakomitą inscenizację *Wizyty Dürrenmatta* (1956). Zobacz również hasło Teatr Absurdu”<sup>2</sup>.

Cytowane powyżej hasło opublikowane zostało w roku 1992, a więc w czasie, gdy międzynarodowa kariera kolejnych wcieleń teatru (Theatre de Complicite, Complicité, a obecnie po prostu Complicite<sup>3</sup>) nie rozwinęła się jeszcze w pełni. To przedstawienia takie, jak powstające właśnie na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku *Ulica Krokodyli* (*The Street of Crocodiles*) inspirowana opowiadaniem Brunona Schulza, adaptacja opowiadań Haruki Murakamiego *The Elephant Vanishes* (*Śłoń znikła*), *Miarka* za *miarkę* Williama Shakespeara, *Krzesta* Eugène’a Ionesco, *Końcówka* Samuela Becketta czy wreszcie stanowiąca luźną adaptację noweli Michaiła Bułhakowa opera *A Dog’s Heart* (*Psie serce*), ustalały światową renomę teatru. Dość powiedzieć, że przedstawienia Complicite w 2010 roku obejrzało dziewięćdziesiąt tysięcy ludzi na kilku kontynentach<sup>4</sup>, a w roku 2012 Simon McBurney – kluczowa tu postać – współtworzył artystyczną stronę Festiwalu w Awinionie<sup>5</sup>.

Sądzę, że decyzja Cuddona (wydaje się, że została ona podjęta niemal u progu rozwoju artystycznego teatru<sup>6</sup>), by już dwadzieścia lat temu poświęcić osobne hasło

<sup>1</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie dramatu I*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 9.

<sup>2</sup> J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Harmondsworth 1992, s. 964. Tłumaczenie własne.

<sup>3</sup> W dalszej części artykułu używam nazwy stosowanej przez teatr w analizowanym okresie.

<sup>4</sup> Niepublikowane materiały promujące spektakl *Mistrz i Małgorzata*.

<sup>5</sup> www.festival-avignon.com.

<sup>6</sup> Eamonn McCabe stwierdza: „Przez pierwsze pięć lat działania (czyli do 1988 roku) Complicite było w mniejszej mierze grupą teatralną niż małym kolektywem zaprzyjaźnionych podróżników”. *Anarchy in the U.K.*, „The Guardian”, 1.1.2005, s. 19. Tłumaczenie własne.

(w słowniku zajmującym się literaturą!) właśnie Théâtre de Complicité okazała się właściwa z dwóch względów.

Po pierwsze, Cuddon trafnie wskazuje na stałe cechy tego „nieustannie przeobrażającego się teatru”, za jakie – po modyfikacji wynikającej z kierunku artystycznej ewolucji Complicite w ostatnich dwudziestu latach – należy uznać: 1. eksperyment prowadzony wszelkimi dostępnymi metodami twórczymi (równie istotne są tu zarówno nowinki techniczne, jak i najstarsze tradycje), a zmierzający do wypracowania odmiany teatru totalnego, sprawdzającego się w konfrontacji ze współczesną, często bardzo młodą, widownią; 2. przeplatanie tradycji wywodzących się z teatru ulicznego, improwizacji, pantomimy, komedii *dell'arte* oraz tych zakorzenionych w teatrze literackim, w konwencjach tragicomedii oraz teatru absurdu; 3. rola pracy zespołowej ukierunkowanej na pełne wykorzystanie kinetycznego i proksemicznego (jednym słowem wizualnego) potencjału danej grupy aktorów w określonej przestrzeni teatralnej (stąd częste wpisywanie Complicite w nurt teatru fizycznego); 4. pomimo silnie zaznaczonej przez Complicite autonomii przedstawienia teatralnego utrzymywane są dramatyczne i szerzej – literackie – powinowactwa dramatu (jedną z częściej wykonywanych na scenie czynności jest czytanie; Simon McBurney niezmiennie powraca do, zdawałoby się, zachowawczych inscenizacji dramatów, takich jak *Krzesa Eugène'a Ionesco* czy *Końcówka* Samuela Becketta).

Drugą przesłanką potwierdzającą trafność decyzji Cuddona, by umieścić hasło Théâtre de Complicité w słowniku zajmującym się literaturą, jest sugerowane w ten sposób przez brytyjskiego badacza przewrotne powiązanie tej grupy z literaturą, a mówiąc ściślej, z wykorzystywanym przez nią artystycznym potencjałem tkwiącym w zjawisku, które rozumieć chciałbym jako *poezję sceny*.

Ze względu na kluczową, moim zdaniem, rolę tej kategorii dla wszelkich zjawisk związanych z Complicite, dalsza część artykułu dotyczyć będzie sposobów funkcjonowania języka – często języka nacechowanego poetycko – w przedstawieniach tej grupy. Prezentowaną analizę wybranych aspektów *Ulicy Krokodyli* traktuję jako przykład obrazujący szersze zjawisko. Moja argumentacja prowadzi w zupełnie odmienne rejony od tych proponowanych przez Hansa-Thiesa Lehmana w *Teatrze postdramatycznym*, wpisującego Théâtre de Complicité<sup>7</sup> w „panoramę obszaru [jego postdramatycznych] badań”<sup>8</sup>. Chociaż, to prawda, licznie wykorzystywane przez Complicite zabiegi są zbieżne z tymi opisywanymi przez niemieckiego teatrologa (na przykład: obrazowanie ciałem aktora<sup>9</sup>, wykorzystywanie środków multimedialnych<sup>10</sup>, odwołania do estetyki wideoklipu<sup>11</sup>, narracyjność<sup>12</sup>), teatru tego nie można utożsamiać z proponowanymi

<sup>7</sup> H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2009, s. 21.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 273–284.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 285–300.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 267.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 172–174.

przez Lehmana uogólnieniami<sup>13</sup>. Istotą zagadnienia jest tu artystyczna funkcjonalność poszczególnych sygnałów, konwencji, kodów scenicznych i znaków, odmienna od teoretycznych założeń narzucanych współczesnemu teatrowi przez Lehmana.

Uwzględniając wszystkie wymienione przed chwilą zastrzeżenia, rozwijam przywoływaną przez Lehmana kategorię „poezji sceny”, która wywodzi współczesny teatr (niekoniecznie jednak postdramatyczny) z teatralnych koncepcji symbolistów<sup>14</sup>. Słuszne wydaje się przy tym zastrzeżenie niemieckiego teatrologa, że dla opisanie wielu współczesnych zjawisk teatralnych istotną będzie nie tyle dominacja języka poetyckiego, ile „własna »poezja« teatru”<sup>15</sup>, co w konsekwencji prowadzi Lehmana do następujących wniosków:

„(...) możliwe stało się zniesienie tradycyjnego połączenia tekstu i sceny, a także pojawiła się perspektywa ponownego, lecz odmiennego ich zespolenia. Skoro tekst teatralny stanowi niezależną od tekstu czysto atmosferyczną poezję przestrzeni i światła, to dyspozytyw teatralny pojawia się w obszarze takich możliwości, które w miejsce automatycznej jedności pozwalają na rozszczepienie, a następnie na wolną (uwolnioną) kombinację najpierw tekstu i sceny, a następnie wszystkich znaków teatralnych”<sup>16</sup>.

Raz jeszcze podkreślę moje najważniejsze zastrzeżenie do propozycji Lehmana: „poezja sceny” rozumiana jako dążność do kombinacji różnorodnych sygnałów i znaków (a także konwencji i kodów) scenicznych nie wyklucza z semiozy teatralnej znaczeń kreowanych przez tekst dramatu oraz rozmaite konwencje literackie – często pozbawione są one po prostu roli dominanty (tak dzieje się chociażby w przedstawieniu *Mnemoniczny*). Odmiennie od „tradycyjnych” relacje pomiędzy sceną a tekstem nie przekreślają – nie wydaje mi się, by działo się to wyłącznie w wypadku *Complicite* – istotnej roli, jaką odgrywają słowa i język dramatyczny w kreowaniu „poezji sceny”. Ponadto jej natura, wbrew temu, co mówi Lehmann, z pewnością nie pozostaje w sferze „czysto atmosferycznej”<sup>17</sup> (cokolwiek miałoby to znaczyć) oraz nie zawsze – jak chce ten badacz – wchodzi w konflikt z obrazowaniem scenicznym.

W tym kontekście istotne będzie przypomnienie źródeł *Complicite*. Jego założyciele – Annabel Arden, Simon McBurney i Marcello Magni – ukończyli paryską szkołę teatru Jacquesa Lecoqa. Co więcej, sama nazwa *Théâtre de Complicité* nawiązuje do francuskiego „complicité” – współdziałania – a był to jeden z kluczowych terminów

---

<sup>13</sup> Ponieważ Lehmann przywołuje *Théâtre de Complicité* jedynie śladowo (nazwa pojawia się raz, choć w kluczowym dla książki podrozdziale definiującym obszar jego badań) przedstawiona przeze mnie argumentacja z pewnością nie przekreśla całości postulowanych tez i wyciąganych przez niego wniosków, kwestionuje „jedynie” zasadność przyjętych przez Lehmana aksjomatów badawczych. W tym kontekście zasadne wydaje się bowiem pytanie o adekwatność jego tez i wniosków formułowanych w stosunku do każdego z pozostałych siedemdziesięciu sześciu twórców pojawiających się na jego „liście przedstawicieli teatru postdramatycznego”. *Ibidem*, s. 20–21.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>17</sup> Ze względu na moje zakorzenie metodologiczne daleki jestem również od przeciwstawiania „tekstowi dramatycznemu” „tekstu teatralnego” – bardziej zasadna wydaje mi się opozycja: „tekst dramatu” – „wypowiedź sceniczna”. Rozróżnienie tych terminów omawiam w książce *Kształt dramatyczny dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006.

w proponowanej przez Lecoqa edukacji. Rodowód ten podkreślam ze względu na specyficzne użycie przez Lecoqa innego zajmującego nas tutaj terminu – „poetycki”. Wydana przez niego pod koniec życia książka (redagowana w dużej mierze na podstawie rozmów z Jeanem-Gabrielem Carasso i Jeanem-Claudem Lalliasem) nosi bowiem znamienity tytuł: *Ciało poetyckie (Le corps poetique)*<sup>18</sup>.

Lecoq, który pełnił funkcję mistrza w stworzonej przez siebie szkole, wyczuwał swoich aktorów na sceniczną, a zarazem poetycką, naturę słów oraz ich relacje z ciszą, milczeniem i ruchem. O fascynacji sceniczną dynamiką tych powiązań pisze chociażby w następującym fragmencie *Ciała poetyckiego*:

„Zaczynamy od ciszy, gdyż wypowiadając słowo, najczęściej zapominamy o jego źródle, a chcielibyśmy, by uczniowie od początku ponownie znaleźli się w sytuacji pierwotnej naiwności, niewinności i zaciekawienia. We wszystkich ludzkich relacjach pojawiają się dwa rozległe obszary ciszy: przed słowem i po nim. Przed – nie rozmawiało się jeszcze. Skrępowanie, którego doświadczamy, pozwala słowu narodzić się z ciszy, a więc silniej działać, unikając gadaniny i wyjaśnień. Praca nad ludzką naturą w sytuacjach takiej ciszy pozwala odnaleźć momenty, w których słowo jeszcze nie istnieje. Inna jest cisza po – kiedy nie ma się sobie nic więcej do powiedzenia. Ta mniej nas interesuje”<sup>19</sup>.

Lecoq, zajmując się fenomenologią w sposób być może nieco metaforyczny, obrazuje dwuletni proces edukacyjny, przez który przechodzą jego uczniowie: początkowo wyłącznym kanałem komunikacji pozostaje aktorska ekspresja pozastowna, czyli ruch, gest, mimika. Dopiero dogłębna świadomość kryjącego się w ciele aktorskim potencjału pozwala jego uczniom w pełni wykorzystać komunikację werbalną. O kolejnym etapie proponowanej w jego szkole edukacji pisze Lecoq w sposób następujący:

„Do słów zbliżamy się poprzez czasowniki, nośniki działania, i rzeczowniki, które reprezentują nazywane rzeczy. Traktując słowo jak organizm żywy, poszukujemy ciała słów”<sup>20</sup>.

Przekładając używaną przez Lecoqa metaforę na język dyskursu literaturoznawczego, możemy powiedzieć, że mistrz uwrażliwił swoich uczniów na estetyczną funkcję języka: nieprzypadkowo powrót do komunikacji werbalnej prowadzi przez język poezji.

„Od słów przechodzimy do poezji. Czytam uczniom kilka wierszy, a oni wybierają jeden, nad którym chcą pracować. W małych grupach, trzy-, czteroosobowych, wprawiają wiersz w ruch. Praca polega na tym, aby naprawdę znaleźć ruch zespołowy, który jest czymś innym niż tylko sumą ruchów indywidualnych”<sup>21</sup>.

A także:

„Z okazji »jarmarku poetów« każdy uczeń prezentuje ulubiony wiersz w swoim ojczystym języku. Po czym cała klasa pracuje w taki sam sposób, jak w przypadku zaproponowanych

---

<sup>18</sup> Warto zaznaczyć, że przedmowę do angielskiego wydania książki Jacquesa Lecoqa, tłumaczonej jako *The Moving Body* (London 2009), napisał Simon McBurney. Związki Complicite ze szkołą Lecoqa pozostają wyraziste – Jos Houben, jeden z aktorów teatru, pracuje obecnie w École International de Théâtre Jacques Lecoq. Zob.: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com>.

<sup>19</sup> J. Lecoq, *Ciało poetyckie*, tłum. M. Hasiuk-Świerzińska, Wrocław 2011, s. 43.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 65.

przeze mnie utworów. W grupach zagłębia się w tekst, niezależnie od języka, w jakim został przedstawiony. To pozwala nam odkryć wielu zagranicznych poetów, wśród nich twórców Północy słabo znanych we Francji. Po tym doświadczeniu wielu uczniów, którzy nigdy nie czytali poezji, zaczyna się nią interesować. Poezja jest dla mnie najważniejszym pożywieniem”<sup>22</sup>.

Dwa opisane powyżej ćwiczenia potwierdzają, że dla aktorów wywodzących się ze szkoły Lecoqa funkcja języka niekoniecznie sprowadza się do asemantycznej postmodernistycznej gry. Traktując słowa podmiotowo, Lecoq podkreśla estetyczną funkcję poezji i konfrontuje swoich uczniów z poezją czytaną w wielu językach. Osobną, oczywiście, kwestią pozostaje to, na ile program jego szkoły znajduje odzwierciedlenie w praktyce artystycznej jej adeptów, na ile program ten zostaje przyswojony w późniejszej pracy twórczej. Bezsprzeczne jest jednak deklarowane przez Simona McBurneya i wielu aktorów Complicite przywiązanie do szkoły teatralnej Jacquesa Lecoqa<sup>23</sup>.

Powróćmy zatem do głównej linii proponowanej przeze mnie argumentacji. Sądzę, że postulowaną przez Lecoqa, a realizowaną przez Complicite, wizję teatru totalnego adekwatnie wyraża kategoria poezji sceny rozumiana jako rodzaj zachodzącego w przestrzeni teatralnej procesu komunikacji wykorzystującego kombinację różnorodnych typologicznie sygnałów, znaków oraz kodów dla ustalenia dominanty poetyckiej, bądź estetycznej, nad wszelkimi pozostałymi funkcjami semiozy scenicznej. Twierdzę, że tym, co wyklucza (Théâtre de) Complicite – i im podobne grupy teatralne – z typu dyskursu narzuconego współczesnej teatrologii przez Lehmana, jest wyraźnie zaznaczona tu dążność do zwrócenia uwagi odbiorcy na zachodzący pomiędzy sceną a widownią proces komunikacji. Wysoka autoreferencyjność komunikatu decyduje o zmarginalizowaniu funkcji poznawczych, społecznych, politycznych<sup>24</sup>, dydaktycznych, autobiograficznych, ekspresyjnych czy konatywnych. Wyraźne nawiązanie do wywodzącego się z lingwistycznych propozycji Romana Jakobsona sposobu opisu komunikacji wydaje się w tym miejscu celne, ponieważ w przypadku analizowanych przeze mnie zjawisk kwestia języka – oraz jego poetyckiego wymiaru – pozostaje jednym z ważniejszych (choć nie zawsze dominujących) zagadnień. Można powiedzieć, że w przypadku Complicite semiosfera wypowiedzi scenicznej zmierza do kombinacji znaków, nie zważając na ich typologiczną przynależność do poszczególnych kanałów komunikacji – należy przyjąć, że znak budowany w oparciu o sygnał wizualny (w tym multimedialny) będzie tu wchodził w semantyczne relacje z każdym innym typem znaku, również ze znakiem wywodzącym się z języka naturalnego.

Przedstawione przed chwilą tezy obrazować będą na przykładzie przełomowego w twórczości Theatre de Complicite przedstawienia, powstającej na początku

<sup>22</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>23</sup> W artykule *Anarchy in the U.K.* E. McCabe cytuje następujące słowa S. McBurneya: „Jacques’a Lecoqa ostrzegam dzisiaj jako mojego pierwszego prawdziwego mistrza” („The Guardian”, 1.1.2005, s. 18). Tłumaczenie własne.

<sup>24</sup> W podrozdziale *Three British Plays for Europe* przywołana zostaje krytyczna w swojej pierwotnej wymowie uwaga Annie Castledine. Autorka twierdzi, że twórczości Complicite nie można uznać za zaangażowaną politycznie (s. 239). J. Reinelt *Performing Europe: Identity Formation for a 'New' Europe [w:] Theatre, History and National Identities*, pod red. H. Mäkinen, S.E. Wilmer, W.B. Worthen, Helsinki 2001, s. 227–256.

lat dziewięćdziesiątych – dwukrotnie wznawianej<sup>25</sup> – scenicznej adaptacji opowiadań Schulza *Ulica Krokodyli*. To ciekawy przykład, ponieważ stanowi dowód na inspirację Complicite tekstem pisanym w języku dla aktorów (i reżysera) obcym, polskim – co więcej, zauważalne będą tu również echa twórczości Tadeusza Kantora<sup>26</sup>. Ponadto powiązania z koncepcjami Jacques’a Lecoqa są w tym wypadku wyraźne. W rozdziale zatytułowanym *Ślady Jacques’a Lecoqa* monografii Jacques Lecoq Simon Murray analizuje właśnie *Ulicę Krokodyli* (oraz twórczość szwajcarskiego teatru Mummenschanz)<sup>27</sup>.

Po pierwsze, w przedstawieniu Theatre de Complicite bardzo wyraźnie zaznaczona jest kwestia języka wypowiedzi, chociażby poprzez przeciwstawienie pod tym względem świata fikcyjnego i rzeczywistości teatralnej. Jak wiadomo, w świecie fikcyjnym postaci „porozumiewają się” w języku oryginału (w języku polskim), podczas gdy aktorzy wypowiadają swoje kwestie bądź to w języku angielskim (często przewrotnie „uinnianym” za sprawą wymowy aktorów, dla których nie jest to język macierzysty), bądź też we własnym języku aktorów (tę cechę utworu podkreśla nota redakcyjna do tekstowego wydania dramatu<sup>28</sup>). Właśnie praktycznymi, teatralnymi przesłankami motywowana jest zatem koegzystencja rozmaitych języków na scenie (angielskiego, hiszpańskiego, niemieckiego). Wprowadzenie w ramę kompozycyjną przedstawienia (i tekstu) języka niemieckiego spełnia dodatkową funkcję: zarówno prolog, jak i epilog przywołują Drohobycz w dniu 19 listopada 1942, czyli w dniu śmierci samego Schulza. Użycie w tych krańcowych scenach języka niemieckiego znajduje swe uzasadnienie w scenicznie przedstawionej sytuacji: choć przez moment Niemcy mówią tu po niemiecku.

Materiały źródłowe dostępne w archiwum Complicite wskazują, że kwestia doboru języka używanego przez aktorów rozważana była dokładnie w początkowym okresie pracy nad spektaklem. Z notatek sporządzonych przez Marka Wheatleya po spotkaniu z Jakubem Schulzem<sup>29</sup> dnia 26 lutego 1992 roku dowiadujemy się, że bratanek autora odradza brytyjskim twórcom zatrudnienie aktora posługującego się językiem polskim oraz podkreśla wysoki stopień asymilacji Schulza w społeczeństwie polskiej międzywojennej prowincji („Pewnie najlepiej można to podsumować, mówiąc, że B.S. był bardziej

---

<sup>25</sup> Premiera przedstawienia odbyła się 6 sierpnia 1992 roku w the Royal National Theatre w Londynie. W latach 1992–1993 pokazywano je w piętnastu miastach (między innymi we Wrocławiu, Wilnie, Moskwie, Sydney, Jerozolimie, Zurychu, Monachium i Barcelonie). Przedstawienie wznowiono po raz pierwszy w roku 1994 i pokazywano je w dwunastu teatrach (między innymi w Budapeszcie, Bukareszcie, Kolonii, Marsylii, Madrycie, Dublinie i Quebecu). Po raz drugi, tym razem w zmienionej obsadzie, wznowiono *Ulicę Krokodyli* w roku 1998, by zaprezentować ją w latach 1998–1999 w pięciu miastach: Nowym Jorku, Toronto, Minneapolis, Tokio, Londynie (tym razem na West Endzie) oraz Sztokholmie. Za: Complicite, *Plays 1*, op. cit., s. 6.

<sup>26</sup> W recenzji dla dziennika „The Guardian” Michael Billington mówi o swoistym hołdzie, jaki w *Ulicy Krokodyli* Theatre de Complicite składa Tadeuszowi Kantorowi (przypomnijmy, że spektakl powstał w latach 1991–1992, czyli tuż po śmierci polskiego artysty). O echach twórczości Kantora wspomina Krzysztof Miklaszewski w rozdziale *Bruno z Drohobycza nad Tamizą, czyli... rewelacja* w książce *Zatrącenie się w Schulzu*, Warszawa 2009, s. 79–88, zwłaszcza 81 i 87.

<sup>27</sup> S. Murrey, *Jacques Lecoq*, London 2003, s. 95–126.

<sup>28</sup> Theatre de Complicite, *The Street of the Crocodiles*, London 1999, s. 3.

<sup>29</sup> Pomoc Jakuba Schulza w całym przedsięwzięciu podkreślona jest w dedykacji (brzmie ona: „Dedykowane Jakubowi Schulzowi zmarłemu w 1997 roku”) pojawiającej się na stronie tytułowej do wydania tekstu *Ulicy Krokodyli* w zbiorczym tomie Complicite. *Plays 1.*, London 2003, s. 1. Tłumaczenie własne.

Polakiem niż Kafka był Czechem!”<sup>30</sup>). Z tych samych notatek wynika również, że to Jakub Schulz wskazuje angielskie tłumaczenie wydawnictwa Picador jako „najlepsze z dostępnych” oraz podsuwa pomysł filologicznego tłumaczenia wybranych fragmentów prozy Schulza – miałyby to przybliżyć „strukturę języka oraz idiosynkratyczne użycie słów”<sup>31</sup>. Z kolei Jacek Laskowski w liście do Marka Wheatleya z dnia 14 marca 1992 roku omawia już dosłowne tłumaczenia fragmentów prozy i podkreśla ich stylistyczną niedoskonałość („Schulz używa języka jakby był uzależniony od słów: uwielbia słowa, ich dźwięki, ich zestawienia, uwielbia je powtarzać. (...) Jego język bardziej przypomina wiek osiemnasty niż czas po Hemingwayu”<sup>32</sup>).

Jak widzimy, prowadzone przez Marka Wheatleya na początkowym etapie pracy rezeźnianie pomogło twórcom podjąć decyzję o daleko posuniętym rozdziale rzeczywistości teatralnej oraz fikcyjnej, a jednocześnie wyczułało ich na specyfikę prozy w języku oryginału<sup>33</sup> oraz niedoskonałość przekładu. Co ciekawe, niezborność ta znajduje swoje odzwierciedlenie w publikowanym tekście dramatu, w którym porozrzucane tu i ówdzie fragmenty opowiadań Schulza, jak również skrawki jego listów, stanowią rodzaj zapisanego komentarza do akcji scenicznej.

Wspomniana rama kompozycyjna wprowadza w świat opowiadań czytelne elementy biograficzne – mamy zatem ciekawą korelację 1. przedstawionego scenicznie świata fikcyjnego inspirowanego opowiadaniem Schulza, 2. rzeczywistości scenicznej podkreślanej choćby za sprawą języka aktorów oraz 3. elementów biograficznych. Dodatkowo w otwarciu w proces semiozy zaangażowana zostaje przestrzeń całego teatru: w didaskaliach można przeczytać, że widzowie wchodzą na swoje miejsca poprzez zamglone audytorium przy dźwięku kapiącej wody<sup>34</sup>, po czym następuje sekwencja, w której Józef (to Józef, a nie Bruno Schulz, pozostaje protagonistą dramatu) skrupulatnie przegląda i kataloguje stosy książek, na stronach niektórych z nich zatrzymuje się na dłużej, odgrywając nieśpieszną pantomimę czytania, niekiedy po prostu wachając karty książki, co przerywane jest złowrogim odgłosem miarowego marszu oraz wypowiedziami w języku niemieckim.

Przywołana w prologu i epilogu wskazówka biograficzna podkreśla status wypowiedzi scenicznej. Otóż przedstawienie właściwie kształtowane jest jako akcja wewnętrzna i jako taka rozwija się w wyobraźni Józefa. W obrębie całego utworu dwuplanowa struktura podawcza okazuje się czytelna i trwała: sytuacja wypowiedzi scenicznej zdefiniowana

---

<sup>30</sup> Niepublikowany list z dnia 26.02.1992. Archiwum Complicite. Karton „The Street of Crocodiles”. Tłumaczenie własne.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Niepublikowany list z dnia 14.03.1992 roku. Archiwum Complicite. Karton „The Street of Crocodiles”. Tłumaczenie własne.

<sup>33</sup> W materiałach reżyserskich znajdziemy anglojęzyczne streszczenia polskich publikacji na temat Schulza autorstwa: Jerzego Speiny, Czesława Karkowskiego, Teresy i Jerzego Jarzębskich, Władysława Panasa, Krzysztofa Kłosińskiego, Wojciecha Wyskiela, Ireny Skwarek, Witolda Kiedacza, jak również tłumaczenia obszernych fragmentów książki Jerzego Ficowskiego (Materiały niepublikowane. Archiwum Complicite. Karton „The Street of Crocodiles”. Teczka: „Simon’s files”).

<sup>34</sup> Theatre de Complicite, *The Street of Crocodiles*, op. cit., s. 5.

zostaje na dzień śmierci Jakuba, z kolei przywoływane przez niego wspomnienia splecione są z wytworami jego wyobraźni<sup>35</sup>. Krzysztof Miklaszewski podsumowuje uzyskany w ten sposób efekt następująco:

„Konwencja marzenia sennego i nakładających się na to marzenie wspomnień sprawia, że żadne z [przedstawionych] spotkań nie zostaje dokończonych, a żadna z kwestii dopowiedziana do końca. Każde z tych wspomnień – zresztą – co jakiś czas bywa brutalnie zerwane albo przez detal wizualny książkowego magazynu, albo też przez odgłos podkutych wojskowych buciorów wybijających pełen grozy marszowy krok na ulicy pod oknami”<sup>36</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że didaskalia w publikowanej wersji utworu nie pozostawiają wątpliwości co do statusu postaci podlegających wyobraźni Józefa. W otwarciu części pierwszej – „Akcje pamięci” – na scenie pojawiają się pozostałe postaci, „jakby przywołan[e] przez wyobraźnię Józefa”<sup>37</sup>. Zastosowane w wersji ostatecznej rozwiązanie nie od początku było przyjęte przez twórców. W dzienniku prób pod datą 8 kwietnia 1992 roku Mark Wheatley zapisuje następujące pytania wytłuszczonym drukiem: „W jaki sposób pojawiają się nasze postaci? Czy Cesar [Cesar Sarachu – aktor grający Józefa] ich przywołuje? Przychodzą ze względu na coś, co on robi?”<sup>38</sup>. Z przytoczonych zapisków wynika jasno: kluczowe dla inscenizacji Complicite decyzje podejmowane są w procesie twórczym po namyśle, niekiedy na podstawie przeprowadzonego poza teatrem rozpoznania (decyzja odnośnie do języków używanych przez aktorów), częściej już w czasie prób (motywacja dla pojawienia się na scenie „pozostałych aktorów”).

Określony przed chwilą czasowy dystans pomiędzy wydarzeniami świata fikcyjnego a rzeczywistością teatralną (widowni oraz aktorów) dodatkowo spotęgowany jest wspomnianym wcześniej przeciwstawieniem języków używanych na obu poziomach komunikacji. Można powiedzieć, że selekcja i kombinacja używanych w procesie semiozy kodów językowych bierze w *Ulicy Krokodyli* czynny udział w kreowaniu znaczeń (w ten sposób pobrzmiewają przywołane przeze mnie wcześniej metody pracy Jacques’a Lecoq’a).

Dodatkową kwestią jest tu postulowany przez Lecoq’a zachwyty esencją słowa, jego brzemieniem, nawet gdy słowo to nie odgrywa w pełni swojej komunikacyjnej roli (tak jak to dzieje się w wypadku poezji w nieznanym odbiorcy języku). W analogiczny sposób materię („ciałem”) słów zachwyca się Emil, gdy całkowicie pochłonięty jest brzmieniem nazw egzotycznych zakątków i krain. W scenie drugiej części pierwszej („The awakening of memory” / „Rozbudzenie pamięci”) zdefiniowane zostają rozkosznie grzeszne konotacje słowa „Madagaskar”. Aby w pełni zobrazować typ opisywanych przeze mnie zjawisk, przytaczam odpowiedni fragment w wersji oryginalnej:

<sup>35</sup> Splatanie się wspomnień z wyobraźnią będzie głównym tematem późniejszego przedstawienia Complicite pod tytułem *Mnemonic*, druk [w:] Complicite, *Plays 1*, op. cit., s. 127–210.

<sup>36</sup> K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu*, op. cit. s. 85.

<sup>37</sup> Theatre de Complicite, *The Street of Crocodiles*, op. cit., s. 7.

<sup>38</sup> W pierwszym drafcie sztuki (datowanym na piątek 17 kwietnia 1992 roku) Cesar czyta książkę, po czym przywołuje pozostałe postaci. W drafcie obowiązującym w tygodniu prób 19–23 lipca pojawia się już wersja wywołująca ich z wyobraźni. Materiały niepublikowane. Archiwum Complicite. Karton „The Street of Crocodiles”. Tłumaczenie własne.



**„Emil:** Hombre Joseph! Pero que alegria, chico! How wonderful to see you. (*He takes Joseph centre stage, behind his chair.*) You've changed, you're a man now! Un hombre! Joseph did I ever tell you what I saw in Madagascar? (*Takes him behind the chairs of Charles and Agatha.*) In Madagascar I found these photos; fotografias de chicas desnuditas.

Agatha tries to look. Emil points to distract her attention.

Mira qué tetitas. Son las chicas de Madagas-car. (His voice cracks on the last syllable. He tries again.) Madagas-car. (*Same result.*)

Charles tries to help by tuning the syllable to the highest note of the banjo.

Madagas-car. (*Same result. More tuning.*) -car-car-car... (*Still the voice cracks.*)

Charles has a new idea. He plays the four strings of the banjo to try and achieve the desired result.

**Emil** (*tries to sing it*) Mad-da-gas-car (*Same result.*) -car-car-car (*Shakes his head.*)<sup>39</sup>.

W rzeczywistości scenicznej niemożliwość wypowiedzenia przez Emila nazwy nie tylko podkreśla egzotyczne brzmienie słowa Madagascar w mieszaninie hiszpańskich i angielskich wypowiedzi oraz antycypuje jego wzrastającą semantykę – w tym krótkim epizodzie słowo powtórzone zostaje sześć razy – lecz także na trwale wiąże je z fotografiami nagich kobiet, wspomnieniem przeszłych uciech, a nade wszystko z kreowaną przez Antonio Gil Martineza postacią Emila. W sposób oczywisty wprowadzony jest tu również humor sytuacyjny.

W dalszym rozwoju scenicznej akcji znaczenia ustanowione w analizowanym przed chwilą epizodzie są wielokrotnie przywoływane. Dzieje się tak chociażby w pierwszej scenie części drugiej („The Class”/ „Klasa”), w której Józef wspomina czas, kiedy był nauczycielem:

**„Joseph** (*not sure what he is supposed to teach today.*) Today's class is... (*He goes to the empty crate and looks into it.*) Today's class is... (*He goes to the empty crate and looks into it.*) Today's class is... woodwork!

He takes wood from the crate and goes round the class distributing it. The class have their woodworking tools in their desks. They get them out and begin working as he goes round.

Emil.

**Emil** China, Guatemala and Madagascar...

**Joseph** Very good, Emil... Agatha.

(...)

**Emil** raises his hand.

---

<sup>39</sup> Theatre de Complicite, *The Street of Crocodiles*, op. cit., s. 9–10. „Emil: Hombre Joseph! Pero que alegria, chico! Jak dobrze cię wreszcie zobaczyć. (*Prowadzi Józefa na środek sceny, za jego krzesło.*) Zmieniłeś się, jesteś już mężczyzną! Un hombre! Czy mówiłem ci kiedy, Józefie, co widziałem na Madagaskarze? (*Prowadzi go za krzesła Karola i Agaty.*) Z Madagaskaru mam te fotografie; fotografias de chicas desnuditas. *Agata stara się je zobaczyć. Emil odwraca jej uwagę. Mira qué tetitas. Son las chicas de Madagas-car. (Jego głos załamuje się na ostatniej sylabie. Próbuje raz jeszcze.) Madagas-car. (Tak samo.) Karol stara się mu pomóc, dostosowując ostatnią sylabę do strojąc jak najwyższą nutę na bandžo. Madagas-car. (Tak samo. Karol ciągle stroi bandžo.) –car-car-car... (Głos ciągle się załamuje.) Karol ma nowy pomysł. Gra na czterech strunach bandžo, aby uzyskać odpowiedni efekt. Emil (stara się śpiewać) Mad-da-gas-car (Tak samo.) -car-car-car (Bezradnie kręci głową.)”.*

Tłumaczenie własne.

**Joseph** Yes, Emil.

**Emil** Madagascar and Hipporabundia!

**Joseph** Very good Emil, thank you. (Indicates his chair to sit down.)

**Emil** Guatemala!

**Joseph** Very good, Emil!

**Emil** Hipporabundia!

**Joseph** Emil, please sit down.

**Emil** Uganda, Tanganika and Mozambique!

**Joseph** Emil, please...

**Emil** Paraguay, Uruguay, Venezuela!

**Joseph** EMIL!

**Emil** sits down contritely. **Joseph** sits down<sup>40</sup>.

Surrealistyczna logika przedstawienia pozwala przenieść cechy jednej postaci (kuzyna) na inną (niesfornego ucznia), graną przez tego samego aktora i określaną tym samym imieniem. W przywołanym przed chwilą epizodzie, Emil/uczeń przywołuje zarysowane wcześniej pole asocjacyjne słowa „Madagaskar”, a następnie przekształca je poprzez enumerację egzotycznie brzmiących nazw własnych. Ponieważ tym razem jego wypowiedzi pojawiają się jako część dialogu z Józefem/nauczycielem, nie tylko charakteryzują one Emila, lecz także definiują Józefa jako niezbyt pewnego siebie nauczyciela. Po raz kolejny zatem w świecie scenicznym zostaje przywołana biografia Brunona Schulza<sup>41</sup>.

Sądzę, że powyższe przykłady (używane na scenie i w świecie fikcyjnym języki, pole asocjacyjne budowane wokół słowa „Madagaskar” oraz funkcjonowanie enumeracji egzotycznych nazw w dialogu) dobrze obrazują różnorodność sposobów, w jakich znaki językowe wchodzą w relacje z pozostałymi kodami scenicznej semiosfery. Pojedyncze słowo służy charakteryzacji postaci („Madagaskar” kuzyna Emila), a następnie przenosi jej cechy na inną postać, jego semantyka zaś ulega przekształceniu („Chiny, Gwatemala i Madagaskar”). Jednocześnie język obu wcieleń Emila nawiązuje wyraźnie do charakterystycznych cech języka, jakim posługuje się narrator opowiadania *Wiosna*. Ponadto,

---

<sup>40</sup> Ibidem, s. 13–16. „**Józef** (niezbyt pewien, czego powinien dzisiaj uczyć.) Dzisiejsza lekcja będzie o... (Podchodzi do pustej skrzyni i spogląda w nią.) Dzisiejsza lekcja będzie o... (Podchodzi do pustej skrzyni i spogląda w nią.) Na dzisiejszej lekcji zajmujemy się... pracą w drewnie!

Bierze drewno ze skrzyni i je rozdaje uczniom, chodząc wokół klasy. Uczniowie mają odpowiednie narzędzia schowane w ławkach. Wyjmują je i zaczynają pracę, kiedy jeszcze chodzi wokół klasy. Emil. **Emil:** Chiny, Gwatemala i Madagaskar... **Józef:** Bardzo dobrze, Emil... Agata. [...] **Emil** podnosi rękę. **Józef:** Tak, Emilu. **Emil:** Madagaskar i Hiporabundia! **Józef:** Bardzo dobrze Emilu, dziękuję. (Wskazuje na krzesło, żeby usiadł.)

**Emil:** Gwatemala! **Józef:** Bardzo dobrze, Emilu! **Emil:** Hiporabundia! **Józef:** Emil, usiądź, proszę. **Emil:** Uganda, Tanganika i Mozambik! **Józef:** Emil, proszę... **Emil:** Paragwaj, Urugwaj, Wenezuala! **Józef:** EMIL! Emil siada skruszony. **Józef** siada”. Tłumaczenie własne.

<sup>41</sup> „Trop biograficzny przywołany przez Simona McBurneya, prawodawcę znanego, niezależnego brytyjskiego ansamblu, fascynuje mocą swojej ekspresji, zwłaszcza że ściśle podporządkowany został rozwojowi wizji scenicznej. (...) Od [ulicy Krokodyli] (w rzeczywistości ulicy Stryjskiej) wziął tytuł spektakl McBurneya, który wraz z Markiem Wheatleym dokonał benedyktyńskiej pracy, by w toku akcji, rozpadającej się na kilkanaście epizodów, spróbować ‘wyjaśnić’ każdy z przywołanych motywów prozy przebiegiem biograficznego zdarzenia”. K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu*, op. cit., s. 80–81.

dla ustalenia relacji między światem fikcyjnym a rzeczywistością teatralną znaczeniowo nie staje się zestawienie czterech języków przywoływanych w omawianym dramacie (polski, angielski, niemiecki, hiszpański). Podsumowując, nie tylko pojedyncze znaki (słowa), lecz także całe ich systemy (kody języków naturalnych) wchodzą we wzajemne relacje wykorzystywane do kreowania znaczeń.

Tak rozumiana „poezja sceny” – powtórzmy: tworzenie znaczeń poprzez kombinację znaków przynależących do rozmaitych typów kodów – ujawnia się w *Ulicy Krokodyli* również poprzez dynamizowanie relacji pomiędzy konwencjami wypowiedzi scenicznej a sposobami ich transpozycji w tekst dramatu. Rozbieżność języka mówionego (wypowiedzi scenicznej) oraz języka pisanego (tekstu dramatycznego) uświadamiana jest w publikowanym tekście na dwa sposoby. O pierwszym już wspominałem: to pojawiające się w różnych partiach dramatu fragmenty opowiadań lub listów Schulza. (Niemał zawsze, choć nie wyłącznie, stanowią one motto otwierające poszczególne sceny). Zabiegiem o zbliżonej funkcji jest niewątpliwie organizacja brzmieniowa didaskaliów. Konwencjonalnie przywołujące poetycką odmianę języka angielskiego zestawienia fonemów nagromadzone są choćby w zdaniu: „*Father puts his hand behind his back*”<sup>42</sup>. Aliteracji (his – hand; behind – back) towarzyszy tu konsonancja (his – hand – behind; ) oraz asonancja (hand – back; his – behind – his). Wymienionym tu trzem zabiegom przypisana jest rola fonosemantyczna, gdyż w każdym z nich na pierwszy plan wysuwa się słowo „behind” – to w nim odnajdziemy większość powielanych fonemów (poza samogłoską [æ]).

Ponieważ może się rodzić w nas pytanie, czy rzeczywiście w wypadku *Complicite* – jakby nie było, współczesnego, podobno „postdramatycznego”, teatru – powinniśmy skupiać się nad niemal marginalnymi niuansami znaczeń językowych, które być może istotne są w poezji, lecz (prawie) nigdy we współczesnym dramacie, proponuję przywołać raz jeszcze Marka Wheatleya, który w dzienniku prób zapisał pod datą 19 marca 199[2] roku:

„Słowa to rytmy, deklinacje, powtórzenia. (...) Wypowiadanie słów nie może prowadzić do groteski. To, co powolne i małe, jest równie istotne. Rodzaj poezji wyrażającej życie wewnętrzne”<sup>43</sup>.

Słowa te w skondensowany sposób podsumowują podtrzymywane przeze mnie założenie mówiące o zachodzącej w *Complicite* komplementarności i wzajemnym wzbogacaniu odmiennych typologicznie kodów wykorzystywanych w semioferze sceny. Pojawia się tu zatem dyskurs zupełnie odmienny od tego proponowanego przez Lehmana, wywodzącego się z retoryki konfliktu. Trudno wszak odpowiedzialnie założyć, że omawiane przeze mnie w tym artykule zjawiska należy przyporządkować założeniom przedstawionym choćby w następującym fragmencie *Teatru postdramatycznego*:

„Na pierwszy rzut oka teatr postdramatyczny o wiele mniej ceni sobie tekst, niż robił to teatr tradycyjny. Nie do końca to wszakże prawda. Nowy teatr pogłębia jedynie wcale przecież

<sup>42</sup> Ibidem, s. 15. („*Ojciec kładzie rękę za jego plecami*”). Tłumaczenie własne.

<sup>43</sup> Niepublikowany dziennik prób Marka Wheatleya. Archiwum *Complicite*. Karton „The Street of Crocodiles”. Teczka: „Simon’s file”. Tłumaczenie własne.

nie tak nowe rozpoznanie, że między tekstem a sceną nigdy nie panowała bezwarunkowa zgoda, lecz zawsze raczej konflikt i otwarta wrogość. (...) Słowo staje się tak wieloznaczne i rozproszone, że już nie musi dochodzić do przekazania znaczenia z A (scena) do B (widz), zastępuje je bowiem specyficznie teatralne, »magiczne« przeniesienie i połączenie za sprawą języka”<sup>44</sup>.

W wypadku Complicite nie można raczej mówić o magicznym porozumieniu między sceną a widownią, lecz o mozolnie wypracowanym – wywodzącym się z ciszy, o której mówi Lecoq – komunikacie scenicznym, silnie naznaczonym poetyckością.

### Summary

#### **Poetry of the stage. An example of *The Street of Crocodiles* by Complicite**

In this article, I attempt to define the notion of „the poetry of the stage”, which would turn out useful for the discussion of the work of Complicite. Contrary to the post-dramatic understanding of the concept as suggested by Hans-Thies Lehmann, I seek for its origins in the education of Jacques Lecoq and his vision of the poetic in theatre. Numerous examples illustrating such understanding of „the poetry of the stage” are based on Complicite’s adaptation of Bruno Schulz’s prose *The Street of Crocodiles*.



Fot. K. Ojrzyńska

Warsztaty Douglasa Rintoula, *Zadanie z tyczkami*, fot. Katarzyna Ojrzyńska  
(maj 2011, Sopot, BACK 2)

<sup>44</sup> H.-P. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, op. cit., s. 237–238.