

Splatanie kultur w Teatrze Wierszalin¹

Pamięci Profesora Jana Ciechowicza

1.

Dyskusja o interkulturowym wymiarze teatru skupia się często na próbach uchwycenia określonego i jednorodnego paradygmatu, umożliwiającą systematyczne wyjaśnienie szeregu zjawisk o różnej proveniencji, warunkowanych przesłankami społecznymi, historycznymi, ekonomicznymi, a niekiedy *stricto* politycznymi. Podejście to umocowane jest w założeniu ścisłego związku między „teatrem interkulturowym” a możliwym do zdefiniowania, choć podlegającym historycznej ewolucji, przestaniem ideologicznym. Częste w teatrze współczesnym, lecz przecież nieobce teatrowi dawnemu, sceniczne splatanie kultur w mniejszej mierze byłoby tym samym powiązane z kwestiami estetycznymi, zaś w większej – podlegałoby dominantom pozaartystycznym.

Dla Patrice’a Pavis’a kluczowym i przełomowym wydarzeniem w rozwoju „teatru interkulturowego” będzie rok 1989 i symboliczny upadek muru berlińskiego. Badacz zwraca uwagę na zachodzące w globalnej makroskali procesy przenikania kultur szeroko rozumianego Zachodu i Wschodu. Zarówno przywołuje przy tym powszechnie znane niebezpieczeństwa kryjące się w tego rodzaju procesach – za przykład niech posłuży groźba postkolonialnego uprzedmiotawiania kultur pozaeuropejskich – jak i wskazuje na przemilczane zazwyczaj aspekty interkulturowości, między innymi interkulturowość w teatrze Chin, Japonii i Korei, całkowicie ignorującą kwestie poprawności politycznej².

Uznając doniosłość wyznaczanego przez Pavis’a – i jemu pokrewnych badaczy – oglądu „teatru interkulturowego” ujmowanego z perspektywy procesów o charakterze globalnym („mondialnym”), w dalszej części artykułu proponuję podejście całkowicie odmienne, pochylam się mianowicie nad mikroskalą konkretnego detalu komunikacyjnego. Interesować mnie będzie przykład zjawisk o charakterze artystycznym i estetycznym, w których istotną rolę odgrywa szeroko rozumiana interkulturowość. Mówiąc najprościej, termin ten ujmuję funkcjonalnie, starając się wskazać nieprzewidywalną – i niezamkniętą – paletę znaczeń powstających dzięki wzbogacającemu splataniu różnorodnych kultur.

¹ Badania prowadzone przy wsparciu fundacji Between.Pomiędzy.

² Przywołuję tu zarówno drukowane w bieżącym numerze „Tekstualiów” tłumaczenie hasła „teatr interkulturowy” z *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, jak i bardziej ilustracyjny anglojęzyczny artykuł autorstwa Pavis’a na ten temat (*Intercultural Theatre today* (2010), „Forum Modernes Theater” 2010, nr 25/1, s. 5–15) oraz rozdział VII, zatytułowany *The Intercultural Trap: Rituality and Mise en Scène in the Video Art Of Guillermo Gómez-Peña*, z jego monografii *Contemporary Mise en Scène*, Abingdon and New York 2013, s. 102–131.

2.

Źródłem twórczego splatania kultur w supraszkim Teatrze Wierszalin można poszukiwać w specyficznej sytuacji religijno-kulturowo-społecznej współczesnego Podlasia. Jak wskazuje nazwa teatru – wywiedziona z zebranych przez Włodzimierza Pawluczuka opowieści o samozwańcym proroku Ilij, czyli Eliaszu Klimowiczu – od samego początku intencją założycieli było czerpanie inspiracji z tej obrosłej legendą historii³. Dla nas istotne jest, że wiążąc nazwę z tym przygranicznym regionem, Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek, działający początkowo w gdańskim Teatrze Miniatura, wskazują na peryferyjne, lecz artystycznie inspirujące, splatanie kultur białoruskiej i polskiej czy, ujmując rzecz szerzej, wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa. Założyciele Teatru Wierszalin odnoszą się tym samym do interkulturowych procesów diachronicznych na poziomie lokalnym, co nie jest przecież tożsame z synchronicznie rozumianymi tendencjami globalnymi w rozumieniu Pavis’a.

W tym miejscu przydatne wydaje się rozróżnienie proponowane przez Daniela Meyera-Dinkgräfe’go w *Approaches to Acting: Past and Present*. Jego krytyczny ogląd propozycji Pavis’a prowadzi do bardziej szczegółowej kategoryzacji. W rozdziale siódmym, zatytułowanym *Approaches to Acting in the Intercultural Paradigm*, czytamy:

„do każdego teatru wyrażającego w sposób czytelny więcej niż jedną kulturę, powinniśmy się odnosić jako do teatru interkulturowego. Teatr, w którym możemy zdefiniować wyraźną wymianę dwóch bądź więcej kultur, reprezentować będzie teatr interkulturowy w węższym znaczeniu. Interkulturowy teatr dający się zredukować do aktu przywłaszczenia materiału kultury źródłowej przez kulturę docelową nazywać będziemy cross-kulturowym”⁴.

Skonfrontowanie wniosków Meyera-Dinkgräfe’go, które odnoszą się przecież przede wszystkim do makroprocesów zachodzących w teatrze globalnym, z kameralnym teatrem z Supraśla prowokuje szereg ciekawych pytań. Czy teatr interkulturowy to również teatr „wyrażający w sposób czytelny” lokalny synkretizm splecionych kultur? Jak rozróżnić nacechowane negatywnie „przywłaszczenie” od aksjologicznie mniej kategorycznej „inspiracji”? Kluczowa jednak wydaje się inna kwestia: jak wyznaczyć granicę między preskryptywnym wpisywaniem zakładanego paradygmatu interpretacji zjawisk scenicznych a deskryptywną w zamierzeniu próbą analizy artystycznego – a zatem nieprzewidywalnego – wymiaru jednostkowego aktu teatralnej komunikacji?

Wszystkie wymienione przed chwilą zagadnienia okazują się niezwykle istotne w przypadku szczegółowego oglądu detali scenicznych obecnych w przedstawieniach Teatru Wierszalin. *Dziady. Noc pierwsza* – autorska adaptacja czwartej części Mickiewiczowskich *Dziadów*, podparta ich częścią drugą – miała premierę 29 października 2016 roku⁵. Jak podkreśla reżyser, ważnym elementem scenografii jest zawieszona

³ Zob. W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Supraśl 2008.

⁴ D. Meyer-Dinkgräfe, *Approaches to Acting: Past and Present*, London and New York 2001, s. 140 (tłumaczenie własne).

⁵ Analiza na podstawie przedstawień, które odbyły się w dniach: 29.01.2017 (Supraśl), 20.05.2017 (Sopot), 1.07.2017 (Supraśl), a także na podstawie zapisu cyfrowego.

w sklepieniu nad drzwiami, w mieszkalnej części komnaty Księdza, kopia ikony wzorowanej na Matce Boskiej Unickiej Jedności. Wykonaną przez zespół na potrzeby przedstawienia i stanowiącą lustrzane odbicie wzorca⁶ „ikonę” wyraźnie podkreśla snop światła tuż przed przybyciem Gustawa, gdy Ksiądz rozpoczyna dziękczynną modlitwę. Dominująca na obrazie czerwień ustala wyraźny kontrast na osi wertykalnej – podłoga oświetlana jest bowiem światłem o odcieniach niebieskich. Plan wertykalny ukierunkowany jest ku górze, ku świętości – w ciemnej przestrzeni komnaty/sceny czerwień ta jest dla widza zogniskowanym punktem, podczas gdy rozproszone chłodne światło rzucające jest na podłogę w całej rozpiętości. Ustawione na stole, w centrum sceny dwie płonące świece stanowią dodatkowy element wizualny, podkreślający zarysowaną przed chwilą semantykę osi wertykalnej.

Dobrze znana polskiemu odbiorcy akcja sceniczna rozgrywa się pomiędzy zdefiniowanymi przestrzennie ekstremami, wpisanymi w następujące pole asocjacyjne:

góra/ikona/punkt/czerwień/sacrum/płomień

vs.

dół/podłoga/rozproszenie/niebieski/profanum/stół.

Spotkanie dwóch światów, „intruzja” Gustawa w mieszkanie Księdza i świata chóru jego dzieci, przebiega w tym właśnie układzie wizualnym. Nie bez znaczenia jest oczywiście to, że zgodnie z przebiegiem Mickiewiczowskiej akcji płomień obu świec gaśnie. Stopniowe wyciemnianie „góry” („godzina pierwsza”, „godzina druga”) ukierunkowuje dynamikę zarysowanych asocjacji, a jednocześnie zaburza ustalony w otwarciu porządek.

Dynamika tych zmian odzwierciedlona została w finale przedstawienia poprzez całkowite przekształcenie zarówno relacji proksemicznych, jak i układów semantycznych. Gdy z wyciemnionej głębi sceny wyłania się Guślarz/Tomaszuke, by przeprowadzić kulminacyjny rytuał, lampa punktowo oświetlająca dotąd „ikonę” – niczym trzecia ze świec – wygasa. Obraz przeniesiony zostaje w ten sposób z pokoju Księdza w rytualną przestrzeń definiowaną przez stół/ołtarz, wokół którego odbywa się procesja zawodzącego chóru. Oś wertykalna przeniesiona jest z układu: podłoga → świece → ikona w wyznaczaną silnym snopem światła rzucającym z góry strukturę: podłoga → chór → stół/ołtarz → Guślarz → podwieszany łańcuch → reflektor. Rytuał odegnań zjawy prowadzi ku coraz bardziej intensywnemu okręcaniu łańcucha przez Guślarza, któremu towarzyszy śpiewana zbiorowo przez klęczący teraz wokół stołu/ołtarza chór pieśń prawosławnej modlitwy⁷. Rytuał, a zarazem całą Noc pierwszą, ucina Tomaszukowe „A kysz! A kysz!” oraz „zdmuchnięcie” przez niego światła scenicznego. Zapada finalna ciemność.

O silnym oddziaływaniu zakończenia świadczyć może utrzymująca się w ciemności cisza, stanowiąca „echo” otwierającej przedstawienie kwestii „Cicho wszędzie. Głucho wszędzie”. Choć widownia wie, że przedstawienie dobiegło końca, długo nie decyduje się na brawa. Reakcję tę poświadczają zarówno słowa Dariusza Kosińskiego

⁶ Rozmowa z Mateuszem Kasprzakiem, odpowiedzialnym za scenografię przedstawienia (20.09.2017).

⁷ W liczącym 1:33:11 nagraniu „ikona” oświetlona jest od 12:51 do 1:26:51.

(„Gdy Guślarz-Tomaszuk skończył przedstawienie, zapadła cisza, długa i tak absolutna, jakiej dawno nie słyszałem w teatrze. I nie jest to wynik jakiejś niewyraźności kody – wszyscy wiemy, że się skończyło, ale jeszcze siedzimy w ciemności, bo wcale nie spieszy nam się, by ją porzucić”⁸), jak i doświadczenie własne (spośród trzech *Nocy pierwszych*, jakie oglądałem, najdłużej wybrzmiewała cisza po sopockim przedstawieniu na Scenie Kameralnej Teatru Wybrzeże). Warto jeszcze przypomnieć, że metafizyczne zniewolenie sugerowane w zwieńczeniu *Nocy pierwszej* przeniesione zostaje w otwarciu *Nocy drugiej* na oś horyzontalną. Teraz jesteśmy w celi Konrada, spletanego więziennymi łańcuchami przytwierdzonymi z prawej strony sceny (perspektywa widowni).

Nie mam wątpliwości, że Wierszalinowe *Dziady* nie tylko „wyrażają w sposób czytelny więcej niż jedną kulturę”, lecz także splatają elementy pogranicznych kultur. Choć proces ten nie odbywa się w wymiarze globalnym, przywoływanym przez Pavisę i Meyera-Dinkgräfe’go, mamy tu do czynienia ze swoistą – diachroniczną, lokalną i ściśle sceniczną – interkulturowością. W tym rozumieniu termin ów określa nie tyle preskryptywny paradygmat determinujący ideologicznie jednoznaczną interpretację artystycznej wypowiedzi, ile siatkę powstających podczas konkretnej semiozy znaków, które stanowią podstawę kreowanych znaczeń.

Przywołana przeze mnie wcześniej ikona unicka z *Nocy pierwszej* w znakomity sposób utożsamia opisywane przeze mnie relacje. Stanowiąc metateatralną determinantę przedstawienia (przyswajam tu termin Teresy Dobrzyńskiej⁹), ikona ta skupia wiele z przepłatających się w przedstawieniu siatek znaczeniowych. Po pierwsze, jest to ikona unicka, co odzwierciedla tekstowe splecenie wschodniego obrządku z doktryną rzymskiego katolicyzmu (aspekt diachroniczny), ale też czytelnie potwierdza ugruntowanie Teatru Wierszalin na pograniczu kultur. Po drugie, mamy tu do czynienia z przygotowaną na potrzeby przedstawienia kopią ikony. Nie aspiruje ona do rzeczywistej sfery *sacrum*, lecz pozostaje czytelnym rekwizytem teatralnym (aspekt synchroniczny). Podporządkowanie funkcji estetycznej kodu o ściśle religijnym zakorzenieniu świadczy o splataniu właśnie tych dwóch porządków. Zjawisko to omawiałem już zresztą, analizując obrazowanie przestrzenne, oś wertykalną i końcowy rytuał. Zarówno „ikona”, jak i przedstawienie wyraźnie i jednoznacznie podporządkowują poziom metafizyczny komunikatowi teatralnemu.

W *Metafizycznym przewrażliwieniu*, krótkim tekście pisanym dla „Więzi” w 2007 roku, Tomaszuk wypowiada się o kwestiach religijnych i teatralnych:

„Mnie samemu najbliższej może do niektórych wyznawców prawosławia. Mam na myśli bogońców, bogomilców, chłystów, a generalnie tradycję chrześcijaństwa pustelniczego. Wierny ucieka na pustynię albo tworzy własny Kościół, słowem – szuka Boga poza oficjalnym Kościołem. (...) Teatr jest dla mnie obszarem, gdzie »metafizyczną tęsknotę« w samym sobie mogę zaspokajać, tworząc przedstawienia. (...) Przestrzeń sztuki też może być świątynią. Takie pojmowanie twórczości jest dla mnie bardzo ważne”¹⁰.

⁸ D. Kosiński, *Terytorium Dziady*, „Tygodnik Powszechny”, 7.05.2017.

⁹ W książce *Tekst – styl – poetyka* T. Dobrzyńska wyjaśnia termin „determinanta metatekstowa” jako wyodrębniony z tekstu element stanowiący podstawę do bardziej ogólnej analizy. Rolę tę odgrywać może tytuł, incipit, motyw, określona metafora, jak i każdy inny element tekstu.

¹⁰ P. Tomaszuk, *Metafizyczne przewrażliwienie*, „Więź” maj 2007, s. 43–44.

Jak widać, wprowadzenie „ikony” w przestrzeń sceniczną oraz sprzężenie metafizyki z celami artystycznymi stanowią trwały element poetyki Tomaszuka. Nie oznacza to jednak, że powstające w ten sposób znaczenia będą za każdym razem tożsame. Z pewnością w przypadku *Nocy pierwszej* kluczową rolę odgrywa podporządkowany wypowiedzi teatralnej splot kulturowych odniesień powstający na styku diachronii (Mickiewicz, romantyzm, ryt unicki, wschodni rytm, dykcja, akcentowanie) oraz synchronii (kultura polska, pieśń białoruska, tradycja scenicznego odczytywania *Dziadów*, współczesne konwencje teatralne).

3.

Teatr Wierszalin wpisuje się w tradycję dwudziestowiecznego teatru polskiego i traktuje przestrzeń teatralną jako przestrzeń artystycznego *sacrum*. Reguły rządzące przedstawieniem stają się autonomiczne względem świata zewnętrznego. Bezpośrednie odniesienia do kwestii bieżących, publicystycznych będą tu nieprzydatne. *Dziady. Noc pierwsza* nie mają na celu wpisywania Mickiewicza w kontekst dwudziestopiętnastowiecznego świata. W większej mierze aktualizują wartość artystyczną romantycznego arcydzieła za pomocą estetyki Teatru Wierszalin, wykorzystując przy tym wyrażnie potencjał tkwiący w splataniu kultur pogranicza.

Pisząc o przedstawieniu *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Jacek Sieradzki stwierdza:

„Praktyka przypisywania samych siebie do określonej tradycji artystycznej, wskazywania antenatów, kłaniania się mistrzom – szezęła chyba całkowicie we współczesnej sztuce. (...) Przyczyną jest oczywiście kształt współczesnej kultury, ze swoim ubóstwieniem newsa i szukaniem nowalijek za wszelką cenę. Ale także zasadnicza przemiana w percepcji sztuki, poszukiwanie punktów odniesienia wyłącznie w synchronii, nie w tradycji, swoista dyktatura czasu teraźniejszego”¹¹.

Argumentuję, że poczyniona przez Sieradzkiego obserwacja dotycząca wyjątkowo silnego i czytelnego oddania współczesnej kultury synchronii ma duże znaczenie w dyskusji o teatrze interkulturowym. Częsta redukcja tych kwestii do perspektywy społecznej, politycznej, publicystycznej, ekonomicznej czy postkolonialnej prowadzi do znacznego uproszczenia niezwykle skomplikowanych – a przede wszystkim różnorodnych – relacji między kulturami. W przykładzie przeze mnie omawianym trudno by było zgodzić się z twierdzeniem, że mamy do czynienia z instrumentalnym wykorzystaniem unickiej „ikony” do jawnego „przywłaszczenia” dziedzictwa wschodniego chrześcijaństwa przez polski teatr. Kopię obrazu traktuję przede wszystkim jako nacechowaną artystycznie inspirację, przyczyniającą się do kreacji nieoczywistego modelu wzajemnego oddziaływania kultur współczesnych i dawnych.

Strategia splatania odmiennych kultur, przy jednoczesnym podejmowaniu tematów związanych z niepewną i chwiejną tożsamością, jest cechą stałą estetyki Teatru Wierszalin. Po pierwsze, na planie opowieści scenicznej wspomnianego już przedstawienia

¹¹ J. Sieradzki, *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości* [w:] W. Pawluczuk, op. cit., s. 107.

Wierszalin. *Reportaż o końcu świata* (premiera 12.05.2007) wyraźnie dominują elementy ludowe (postacie), cerkiewne (krzyże) i białoruskie (śpiew). Jednocześnie opowieść o zbiorowym bohaterze Wierszalinowej społeczności wpisana zostaje na poziomie scena → widownia w ramy diachronii teatru polskiego (echa Kantora), całość zaś komunikatu podlega wyraźnie naddanemu uporządkowaniu artystycznemu. Biorąca udział w pracach nad spektaklem Katarzyna Siergiej w interesujący sposób opisuje splatanie ludowych i teatralnych warstw muzycznych oraz ich podporządkowanie kompozycji:

„Klamrą spektaklu stały się autentyczne śpiewy modlitewne mieszkańców wsi podlaskich, które zostały nagrane przez Piotra Borowskiego – reżysera teatralnego związanego z teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego i Gardzienicami Włodzimierza Staniewskiego. Borowski podarował Tomaszukowi nagrania, które dzięki opracowaniu muzycznemu Piotra Nazaruka, na stałe weszły do warstwy muzycznej przedstawienia, jeszcze bardziej uwiarygadniając przeszłe wydarzenia”¹².

Jak widzimy, nagranie ludowego śpiewu stało się integralnym elementem przedstawienia scenicznego.

4.¹³

Bóg Niżyński (premiera 19.09.2006) kreuje silnie zindywidualizowaną postać protagonisty, Wacława Niżyńskiego (w tej roli Rafał Gąsowski), wybitnego tancerza z początków XX wieku. Jego pisane oryginalnie po rosyjsku, a tłumaczone z francuskiego *Dzienniki* stają się świadectwem wszechogarniającego szaleństwa, gwałtownie postępującego procesu wewnętrznej dezintegracji. Nieprzypadkowo, jak się wydaje, historia Niżyńskiego, w oryginalny sposób splatająca kwestię niepewnej i płynnej tożsamości, w tym tożsamości narodowej i przynależności kulturowej, inspiruje jedno z ważniejszych – i do dziś odgrywanych – przedstawień Teatru Wierszalin. Znamienne w kontekście proponowanej przeze mnie argumentacji są słowa padające w „drugim zeszycie” *Dzienników*:

„Jestem chrześcijaninem, Polakiem i wyznawcą wiary katolickiej. Jestem Rosjaninem, gdyż mówię po rosyjsku. (...) Kocham pieśni rosyjskie. Kocham mowę rosyjską. Znam wielu Rosjan, którzy nie są Rosjanami, gdyż mówią w obcych językach. (...) Nie jestem Rosjaninem i nie jestem Polakiem. Jestem człowiekiem, który nie jest cudzoziemcem i nie jest kosmopolitą”¹⁴.

W *Bogu Niżyńskim* po raz kolejny mamy do czynienia z wyraźną ramą narracyjną – w przedstawieniu sceniczna historia Niżyńskiego ma być swoistym rytuałem odgrywanym w szpitalu psychiatrycznym¹⁵. Strukturę spektaklu związłe streszcza Alicja Mańkowska:

„Sztuka (...) nie opisywała życia Niżyńskiego chronologicznie. Akcja dramatu skupiła się na obrzędzie panichidy – mszy, którą Niżyński pragnął odtńczyć na grobie Diagilewa. Migawki

¹² K. Siergiej, *Improwizacja w teatrze formy. Analiza procesu budowania roli Olgi D. w przedstawieniu „Wierszalin. Reportaż o końcu świata” w reżyserii Piotra Tomaszuka*, niepublikowana praca doktorska, Białystok 2015, s. 48.

¹³ Zagadnienia omówione w podrozdziałach 4 i 5 tego tekstu znajdują swoje rozwinięcie w osobnych artykułach.

¹⁴ W. Niżyński, *Dziennik*, tłum. G. Wiśniewski, Warszawa 2016, s. 102.

¹⁵ Słuchać tu echa wcześniejszych przedstawień Teatru Wierszalin, choćby *Merlina* autorstwa T. Słobodzianka (zob. J. Puzyna-Chojka, *Gra o Zbawienie*, Kraków 2009, s. 87–101).

z życia tancerza przywołane są w formie retrospekcji, podczas toczącego się na naszych oczach obrzędu. Waca (Wacław Niżyński), przebywając w zakładzie zamkniętym, angażuje swoich współtowarzyszy do udziału w rytuale opartym na fragmentach mszy prawosławnej, z domieszką wpływów seansów spirytualistycznych i orgiastycznych tańców¹⁶.

5.

Międzykulturowe zainteresowania Teatru Wierszalin zostały potwierdzone w jeszcze innym wymiarze przy okazji scenicznej adaptacji prozy Brunona Schulza. Przywołujący do głosu przedwojenny tygiel kultury polskiej, żydowskiej i ukraińskiej *Traktat o manekinach* (premiera 14.01.2011) mierzy się z kwestią złożonych relacji interkulturowych. Wykorzystanie w tej adaptacji kontekstu historyczno-biograficznego wpisuje spektakl w dobrze ugruntowaną w tradycji scenicznej konwencję¹⁷ i jest jednym z kluczowych zabiegów reżyserskich. Jednostkowa opowieść inspirowana twórczością i życiem Schulza umożliwia Tomaszukowi wypowiedź bardziej ogólną, przekraczającą dominujący w Teatrze Wierszalin model komunikacji. W twórczości Tomaszuka to świat sceniczny zwykły zmierza ku wieloaspektowemu rozproszeniu, a komunikat teatralny – przebiegający na linii scena → widownia – wyróżnia się zwykle wysokim uporządkowaniem artystycznym. Tak wyraźny w obrębie świata sceny splot kultur podlega jednorodnemu – autorskiemu/reżyserskiemu – komunikatowi, kierowanemu do relatywnie jednolitej kulturowo widowni. Innymi słowy w Teatrze Wierszalin dominuje model, w którym wewnątrzsceniczny interkulturalizm wpisany zostaje w ramę monokulturowego komunikatu artystycznego. Dyskusja na temat kulturowej wielości zamknięta jest w ten sposób w obrębie jednolitej – polskiej – społeczności.

Model ten przełamany został w kwietniu 2013 roku podczas gościnnych pokazów *Traktatu o manekinach* w Teatrze X w Tokio. Jak twierdzi w wywiadzie Tomaszuk, pokazy prowokowały ożywioną wymianę zdań dotyczącą specyfiki kulturowej Schulza. Swoje spostrzeżenia z tego przedsięwzięcia reżyser podsumowuje w sposób następujący:

„W Japonii widownia zafascynowana była tym, że (...) bardzo symboliczny opis świata ktoś rzuca na tło, w którym historia jest pojmowana bardzo konkretnie. (...) Miałem wrażenie, że my tym przedstawieniem więcej mówimy w Tokio niż w Polsce. Było większe zaciekawienie przedstawianymi okolicznościami, historią, tym, co to znaczy być Żydem, który ma polską kulturę we krwi, mówi, myśli i pisze po polsku, a jidysz nie zna w ogóle, a na dodatek obrywa od antysemity dlatego, że ma nie taki nos”¹⁸.

Przytoczona deklaracja Piotra Tomaszuka poświadcza wagę, jaką Teatr Wierszalin przywiązuje do kwestii wzajemnego oddziaływania kultur. Zgodnie z założeniami artystycznymi supraszkich artystów semioza sceniczna *Traktatu o manekinach* zgłębia niuanse twórczości wyrosłej ze splotu kultur. A jednak w przypadku występów przed japońską

¹⁶ A. Mańkowska, *Teatr Wierszalin Piotra Tomaszuka. W poszukiwaniu znaczeń*, niepublikowana praca doktorska, Gdańsk 2010, s. 134–135.

¹⁷ Zob. K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009.

¹⁸ T. Wiśniewski, *Nauka latania. Rozmowa z Piotrem Tomaszukiem*, „Topos” 2014, nr 3, s. 40–48.

publicznością kwestie interkulturowości przeniesione zostają w obręb aktu artystycznego przebiegającego na poziomie komunikacji teatralnej: scena → widownia. Zanurzony w kulturze polskiej teatr – używając kodów zakorzenionych w kulturze polskiej – komunikuje japońskiej publiczności złożoność relacji interkulturowych¹⁹.

Sopot, 16–26 września 2017 roku

Summary

The Intermingling of Cultures in Teatr Wierszalin

Academic discussion on the intercultural dimension of theatre is dominated by attempts at establishing a coherent paradigm that should be capable of explaining social, historical, economic and political phenomena. This results from assuming affinities between the “intercultural theatre” and a concrete, if dependent on historical evolution, ideological message of this type of theatre. In this article, I suggest a different analytical perspective. It is focused on the esthetics of detail. The research material covers recent performances of Teatr Wierszalin.

Keywords: theatre, Wierszalin, intercultural theatre, esthetics of detail

Słowa kluczowe: teatr, Wierszalin, teatr interkulturowy, estetyka szczegółu



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

¹⁹ Mieczysław Abramowicz wspomina amerykański sukces innego przedstawienia Teatru Wierszalin pt. *Dybuk*. (M. Abramowicz, *Dybuki gdańskie* [w:] *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, pod red. M. Abramowicza, J. Ciechowicza, K. Kręglewskiej, Gdańsk 2017, s. 193).