

TOMASZ WIŚNIEWSKI

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0001-7839-4212>

Brawa, owacje, kwiaty, czyli steinerowska restytucja w teatrze

Applause, ovations, flowers, or Steiner's restitution in the theatre

Abstract

In this article reactions of audience are taken into consideration in view of hermeneutic process that characterises theatre semiosis. Research material covers four performances, i.e. "1989" (dir. Katarzyna Szyngiera – Gdańsk Shakespeare Theatre and Teatr im. Juliusza Słowackiego in Kraków), "Once Before I Go" (dir. Selina Cartmell – The Gate Theatre in Dublin), "Tosca" (dir. Ognian Draganoff – The National Opera in Łódź) and "Drive Your Plough Over the Bones of the Dead" (dir. Simon McBurney – Complicité). The study is of comparative character and discusses a spectrum of possible functions ascribed to the audiences' reactions.

Keywords: theatre; hermeneutics; audiencing; George Steiner; Complicité

Streszczenie

W artykule uwzględniono reakcje publiczności z uwzględnieniem procesu hermeneutycznego związanego z semiozą teatralną. Materiał badawczy obejmuje cztery spektakle, tj. *1989* (reż. Katarzyna Szyngiera – Gdański Teatr Szekspirowski i Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), *Once Before I Go* (reż. Selina Cartmell – The Gate Theatre w Dublinie), *Tosca* (reż. Ognian Draganoff – Opera Narodowa w Jassach) oraz *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (reż. Simon McBurney – Complicité). Artykuł ma charakter komparatywny i omawia spektrum możliwych funkcji przypisywanych reakcjom odbiorców.

Słowa kluczowe: teatr; hermeneutyka; widownia; George Steiner; Complicité

O autorze

Tomasz Wiśniewski – prof. UG, jest kierownikiem Zakładu Badań nad Sztukami Scenicznymi. W latach 2016–2019 był zastępcą Dyrektora ds. Nauki w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Jest pomysłodawcą festiwalu Between.Pomiędzy oraz założycielem Beckett Research Group in Gdańsk. W 2016 roku opublikował monografię *Complicite, Theatre and Aesthetics*, a w 2006 książkę *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*. Redaktor kilkunastu wydawnictw naukowych. Autor artykułów o współczesnej literaturze i teatrze wydanych w Polsce, Wielkiej Brytanii, Francji, Austrii, Brazylii i w Stanach Zjednoczonych. Jest redaktorem merytorycznym (język angielski) kwartalnika „Tekstualia”. Współpracuje z portalem The Theatre Times. Od 2018 roku członek zarządu Polish Association for the Study of English (PASE) oraz Rady Programowej Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego. Jego obecne badania dotyczą dramatu i teatru irlandzkiego.

Brawa, owacje, kwiaty, czyli steinerowska restytucja w teatrze*

1.

Przymierzając się do nieoczywistego – powiedziałbym nawet uwierającego, w pewnej mierze irytującego – tematu, jakim jest „wdzięczność w teatrze”, nie potrafię powstrzymać namysłu nad zwiędzającym przedstawieniem rytuałem otwarcia sceny na wyrażany przez widownię aplauz, na owacje, na brawa, na wręczane bukiety kwiatów bądź inne odpowiednie przy takiej okazji upominki. Mierząc się z zadaniem, nie potrafię przełamać wrażenia, że – chcąc nie chcąc – wykraczam poza ramy tego, co w teatrze zajmuje mnie najbardziej, że zmuszany jestem, by podrzędną rolę przypisać teatralnej komunikacji, scenicznym sposobom wyłaniania niespodziewanych, nieprzewidywalnych znaczeń, że zawiesić winiem na chwilę zainteresowanie kwestiami estetycznymi i zaurczenie artystycznymi innowacjami, że wbrew woli skupić się mam na konwencjach determinowanych pozaartystycznymi, społecznymi przesłankami, konwencjach wymuszających na widowni określone reakcje, niekoniernie przecież odzwierciedlające rzeczywisty stosunek poszczególnych widzów do obejrzanego właśnie przedstawienia.

Sytuacja wydawać się może dwuznaczna, dopomina się o przeniesienie uwagi ze sceny na widownię, choć może – podążajmy tym tropem – bardziej odpowiednie będzie stwierdzenie, że wymaga poświęcenia uwagi sprzężeniu zwrotnemu, które zachodzi na głównej osi komunikacyjnej spektaklu, czyli temu, co wydarza się pomiędzy sceną a widownią. Stałem się zatem w ostatnich miesiącach uważnym obserwatorem zachodzących na tej osi zjawisk. Wyłoniły się robocze pytania w rodzaju: czego wyrazem są wywoływane końcową kurtyną brawa? Czymże motywowane są wyćwiczone zawczasu sekwencje ukłonów? Ku czemu prowadzi improwizowana – lecz z rzadką przypadkowa – choreografia powrotu twórców wywołanych oklaskami na scenę? Niekiedy, szczególnie podczas premier i występów gościnnych, jakąś rolę muszą odgrywać okolicznościowe przemowy oficjeli, odczytywanie listy istotnych dla produkcji instytucji, wdzięczność wyrażana wobec „organów prowadzących”, grantodawców, a także mecenasów sztuki.

Wstępne wnioski empirycznych badań pojawiają się szybko. Na plan pierwszy wysuwa się zakorzeniona głęboko – nie tylko w Trójmieście – potrzeba docenienia przez widownię tak wielu (nie zawsze zresztą wybitnych) przedstawień owacją na stojąco. Wysoki poziom końcowego entuzjazmu publiczności to zjawisko intrygujące, wydawać się może przesadne, podnosi poprzeczkę „wdzięczności” w zastanawiający sposób. Po miesiącach przymusowej izolacji i zawieszenia społecznych relacji owacje na stojąco pozwalają być może skompensować potrzebę bycia częścią wspólnoty; celebrowana jest w ten sposób możliwość doświadczania fizycznej współobecności, a także współodczuwania z przypadkowo dobraną – a zatem światopoglądowo nie w pełni jednorodną – zbiorowością.

Równie frapującą, choć wyjętą z innego porządku kwestią jest stopień, w jakim realizowane w konkretnej sytuacji teatralnej konwencje (estetyczno-artystyczne, ale i historyczne, społeczno-polityczne, kulturotwórcze) determinują samoświadomość uczestniczenia przez widzów w zachodzącej z ich udziałem komunikacji. Chcę podkreślić, że udział ten nie jest tak bierny, jak by się mogło wydawać, i to zarówno w wymiarze indywidualnym (konkretnego widza), jak i zbiorowym (widowni jako całości). W zależności od przyjętych przez twórców założeń wstępnych przedstawienie w różnym stopniu uwypukla perspektywę widowni, a co za tym idzie, na swój własny sposób – jednostkowo – kształtuje model teatralnego komunikatu. Końcowa kurtyna – czy słuszniej będzie powiedzieć: jej nie zawsze oczywisty znak – odgrywa w tym procesie istotną rolę, gdyż ostatecznie zawieszka konwencję czwartej ściany, a co za tym idzie przywraca hermeneutyczną równowagę pomiędzy wszystkimi podmiotami procesu komunikacji.

Świat przed i po przedstawieniu – również przed wejściem i po wyjściu z teatru – modelowany jest w sposób odmienny, ale sam namysł nad konsekwencjami tej prostej znaczeniowej obserwacji dopomina się o głębszą refleksję. W świetle powyższych obserwacji wstępnych proponuję zatem ogląd czterech konkretnych przedstawień teatralnych. Ogląd ten traktuję jako swoiste świadectwo czerpiące z doświadczeń własnych, stanowiących – jak to można zapewne określić – badania empiryczne prowadzone z pozycji teatrologa/semiotyka zajmującego się pierwotnie teatrem anglojęzycznym. Mowa będzie o przedstawieniach obejrzanych w Gdańsku, Dublinie, rumuńskich Jassach, a także w brytyjskim porcie Plymouth.

2.

Wystawiane w listopadzie 2022 roku w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim prapremierowe przedstawienie musicalu 1989 przełamuje obowiązujący w polskim teatrze paradygmat bezkompromisowego zaangażowania krytycznego w bieżące kontrowersje społeczno-polityczne. W podtytule twórcy postulują kreację „pozytywnego mitu”¹, co w kontekście współczesnego dyskursu publicz-



Plymouth, marina. Fot. Tomasz Wiśniewski.

nego może wybrzmiewać idealistycznie, całkiem utopijnie, by nie dopowiedzieć – naiwnie. Musical 1989 przyjmuje za dobrą monetę wszelkie uproszczenia dyktowane wymogami gatunku, a jednocześnie na kanwie opowieści o skomplikowanych i ambiwalentnych losach rodzin Wałęsów, Kuroniów, Frasyniuków, Borsewiczów, a także Anny Walentynowicz, Henryki Krzywonos, kobiet i mężczyzn zaangażowanych w przemiany prowadzące ku przełomowi 1989 roku oferuje podwaliny dla współczesnej wspólnoty i czyni to w zadziwiająco przystępny sposób. Sceniczna opowieść – i to nie tylko moim zdaniem² – przekonuje o zasadności postulatu „pozytywnego mitu”, a już na pewno o potrzebie nowej jakości w dyskursie teatralnym. Jak to w musicalu, brawa widowni nie ograniczają się do końcowego podsumowania, pojawiają się również po szczególnie udanych piosenkach, co wzmacnia poczucie tożsamości zgromadzonej w teatrze wspólnoty oraz wzmacnia przesłanie, że coś ważnego pojawia się w tej opowieści.

Podczas gdańskiej prapremiery w rytuale końcowych oklasków można było zaobserwować nakładanie się na siebie wielu porządków; silnie wybrzmiało wówczas poczucie wielopiętrowego – a przy tym zaskakująco zindywidualizowanego – entuzjazmu. Dość powiedzieć, że dyrektorzy obu zaangażowanych w produkcję podmiotów – Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego i Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – osobiście wywołali do oklasków obecne w teatrze pierwowzory postaci scenicznych, Danutę Wałęsę, Henrykę Krzywonos i Bogdana Borsewicza. Trudno o bardziej ilustracyjny przykład zwrotnego sprzężenia wdzięczności w teatrze, gdy wspólnota aktorów i widzów owacjami na stojąco składa hołd swoim bohaterom. Wieńczące aplauz skandowanie „zwycięzimy” miało – jak to w takich przypadkach bywa – wydzwięk

populistycznego uproszczenia, przełamującego, przynajmniej z mojej perspektywy, przez owacyjnie reagującą na przedstawienie parę stojącą w rzędzie za mną, ale dopowiadającą w kontrze do „zwycięzimy” jątrzącą frazę „mafię trójmiejską”. Polifonia sprzecznych punktów widzenia stawała się naddaną do całości wartością, poszerzała paletę nieprzewidywanych, a wykrzyczanych znaczeń i reakcji. Dobrze jest współtworzyć wspólnotę, w której nie wszyscy muszą się zgadzać.

3.

Przykład drugi to przedstawienie z października 2021 roku, wystawiane na głównej scenie The Gate Theatre w Dublinie, czyli *Once Before I Go* autorstwa Phillipa McMahona w reżyserii Seliny Cartmell³. Zwiżyły opis promocyjny spektaklu trafnie przybliży jego istotę:

Opowiedziana na tle rozwijającego się ruchu praw gejów w Dublinie w latach 1980 i 1990 oraz współczesnej społeczności LGBTQ+, sztuka przedstawia bliską przyjaźń Lynn, Daithí oraz promieniejącego Bernarda. To porwijące przedstawienie osadzone jest na styku komedii, tragedii i melodramatu.

Śledząc kruche, ale odporne na przeciwności losu więzi irlandzkiego życia queer na przestrzeni czterech dekad w Dublinie, Londynie i Paryżu, akcja *Once Before I Go* rozpościera się między wczesnymi latami kryzysu związanego z AIDS a dzisiejszą społecznością LGBTQ+, żyjącą w erze równości małżeńskiej, samostanowienia płci i niezakaźnego wirusa HIV.

Jako dramat zarazem polityczny, radosny i rozdzierający serce, *Once Before I Go* oddaje hołd wspaniałym ludziom, których straciliśmy po drodze, i celebrytuje życie tych, którzy walczą dalej⁴.

Zapóżyczony z kluczowej dla przedstawienia piosenki Petera Allena tytuł dramatu⁵ wskazuje na przesiąknięty muzyką popularną charakter przedstawienia. Akcenty wprowadzające widownię w ramy scenicznego komunikatu rozkładają się tu jednak nieco odmiennie niż w musicalu 1989, większą rolę odgrywa dynamika przestrzeni świata przedstawionego. Trzydziestoletnia kompozycja dramatu ustanawia retrospektywną sekwencję: akt I osadzony jest w 2019 roku w Londynie; akt II – w 1989 w Paryżu; zaś akt I – w 1983 roku w Dublinie. Czemu to ważne? Otóż świat sceniczny akcentuje kontrast między homofobicznym Dublinem z początku lat 80. XX wieku (w Irlandii homoseksualizm zdepenalizowany został w 1993 roku, a małżeństwa tej samej płci zalegalizowano w 2015 roku⁶) a sytuacją obecną, gdy głos społeczności LGBTQ+ z pełną mocą wybrzmiewa chociażby na scenie jednego z najważniejszych tutejszych teatrów. Widownia, jak to w październiku 2021 roku jeszcze było, wypełniona jest ze względu na covidowe restrykcje jedynie w połowie, co umożliwia przekształcenie pierwszych rzędów w stoliki z krzesłami. Daje to po-

czucie, jak gdyby przód widowni osadzony był w przestrzeni ekskluzywnego klubu, kabaretu czy też seansu różnorodności (*variété*).

W sposób typowy dla teatru irlandzkiego *Once Before I Go* to przedstawienie silnie podporządkowane intencjom dobrze skrojonego tekstu dramatycznego (*well-made play*), w którym perspektywa widowni przywołana jest przez twórców przestrzennie i w mniejszym stopniu podlega możliwościom stwarzanym przez konwencję gatunkową musicalu, zezwalającą na nagradzanie brawami wykonawców poszczególnych piosenek (choć w kilku wypadkach tak było). Świat sceniczny przenosi widownię ze współczesnego Londynu w jakże odmienną rzeczywistość Dublina lat 80., co z perspektywy widza w dobitny sposób podkreśla rozwój społeczeństwa irlandzkiego zachodzący w ostatnich dekadach⁷. Kwestia nowej wspólnoty, poczucie społecznej transformacji, w pełni wybrzmiewającego w teatrze głosu społeczności LGBTQ+ stanowi istotny aspekt końcowej owacji, podczas której w równej mierze odczuć można wdzięczność kierowaną do twórców, jak i dla zgromadzonej w teatrze widowni reprezentującej współczesną, otwartą, skreślającą uprzedzenia Irlandię.

4.

Niech przykład trzeci zobrazuje peryferyjną zbiorowość innej części Europy, niech poświęcony będzie widowni kultywującej konserwatywne upodobania do nieprogresywnych obrazów scenicznych, do staromodnych konwencji prostych dekoracji wskrzeszających świat opery tradycyjnej. Położone nieopodal granicy z Mołdawią Jassy postrzegane są, jak zapewniają przewodniki oraz mieszkańcy, jako „kulturowa stolica Rumunii” – jest to założenie nostalgicznie odsyłające nas do czasów, gdy miasto stanowiło stolicę kraju⁸. Choć wystawiana w odrestaurowanym gmachu tutejszego teatru trzygodzinna *Tosca* Giacomu Pucciniego w reżyserii Bułgara Ogniana Draganoffa postrzegana jest jako tutejszy przebój (premiera miała miejsce 11 listopada 2011 roku⁹), próżno doszukiwać się w niej innowacyjnych rozwiązań czy wizualnego wyuzdania. A jednak w listopadzie 2022 roku – ponad dekadę od premiery – *Tosca* była już w tym trzystutysięcznym mieście solidnie ograna, a mieszcząca 750 widzów sala wypełniona była po brzegi ubranymi odświeżniętymi widzami reprezentującymi pełny przekrój wieku mieszkańców miasta.

Tosca w reżyserii Draganoffa nie przejawia ambicji rewolucyjnej anihilacji zastanych konwencji. Wizualnej prostocie towarzyszy – zadziwiająca we współczesnym teatrze – eliminacja wszelkich elektronicznych wzmocnień akustycznych. Żadnych mikroportów czy innych tego rodzaju sztuczek – jedynie nad orkiestrą zawieszono dwa wątle podłużne mikrofony wzmacniające niekiedy muzyczne tło ukrytymi pod sufitem niewielkimi głośnikami. Decyzja dotycząca tkanki sonicznej sprawia jednak, że warsztat wokalny solistów wzbudza podziw. Warsztat wokalny umożliwia precyzyjne – czy rzeczywiście staromodne? – ustalenie topografii sceny: układy wzajemnych

relacji między śpiewakami zawiązywane są wokalnie. Słyszalne staje się, skąd dochodzi głos, w jakim kierunku zmierza, w jakie relacje wchodzi z pozostałymi głosami. Choćby delikatny ruch głowy solisty jest nie tylko widzialny, ale i słyszalny, co przyczynia się do dynamiki układu scenicznego. *Tosca* z Jassów ujawnia artystyczne walory niemodulowanej proksemiki w tkance dźwiękowej przedstawienia, a przy tym podaje w wątpliwość aksjomaty przyjęte w teatrze „progresywnym”.

Rodzą się pytania i wątpliwości. Jak to możliwe, że współczesny teatr w tak jednoznaczny sposób przekreśla walory głosu ludzkiego dochodzącego z konkretnego miejsca na scenie, wyznaczającego fizyczną cielesnością układy przestrzenne ansamblu? Z czego wynika zubożenie tkanki dźwiękowej poprzez spłaszczenie, wyplukanie z niepowtarzalnych niuansów głosów aktorów, dochodzących z głośników, niczym w kinie? Jak to się dzieje, że głos operowy z taką swobodą zawładnąć potrafi przestrzenią nie najmniejszego przecież, a przy tym całkowicie wypełnionego teatru, współbrzmiać przy tym z orkiestrą, by w pełni wydobyć osiągnięcia architektury budynku?

Jak to w operze bywa, po odpowiednich partiach solowych widownia wiwatuje na cześć doskonale rozpoznawalnych w Jassach śpiewaków. Jednak prawdziwe owacje na stojąco, pełne aprobaty gwizdy i aplauz wybrzmiewają w pełni już po ostatecznym zakończeniu opery. Nie zabraknie, oczywiście, bukietów kwiatów, ale i pojedynczych róż. Owacje przeradzają się w niezapomniany, ponadpiętnastominutowy spektakl, z pocałunkami składanymi przez solistów scenie, klękaniem przed widownią w podzięce, z prawdziwymi teatralnymi łzami rozmazującymi gruby makijaż czy dobrze wyćwiczonym układem ukłonów kilkudziesięciu biorących udział w przedstawieniu twórców. Muszę przyznać, że wytworzone poczucie wspólnoty, choćby i opartej na wysoce skonwencjonalni-



Royal Plymouth Theatre.
Fot. Tomasz Wiśniewski.

zowanych przesłankach czy współdzielonej (acz nieskomplikowanej) wizji świata, przerosło moje oczekiwania. Postrzegani stereotypowo jako konserwatywni tradycjonalisci, mieszkańcy Jassów nieprzypadkowo potwierdzają tożsamość swej zbiorowości właśnie w operze, tym jakże skonwencjonalizowanym gatunku.

5.

To prawda, że w każdym z trzech przywołanych przede mnie dotąd przedstawień dodatkową rolę znakotwórczą odgrywały echa mitu założycielskiego – czy ogólniej: uwarunkowania społeczno-polityczne – teatru lub opery zaangażowanych w produkcję. W kreację wspólnotowego – by nie rzec solidarnościowego – etosu pozytywnego mitu w musicalu *1989* zaangażowany był powstały w 2014 roku Gdański Teatr Szekspirowski oraz Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, który od czasu premiery *Dziadów* Mai Kleczewskiej wzbudza zagorzałą dyskusję w sferze publicznej¹⁰. Współpraca gdańskiego i krakowskiego teatru przy musicalu o Solidarności i Okrągłym Stole nadaje wyraźny kontekst społeczny, już na wstępie – nieco myląc tropy interpretacyjne – zamazuje granice pomiędzy wieloma porządkami dyskursu.

Dokonująca się z kolei w *Once Before I Go* teatralna konsolidacja dublińskiej społeczności LGBTQ+ wpisana była w mit założycielski The Gate Theatre, wyodrębnionego w 1928 roku z The Abbey Theatre przez Hiltona Edwardsa i Micheál MacLiammóir „bliźniaka” teatru narodowego, teatru z założenia otwartego na innowacje, nowoczesność, niezależność, pozairlandzkość, na wpływy zewnętrzne. A takie właśnie jest to przedstawienie, i to zarówno pod względem wrażliwości społecznej, jak i sekwencyjnego uporządkowania przestrzeni przedstawionego świata (Londyn → Paryż → Dublin).

Jednak to w przypadku *Toski* Dragonoffa kulturowa geografia Rumuńskiej Opery Narodowej w Jassach oraz współdzielącego z nią gmach teatralny Teatru Narodowego Vasile Alecsandri¹¹ odgrywa najważniejszą rolę. Miejsce ma dla Rumunów istotne – narodotwórcze – znaczenie. To właśnie tutaj 15 maja 1840 roku po raz pierwszy wystawiono przedstawienie w ich własnym języku, a dwa lata wcześniej – 20 lutego 1838 roku – wystawiono pierwszą operę w języku rumuńskim (*Normę* Vicenza Belliniego)¹². Władze bogacących się w drugiej połowie XIX wieku kupieckich Jassów traktowały sztukę poważnie. Gdy w 1888 roku spłonęła pierwotna siedziba Wielkiego Teatru Mołdawii na wzgórzu Copou, do pracy zaangażowano słynnych wiedeńskich architektów Ferdynanda Fellnera oraz Hermanna Helmera, dzięki którym szybko, już 1 grudnia 1896 roku, z pompą otwarto mieszczący się teraz w centrum – w miejscu dawnego ratusza – gmach teatru nazywany niekiedy „perłą neoklasycyzmu architektury”. Wydarzenie to było tym bardziej doniosłe, że specjalnie na potrzeby teatru – oraz placu Teatralnego – wybudowano pierwszą w Jassach elektrownię, otwierając tym samym nową erę cywilizacyjną miasta. (Warto

odnotować, że dziś w dawnej elektrowni mieści się studyjna scena – tak zwana Fabryka Teatru, służąca przede wszystkim do prób). Barokowe i rokokowe wnętrza teatru uderza bogactwem i przepychem, dość powiedzieć, że na dekoracje ścienne foyer zużyto siedem kilogramów złota. Dochody z fetowanej przez całe miasto dwudniowej uroczystości otwarcia (nie obyło się bez przekazania kluczy do teatru burmistrzowi miasta Nicolae Gane) przeznaczono na wsparcie miejskiej biedoty. Na dalszym etapie teatr – podobnie jak mieszcząca się w tym samym budynku opera – uzyskały miano instytucji narodowych¹³.

Historię teatru i opery w Jassach uzupełnić musimy jednak o kilka istotnych, a przez lata przemilczanych faktów. Choć swoją działalność Państwowa Opera w Jassach rozpoczęła oficjalnie 1 stycznia 1956 roku na mocy ministerialnego dekretu z 30 grudnia 1955 roku (pierwszą wystawianą operą była *Tosca* Pucciniego!), historia opery w Jassach sięga co najmniej roku 1883, gdy odnotowano występy gościnne zespołów przyjezdnych. Uwagę przykuwa przy tym próba ustanowienia Rumuńskiej Opery Mołdawii podjęta za antysemitycznych rządów Iona Antonescu, podczas II wojny światowej, zimą, na przełomie 1941 i 1942 roku. To w historii Jassów czas ciemny, nieludzki – wszak między 28 a 30 czerwca 1941 roku miał miejsce pogrom tutejszej społeczności żydowskiej; szacuje się, że zginęło wówczas ponad 13 tysięcy osób¹⁴.

W sposób znamienny dla naszej części świata historia teatru/opery w Jassach nierozzerwalnie spleciona jest z wypartym, wymazywanym i nieobecnym. Wszak to właśnie w Jassach, w przebudowywanym obecnie parku znajdującym się naprzeciwko teatru narodowego, latem 1876 roku pochodzący z terenów obecnej Ukrainy Avram (Abraham) Goldfaden założył pierwszy na świecie profesjonalny teatr żydowski Zielone Drzewo¹⁵. Losy tego teatru są symptomatyczne: odbudowany po pożarze z 1911 roku, został zamknięty podczas II wojny światowej. W 1956 roku (wówczas też powstała tutejsza opera) teatr nazwano imieniem jego twórcy – Avrama Goldfadena – lecz zaledwie piętnaście lat później (w 1971 roku) decyzją władz miejskich budynek zniszczono, by wraz z przylegającym do niego obszarem przemienić go w Narodowy Park Teatralny. Śladem po wymazanym teatrze żydowskim na długie dekady pozostał jedynie pomnik – podobnie jak było to w wypadku przedwojennej większości żydowskiej, o której istnieniu świadczyły jedynie wyparte wspomnienia i pojedyncze budynki (na przykład synagoga). Nie pozostawiajmy niedopowiedzeń: w jakiś sposób dziś tę niewygodną pamięć usiłuje się – choćby w pewnym stopniu – przywrócić: nowo otwarte Muzeum Teatru Żydowskiego mieści się w tym samym budynku co Muzeum Pogromu, a w program rumuńskiej edukacji szkolnej od nowego roku mają zostać wprowadzone lekcje poświęcone Zagładzie.

Dlaczego o tym wszystkim piszę przy okazji „teatralnej wdzięczności”? Być może właśnie ze względu na ambivalencję samej wdzięczności i rodzącej się za jej sprawą

zbiorowości. A może inaczej: być może stopniowo wylania się wieloznaczność zadanego tematu i jego przewrotność. Nie chcę przy tym wysnuwać nonsensownych wniosków, jakoby pamięć niechlubnej przeszłości determinować miała semantykę, jeszcze nim w pełni wybrzmi spektakl. Sekret sztuk performatywnych – w tym również opery – tkwi przecież w prostej obserwacji, że ukierunkowane są one na „tu i teraz”, co w *Tosce* Dragonoffa uwypuklone zostało na staromodną modłę poprzez tkankę dźwiękową, żywy głos, niezapóźniony śpiew oraz bezpośredniość doświadczania dynamiki uwikłania aktorów/śpiewaków w układy czasoprzestrzenne. W sposób poniekąd paradoksalny i nie do końca uchwytny tak rozumiana estetyczna nadobecność przyczynia się do uświadomionej nieobecności stanowiącej echo tego, co Sylwia Dobkowska postrzega jako „performatywną absencję”¹⁶. Opuszczając „perłę neoklasycznej architektury teatralnej”, nie sposób nie dostrzec po drugiej stronie placu Teatralnego rozkopanego parku, pustki, nieprzeniknionego i skrytego w ciemnościach nocy braku.

6.

Tropy, którymi podążam, prowadzą w całości nieprzewidzianym kierunku. Namysł poświęcony kwestiom takim jak brawa, owacje i kwiaty wydawał się zwodniczo trywialny; w rzeczywistości – jak pokazują już trzy pierwsze przykłady – nieuchronnie przywołuje on najbardziej istotne kwestie w zakresie hermeneutyki przedstawienia teatralnego. Spróbujmy na tym etapie uporządkować nieco dotychczasowe rozważania. Najważniejsze w tym miejscu wydają się trzy kwestie.

Muszę, po pierwsze, przyznać, że myliłem się całkowicie: „wdzięczność w teatrze” to zagadnienie fascynujące i inspirujące, a bardziej uważny namysł choćby nad końcowymi brawami prowadzi nieuchronnie ku znaczeniowo-twórczym korzeniom teatralnej komunikacji, ku samemu centrum semiosfery przedstawienia, gdyż uwypukla wpisaną w model teatru, z definicji dwoistą funkcję odbiorcy, kategorii obejmującej zarówno indywidualnego widza, jak i podmiot zbiorowy, jakim jest widownia. Końcowe brawa, wraz z wszelkimi powiązanimi z nimi formami dopełnienia komunikacyjnego kontraktu, niemonetarnej zapłaty za przedstawienie, mogą wynikać w równej mierze z docenienia walorów artystyczno-estetycznych (choć bywa, że kwestie te nie są ani trochę powiązane), jak i z całkowicie odmiennych przesłanek, wśród których, szczególnie w ostatnich miesiącach, rolę niebanalną odgrywa doświadczenie fizycznej, namacalnej współobecności.

Po drugie, semantyka owacji, jak się okazuje, warunkowana jest jakże bogatym splotem czynników, wynikających zarówno z wartości samej wypowiedzi scenicznej, jak i cech gatunkowych (musical, teatr dramatyczny, opera klasyczna), czy też diachronicznego porządku, w jaki utwór jest uwikłany, chociażby poprzez wpisaną w architekturę budynku teatru i jego otoczenia historyczną pamięć. Konsekwencje tej obserwacji mają charakter zarówno

no wewnętrzny, jak i kontekstowy. Otóż z jednej strony zgodę na brawa po każdej piosence właściwej dla musicalu (1989) trudno by było przenieść do przedstawienia dramatycznego (*Once Before I Go*), a skonwencjonalizowany spektakl przyjmowania aplauzu widowni przez kilkudziesięcioosobową obsadę, jaki możemy obserwować w operze (*Tosca*), nabrałby cech taniej parodii w teatrze awangardowym. Rozpoznanie to wpływa na kształt powstającego w trakcie danego przedstawienia modelu komunikacji teatralnej, z wyraźnie zdefiniowanymi – choć zarazem fluktuującymi – funkcjami przypisanymi rzeczywistości scenicznej, odbiorcy (widzowi/widowni), wszelkim niuansom teatralnej semiozy, a przede wszystkim napięciom zachodzącym na osi scena → widownia.

Po trzecie wreszcie, twarda reguła komunikacji teatralnej stanowi, że dopiero końcowe oklaski przenoszą ciężar hermeneutycznej grawitacji ze sceny na widownię – jedynie twórcy nielicznych awangardowych przedstawień przejawiają determinację, by porwać się na sprzeciw wobec tego prawidła. Wszystkie omówione przeze mnie dotychczas przykłady wpisują się w ten powszechnie przyjęty model ramy przedstawienia teatralnego: końcowy aplauz stanowi erupcję „demolującą” iluzję czwartej ściany. Intriguje mnie przechylające się w tym momencie wahadło komunikacyjne, a zwłaszcza jego materialny znak, jakim staje się wręczanie przez widzów – czy raczej ich reprezentantów – kwiatów. Stanowiąc namacalny wyraz wdzięczności składanej na ręce twórców, bukiety dążą do przywrócenia – wspólnie z brawami, gwiazdami oraz pozostałymi formami ekspresji – równowagi pomiędzy tym, co dane i zabrane. Gest wręczenia kwiatów stanowi znak wszystkich opisywanych tu dotychczas zjawisk, gdyż przywraca porządek sprzed początkowej kurtyny: zarówno twórcy, jak i widzowie stają się ponownie równorzędnymi członkami jednorodnej komunikacyjnie – co jednak nie oznacza homogenicznej mentalnie – wspólnoty.

W tym właśnie miejscu chciałbym przywołać zaproponowaną przez George’a Steinera, a sygnalizowaną już w tytule koncepcję procesu hermeneutycznego, dopełnianego tylko i wyłącznie wówczas, gdy następuje restytucja czy też reiteracja, rozumiana jako swoista rekompensata za komunikacyjną szczodrość. Obdarowany obligowany jest do przywrócenia zachwianego porządku, tak by wzbogacić uprzedni stan rzeczy, a zarazem zrekompensować twórcom ich artystyczny wysiłek¹⁷. Tak właśnie postrzegam ostatecznie semantyczny potencjał końcowego aplauzu – braw, owacji i kwiatów – stanowi on steinerowski akt restytucji, na mocy wpisanego *a priori* w komunikację teatralną prawidła dopełniającego proces hermeneutyczny, który rozwija się podczas przedstawienia. Steinerowska restytucja współgra z wywiedzioną od Jacques’a Derridy przez Dereka Attridge’a koncepcją kontrasygnatury oraz pokrewnym jej postulatem jednostkowości (*singularity*) komunikacji artystycznej¹⁸.

Jak zatem semantyka wdzięczności wzbogaca zastany uprzedni porządek w omawianych przeze mnie przedsta-

wieniach? Jak w 1989, w *Once Before I Go* oraz wyprodukowanej w Jassach operze *Tosca* urzeczywistniać się ma steinerowska restytucja? W gdańsko-krakowskim musicalu utwierdzona zostaje zasadność postulatu „pozytywnego mitu”, a przy tym – jak sugeruje zasłyszana podczas owacji kontra do dominującej w teatrze wizji: „zwyciężymy mafię trójmiejską” – utrzymana zostaje polifonia indywidualnej interpretacji życia publicznego (brawa dowodzą, że walory musicalu zostały docenione, a skandowane dopowiedzenie wyraża sprzeciw wobec prezentowanej wizji historii, przy czym oba znaczenia współgrają w ramach utworzonej właśnie wspólnoty). W dublińskim przedstawieniu aplauz dowartościowuje prezentowaną propozycję sceniczo-dramatyczną, a jednocześnie wyrażająca go w teatrze wspólnota sankcjonuje wartości progresywnie nastawionego współcześnie społeczeństwa irlandzkiego, w którym równouprawnienie społeczności LGBTQ+ stanowi – od nie tak dawna – normę życia społeczno-politycznego. Wreszcie *Tosca* Draganoffa to przypadek niezwykle złożony, o którym mówię jedynie z perspektywy własnej i nałożonej przeze mnie maski obcego, innego (czy maski tej nie nakładamy przy okazji każdego przedstawienia?). Więc z jednej strony *Tosca* – niczym skamielina pamięci gatunkowej – z pełną mocą reaktywuje artystyczny potencjał fizyczności niezapożyczonego głosu ludzkiego oraz bezbrzeżną moc śpiewaka/solistki do ujarznienia topografii sceny i artystycznie wzbogacającej nadorganizacji tkaniki dźwiękowej przedstawienia. Nie chciałbym przy tym przeoczyć faktu, że kultywując teatralno-operowe ambicje społeczności, opera Pucciniego przywraca wypartą przeszłość, przygotowując w dyskursie publicznym miejsce dla organicznie wrośniętej w kulturową pamięć Jassów kwestii wyparcia, braku, absencji.

7.

Tak przygotowany grunt służyć ma bardziej szczegółowemu omówieniu steinerowskiej restytucji w scenicznej adaptacji powieści Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* przez londyński teatr *Complicité*. Trzy pokazy premierowe – za chwilę wyjaśnię, czemu nie jestem pewien, czy to najlepszy termin – miały miejsce w Plymouth, określanym oficjalnym sloganem turystycznym jako „miasto oceaniczne”¹⁹, w dniach 1–3 grudnia 2022 roku. Choć Plymouth leży nad kanałem La Manche, to właśnie z tego położonego w zachodniej Anglii portu zmierzały ku Atlantykowi wyprawy korsarskie Francisa Drake’a, to tu rozpoczynały się przeprawy pionierów/kolonizatorów wyruszające ku Ameryce, a także wyprawa, której uczestnikiem był Charles Darwin. Ambivalentna pamięć o Imperium Brytyjskim i jego kolonizatorskich aspiracjach, o korsarzach, piratach i o niechlubnym handlu niewolnikami wykorzystywana jest bez większych skrupułów w celach turystycznych. Szerzej rzecz ujmując, w Plymouth kultywowany jest mit romantycznego podboju nieznanych lądów czy mit wskazujący na to miasto jako na godne miejsce dla otwarcia wszelakich globalnych wypraw²⁰.

Nieprzypadkowo zatem *Complicité* właśnie Plymouth wybrało na „miejsce narodzin przedstawienia”²¹, wpisując tym samym *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* nie tylko w ambiwalentną historię brytyjskiego kolonializmu, lecz także w od dawna znaną podróżującym grupom teatralnym tradycję dawania pierwszych pokazów w oddalonym o ponad 200 mil (trzy godziny jazdy pociągiem) od Londynu, a co za tym idzie – od metropolitalnej widowni i wiodących krytyków, Królewskim Teatrze Plymouth. W mieście próżno by szukać choćby jednego plakatu obwieszczającego tę premierę, energia promocyjna skierowana została całkowicie na kanały wirtualne, czyli stronę internetową teatru oraz media społecznościowe. Z założenia widownia profilowana była na nieprzypadkowych odbiorców – tych, którzy już wcześniej znali działalność *Complicité*, a także starych bywalców *The Royal Plymouth Theatre* (nawet na budynku teatru nie pojawiły się krwistoczerwone plakaty spektaklu).

Powód wydaje się prozaiczny: pierwotny termin premiery ogłoszono na 1 marca 2023 roku w Oksfordzie, następnie przesunięto go na 1 grudnia 2022 w Plymouth, zakładając, że pierwsze pokazy dawać będą wgląd w początkowy etap pracy nad spektaklem. Dla widowni w Plymouth nie był to zabieg odosobniony – w podobnym stanie realizacji *Complicité* pokazywało już i *A Disappearing Number*, i *The Master and Margarita* – jednak postronny widz, oczekujący profesjonalnych reguł, znanych mu chociażby z *West Endu*, musiałby skonfrontować swoje oczekiwania wobec wiodącej londyńskiej trupy teatralnej z faktycznym przebiegiem przedstawienia, przypominającego chwilami w swej formie otwartą próbę.

Sceniczne konsekwencje założenia wstępnego były wszechogarniające:

- grająca Janinę Duszejko aktorka Kathryn Hunter nie miała opanowanego tekstu i w zasadzie całość czytywała z promptera, a zatem swoją postać kreowała przede wszystkim poprzez czytany tekst;
- w otwarciu Simon McBurney, postać wiodąca, reżyser, a zarazem dyrektor artystyczny *Complicité*, skrętnie zapowiedział, że – tak jak to bywało poprzednio – zobaczymy przedstawienie ze „ściągniętymi portkami”, lecz wspólnie z aktorami obiecuje całość doprowadzić do końca, tak by móc je zagrać już „ze spodniami zapiętymi jak trzeba, a nawet pod krawatem”;
- choć w tym trzygodzinnym przedstawieniu McBurney nie gra, pojawia się na scenie również po antrakcie, ze skruszoną miną obwieszczając, że co prawda mieli z aktorami nadzieję ukończyć również drugą część do premiery, ale niestety i to im się nie udało, i z tego względu zostaje na scenie na wypadek, gdyby aktorzy się pogubili albo po prostu nie wiedzieli, co mają zrobić – jak to w *Complicité* bywa, było w tym obwieszczeniu nieco przesady, ale epizod, w którym reżyser prosi widownię, by wyobraziła sobie muzykę, do której tańczą postacie, gdyż ta póki co jeszcze nie powstała, wart jest odnotowania²².

Sądzę, że te trzy przykłady wystarczą, by zobrazować, do jakiego stopnia założenia wstępne związane z pokazem „wczesnego etapu twórczego” determinują komunikację na osi (scena → widownia).

W kontekście „teatralnej wdzięczności” warto się zastanowić, na ile ten zabieg jest etycznie uczciwy wobec tych, którzy nabyli – nie najtańsze przecież – bilety bądź przemierzyli pół Europy, by obejrzeć szumnie ogłaszaną na forum globalnym „światową premierę” adaptacji powieści polskiej noblistki? Choć byłbym bardzo ostrożny, gdybym na tej podstawie miał zaproponować słownikową definicję terminu „premiera światowa”, to jestem przekonany, że Simon McBurney posiadał umiejętność zjednywania sobie publiczności, również w sytuacji, gdy za szumnie i sprawnie poprowadzonymi zabiegami promocyjnymi skrywa się ciągle chropowaty załazek pracy twórczej. Istotne jest przy tym, że cechą dystyngtywną *Complicité* w teatrze brytyjskim jest zakorzenienie w kreatywnej i nieokiełznanej, anarchicznej paryskiej szkole teatralnej Jacques’a Lecoqa²³, sprawne rzemiosło aktorskiego ansamblu wyćwiczonego w improwizacji i twórczo czerpiącego z *commedia dell’arte* czy wreszcie pragmatyczne obeznanie z kontynentalną tradycją *work-in-progress*. Chcę przez to powiedzieć, że zawieszanie na czas pokazów premierowych konwencji czwartej ściany sprzyja budowanej przez McBurneya od początku do końca narracji, że to wyobraźnia odbiorców współtworzy, wspólnie z wchodzącymi dopiero w produkcję aktorami, świat przedstawianej opowieści, a zatem widzowie przyjmują na siebie rolę wdzięcznej akuszerki (aktorzy tańczą do nieistniejącej muzyki, widzowie sobie ją wyobrażają, a w świecie fikcyjnym wszystko odbywa się zgodnie z tokiem opowieści). Na przestrzeni lat McBurney niejednokrotnie dzielił się swym przekonaniem, że dla odbiorcy to graniczące z porażką wyzwanie jest zawsze niezwykle atrakcyjne²⁴.

Mamy tu zatem do czynienia z ciekawym przypadkiem kształtowania wyobraźni teatralnej widza, ukierunkowanej z jednej strony na teraźniejszość, na daleko posunięte współtworzenie kreowanego w sytuacji otwartej próby scenicznej świata fikcyjnego, a z drugiej strony mierzącej się z ciągle otwartym potencjałem przyszłych rozwiązań scenicznych. Tropy, którymi może podążać ansambl, wskazują na całe spektrum możliwości, a jednocześnie zawężają selekcję wyjściowego materiału poprzez: dobór postaci, trójwymiarowe projekcje zdjęć i nagrań ze wstępnego rozpoznania polsko-czeskiego pogranicza, tamtejszych lasów, myśliwskich ambon, dobór zdjęć niekończących się rzędów ustrzelonych zwierząt czy wreszcie zapętłony film jelenia atakującego myśliwego. Jak kilkakrotnie pokazuje ostry błysk reflektorów oslepiających widownię, nie wszystko w tym przedstawieniu ma być dla widza przyjemne.

W *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* zagadnienie „teatralnej wdzięczności” z premedytacją wkracza w otwarcie przedstawienia. Z tego też względu chciałbym powrócić do steinerowskiego rozumienia modelu procesu



Plymouth, latarnia morska.
Fot. Tomasz Wiśniewski.

hermeneutycznego. Otóż zakłada on, że w swoim pierwotnym wymiarze wszelka komunikacja możliwa jest dzięki aksjomatycznemu zawierzeniu (*axiomatic trust*) odbiorcy w wartość podjęcia dialogu z twórcą, zaufanie, że nakład czasu, energii i wszelkich wysiłków koniec końców okaże się wartościowy. Wydaje mi się, że myśl ta adekwatnie wpisuje się w to, o czym mówię w przypadku „światowej prapremiery” adaptacji powieści Olgi Tokarczuk przez *Complicité* – „aksjomatyczne zawierzenie” w równym stopniu okazać się może rodzajem wdzięczności ukierunkowanym na przyszłość. Na decyzję o podjęciu przez widza wysiłku wyjścia do teatru trzeba niekiedy ciężko zapracować.

10.

Aby dopełnić argumentację, proponuję na zakończenie podjąć jeszcze kwestię braw wieńczących trzeci pokaz *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*. Kwiatów nie było, były za to oklaski, choć jedynie pojedynczy widzowie (można by ich policzyć na palcach jednej ręki) wyrwali się do owacji na stojąco. Nie świadczy to jednak o braku entuzjazmu widowni, bezapelacyjnie doceniano grę aktorską ustawionego w rządzie ansamblu. Po chwili od zakończenia przedstawienia Kathryn Hunter – w podskokach, niczym nastolatka – zza prawej kurtyny przyprowadza Simona McBurneya²⁵. Ten, onieśmielony i zawstydzony (grają-



1. Iași, Teatr Narodowy. Fot. Tomasz Wiśniewski.
2. Iași, przestrzeń po teatrze żydowskim. Fot. Tomasz Wiśniewski.
3. Plymouth, figura przed teatrem. Fot. Tomasz Wiśniewski.
4, 5, 6. Iași, Teatr Narodowy. Fot. Tomasz Wiśniewski.

cy onieśmiałego i zawstydzonego?), ucisza gestem ręki oklaski i zwraca się do widzów, dziękując im za wysiłek wyobraźni we współtworzeniu spektaklu, którego przecież jeszcze tak naprawdę ciągle nie ma. McBurney przenosi uwagę na aktorów, kurtuazyjnie podkreśla, że wszystko, co mogliśmy zobaczyć, to wyłącznie ich zasługa, cieszy się, że mimo wszystko tak wiele się udało oraz że – podobnie jak w przeszłości – widownia z Plymouth, ale i przecież z całego Devonu i Kornwalii, zdołała wraz z ансамblem stworzyć kreatywną wspólnotę, celebrując narodziny kolejnego spektaklu. Dziękuje całej grupie obecnych na wydarzeniu czterdziestu osób związanych z *Complicité*, a także pracownikom Royal Plymouth Theatre za pracę, szczodrość i wolę współpracy. Mówi o wspólnocie wszystkich osób zaangażowanych w realizację tych pierwszych trzech przedstawień, podkreślając przy tym ponownie, że bez zaangażowania kreatywnej wyobraźni widowni wszystko byłoby skazane na porażkę. Kończąc, podkreśla, że praca nad przedstawieniem dedykowana jest Marcelowi Magniemu, najbliższemu przyjacielowi – używa przy tym silnie nacechowanego kolektywnością wyrażenia *our dearest comrade* – współzałożycielowi *Complicité*, a jednocześnie niedawno zmarłemu mężowi Kathryn Hunter²⁶. Jak stwierdza, wskazując przy tym gestem na to, co ponad nim: Marcello Magni z pewnością gdzieś tu jest i wszystkich tutaj wspiera.

Konsolidująca zgromadzoną w teatrze wspólnotę przemowa McBurneya podsumowana jest krótkimi brawanami. Istotne wydaje mi się odwrócenie przez niego gestu wdzięczności w zwieńczeniu spektaklu. Jako że, pomimo statusu „światowej premiery”, mamy tu do czynienia przede wszystkim z wglądem w twórczy wysiłek aktorów, reżyser w pełni bierze za tę sytuację odpowiedzialność, wyrażając wdzięczność wszystkim zaangażowanym w realizację tego, co się dzieje. Przywrócenie hermeneutycznej równowagi nabiera tym samym wielu dodatkowych, niekoniecznie konwencjonalnie sankcjonowanych znaczeń. Dodatkowego znaczenia nabiera w tym wszystkim również nawiązująca do pedagogiki teatralnej Jacques’a Lecoqa nazwa teatru, w której współobecność, natężone relacje pomiędzy sceną a widownią uznawane są za priorytetowe²⁷. *Complicité* już na poziomie nazwy teatru uwypukla wszelkie napięcia, w tym także wszelką możliwą wdzięczność, rozgrywające się na osi (scena → widownia).

Londyn, grudzień 2022 – Trójmiasto, marzec 2023

* Tekst powstał w ramach Programu Wsparcia Humanistyki Gdańskiej. Projekt: „Geografia wyobraźni: dramat i teatr irlandzki”.

Przypisy

¹ Hasło „pozytywnego mitu” pojawia się chociażby w muzycznej zapowiedzi spektaklu: www.youtube.com/watch?v=A-TVvDeZ6at0&t=44s, dostęp: 14.03.2023.

- ² Zob. recenzje przedstawienia zebrane w portalu e-teatr: <https://e-teatr.pl/1989-s27436>, dostęp: 14.03.2023.
- ³ www.gatetheatre.ie/production/once-before-i-go/, dostęp: 14.03.2023.
- ⁴ www.gatetheatre.ie/production/once-before-i-go/, dostęp: 14.03.2023.
- ⁵ www.youtube.com/watch?v=BALn68EQ0Oc, dostęp: 14.03.2023.
- ⁶ www.irishtimes.com/news/politics/ireland-becomes-first-country-to-approve-same-sex-marriage-by-popular-vote-1.2223646, dostęp: 14.03.2023.
- ⁷ Zob. Renée Fox, Mike Cronin, Brian Ó Conchubhair (red.), *Routledge International Handbook of Irish Studies*, Routledge, Abingdon 2021.
- ⁸ Zob. www.britannica.com/place/Iasi-Romania, dostęp: 14.03.2023.
- ⁹ www.operaiasi.ro/en/events/, dostęp: 10.12.2022.
- ¹⁰ Zob. recenzje w portalu e-teatr: <https://e-teatr.pl/dziady-s26235>, dostęp: 14.03.2023.
- ¹¹ <https://iasi.travel/en/>, dostęp: 13.03.2023.
- ¹² <https://iasi.travel/en/>, dostęp: 13.03.2023.
- ¹³ <https://iasi.travel/en/>, dostęp: 13.03.2023.
- ¹⁴ Zob. www.muzeuliteraturiiiasi.ro/muzeul-pogromului-de-la-iasi/ oraz www.yadvashem.org/education/educational-materials/lesson-plans/iasi-pogrom.html, dostęp: 13.03.2023.
- ¹⁵ <https://destinationiasi.ro/walk-through-jewish-history/>, dostęp: 13.03.2023. Zob. Mieczysław Abramowicz, *Teatr żydowski w Gdańsku 1876–1968*, WUG, Gdańsk 2022, s. 63–64.
- ¹⁶ Sylwia Dobkowska, *Performance of Absence in Theatre, Performance and Visual Art*, Routledge, London 2022, szczególnie s. 6–34.
- ¹⁷ George Steiner, *Po wieży Babel*, przeł. Olga i Wojciech Kubińscy, Universitas, Kraków 2000.
- ¹⁸ Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. Paweł Mościcki, Universitas, Kraków 2007.
- ¹⁹ Zob. oficjalną stronę internetową miasta: www.plymouth.gov.uk/plymouth-britains-ocean-city, dostęp: 13.03.2023.
- ²⁰ W tym kontekście warto zwrócić uwagę na narrację wystawy prezentowanej w Muzeum – Galerii The Box: www.theboxplymouth.com/, dostęp: 13.03.2023.
- ²¹ Simon McBurney stwierdził: „Thank you Theatre Royal Plymouth for being the birthplace of our story, and to last night’s incredible open-hearted, generous and curious audience for helping bring this creation into being”.
- ²² Podczas pokazów w Bristol Old Vic muzykę dodano i była nią discopolowa wersja piosenki *Hej, sokoly*.
- ²³ Zob. Jacques Lecoq, *Ciało poetyckie*, przeł. Magdalena Hasiuk-Świerzbńska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011.
- ²⁴ Wartość ryzyka w teatrze przywoływana jest chociażby przez Martina Barkera w rozdziale *Coming a (live): A Prolegomenon to any Future Research on ‘Liveness’*, [w:] Matthew Reason i Anja Mølle Lindelof (red.), *Experiencing Liveness in Contemporary Performance: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London 2016, s. 21–33.
- ²⁵ Tak było zarówno podczas pierwszego pokazu – o czym zaświadcza nagranie udostępnione na FB – jak i podczas pokazu 3 grudnia (doświadczenie własne).
- ²⁶ Zob. Chris Wiegand, *Theatre World Pays Tribute after Death of Marcello Magni*, „The Guardian”, 19.09.2022; www.theguardian.com/stage/2022/sep/19/theatre-world-pays-tribute-after-death-of-marcello-magni, dostęp: 13.03.2023.
- ²⁷ Semantykę nazwy teatru omawiam szczegółowo w monografii *Complicité, Theatre and Aesthetics*, Palgrave Macmillan, London 2016.