

**TOMASZ WIŚNIEWSKI**

Uniwersytet Gdański (PL)

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

## Groza i wyobraźnia w teatrze

### Horror and imagination in theatre

#### Abstract

The article deals with the subject of the connection between horror and imagination in selected contemporary theatre performances. Bearing in mind the wide potential of the discussed issue, the article focuses on stage and verbal detail, referring to the works of Marina Carr, *Complicity*, *Ex Machina*, as well as the unexpectedly current – also in the context of the war in Ukraine – Brazilian staging of *Waiting for Godot* at the Teatro Oficina Uzyna Uzona from São Paulo, directed by Zé Celso.

**Keywords:** contemporary theatre; violence; imagination; the Abbey Theatre Dublin; *Complicity*

#### Abstrakt

W artykule podjęty jest temat powiązania grozy i wyobraźni w wybranych współczesnych przedstawieniach teatralnych. Mając na uwadze szeroki potencjał omawianego zjawiska, autor skupia się na detalu scenicznym i werbalnym, odnosząc się przy tym do twórczości Mariny Carr, teatrów *Complicity* oraz *Ex Machina*, a także niespodziewanie aktualnej – również w kontekście wojny w Ukrainie – brazylijskiej inscenizacji *Czekając na Godota* w Teatrze Oficina Uzyna Uzona z São Paulo w reżyserii Zé Celso.

**Słowa kluczowe:** teatr współczesny; przemoc; wyobraźnia; Abbey Theatre Dublin; *Complicity*

\* Tekst powstał w ramach Programu Wsparcia Humanistyki Gdańskiej.

#### O autorze

**Tomasz Wiśniewski** – prof. Uniwersytetu Gdańskiego, 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 *Complicity, 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.

## Jeden

Stworzona przez Olven Fouéré na deskach dublińskiego teatru The Abbey postać archetypowej wojowniczką konfrontuje widownię z sytuacją egzystencjalną przesiąkniętą doświadczeniem kobiet, przefiltrowaną przez ponadczasowy ogląd płonącego stosu, z którego Joanna d'Arc dostrzega skrzydła kruka<sup>1</sup>. Półnaga, muskularna, dumna, wściekła, nieokiełznana iGirl – główna i jedyna bohaterka monodramatu Mariny Carr – kumuluje doświadczenia kobiet od czasów mitycznych: w wykreowanej przez Fouéré postaci słowa sponiewieranej Antygony splatają się z migotliwą tożsamością Persefony, rozterkami Jokasty, jak również z obrazem nam bliższym, przypominającym dwudziestopierwszowieczny Dublin, w którym opowieść wiedzie nas na ciemne poddasze, gdzie bohaterka oddaje się współczesnemu rytuałowi szamańskiemu, jakim jest dla niej sesja psychoterapeutyczna. Przedstawienie iGirl to wynik współpracy trzech wybitnych współczesnych twórczyń irlandzkiego teatru: dramatopisarki Mariny Carr, pochodzącej z Bretanii aktorki Olven Fouéré oraz reżyserki – a zarazem dyrektorki artystycznej teatru narodowego – Caitríony McLaughlin<sup>2</sup>. Ten silnie kobiecy głos sceniczny otwiera niedająca wytchnienia kwestia wyznaczająca egzystencjalną kondycję Everywoman, która ma odzwierciedlać sytuację każdej i każdego z nas:

*What's happiness?  
They haven't cut my tongue out yet  
Or beheaded me  
I won't be flogged this morning  
Hopefully*

[Czym jest szczęście?  
Jeszcze nie ucięli mi języka  
Nie ścięli mi głowy  
Tego ranka nie wychłostają mnie  
Taką mam nadzieję]<sup>3</sup>

W iGirl donośnie wybrzmiewają wcześniej marginalizowane głosy, sztuka ta przekreśla dokuczliwy realizm na rzecz obrazowania metaforycznego, minimalistycznego, abstrakcyjnego, niedopowiedzianego, poetyckiego. Pytanie o szczęście potraktowane jest w sposób przewrotny, nieoczywisty, bezwzględny. W kolejnych dwudziestu jeden scenach – od strony graficznej każda przypomina oszczędne frazy wiersza – dowiadujemy się przecież o okrutnych losach kobiet wrzucanych w ten nieprzychylny świat. W dramacie pobrzmiewa tęsknota za innymi, historycznie niezrealizowanymi możliwościami, jakie otwierała przed naszym gatunkiem ewolucja. W części czternastej zarysowany jest nieco idealistyczny obraz neandertalczyka przeciwstawionego dominującemu w całości utworu okrucieństwu człowieka:

*But the  
Quiet Neanderthals.  
Surely we*

TOMASZ WIŚNIEWSKI

## Groza i wyobraźnia w teatrze: rozpoznanie

*Must've fallen  
In love  
With one  
Of them.  
[...]  
We must  
Have  
Neanderthal blood.  
Surely.  
I mean  
We slept with everyone  
Even the shark  
The lizard  
The antelope.  
[...]  
Surely we did  
The deed  
With our next of kin.  
That gives me hope  
In our blood  
The Neanderthal*

[Lecz  
Cisi neandertalczycy.  
Z pewnością  
Któraś z nas  
Zakochała się  
W jednym  
Z nich.  
[...]  
Z pewnością  
Mamy  
Krew neandertalczyka.  
Na pewno.  
Przecież  
Sypialiśmy z każdym  
Nawet z rekinem  
Jaszczurką  
Antylopą.  
[...]  
Na pewno popełniliśmy



1. Drzewo w Teatro Oficina. Fot. Martin Blaszk.
2. Scena z księżycem. Fot. Robson Corrêa de Camargo.
3. Przestrzeń Teatro Oficina – scena jako wiejska droga. Fot. Martin Blaszk.
4. Wplatanie liści w trakcie antraktu. Fot. Tomasz Wiśniewski.
5. Bruk uliczny jako kamień. Fot. Tomasz Wiśniewski.

Ten uczynek  
Z najbliższym krewnym.  
To daje mi nadzieję  
W naszej krwi  
neandertalczyk]<sup>4</sup>

## Dwa

Londyński teatr Complicité sprzeciwił się powszechnej na brytyjskich scenach dominacji teatru kierowanego do klasy średniej, determinowanego słowem pisanym. Język sceniczny kierującego Complicité Simona McBurneya zawiera wyobraźni kolektywnej, współtworzonej przez cały ensemble podczas długotrwałego – jak na tamtejsze standardy – procesu prób, nieokreślonych eksperymentów, niezmiennie wiodących ku próbom artykulacji powstających w ten sposób onirycznych wizji wykraczających poza dyktat codzienności.

Nie bez znaczenia jest tu fakt, że przedstawienie, dzięki któremu wyobraźnia sceniczna Complicité zyskała uznanie w Europie i na świecie, wywiedzione było z lektury opowiadań Brunona Schulza. *The Street of Crocodiles* – pod tym właśnie tytułem w języku angielskim znany jest tom *Sklepy cynamonowe* – nawiązywało zresztą szerzej do teatru polskiego, w sposób szczególny do *Umarlej klasy* Tadeusza Kantora, a także do konwencji splatającej scenicznie twórczość Schulza z jego biografią. Przedstawienie *Ulica Krokodyli* miało premierę w 1992 roku i grano je na całym świecie przez kolejne lata, do roku 1999. Zasadnicza rama kompozycyjna, ustanowiona w prologu i epilogu, rozgrywa się 19 listopada 1942 roku w Drohobyczu, gdy pogrążony w świecie wewnętrznym Joseph – pod tym imieniem występuje protagonista – przegląda i segreguje książki. Obraz sceniczny konfrontowany jest ze złowrogimi dźwiękami świata na zewnątrz, warkotem rozkazów i stukotem żołnierskich buciorów.

Joseph [...] zdejmuje płaszcz i go wiesza na tylnej ścianie. [...] Wraca z książkami upchniętymi w walizce na kółkach. Wybiera i kataloguje książki. Ma pióro i plik zakładek. Pisze po nich i wkłada je w książki, które chce zachować. Te ostatnie zabiera, wchodzi po drabinie ustawionej po lewej i układa w rzędzie. Pozostałe rzuca na podłogę. Jedną z książek trzyma dłużej niż pozostałe, jakby nie mógł się zdecydować, by ją zniszczyć. [...] Kolejna książka wzbudza jego szczególną ciekawość. Nie jest w stanie jej wyrzucić. Zatrzymuje się i patrzy na nią. Wypada z niej piórko. Siada na krześle i zaczyna czytać. Odgłos maszerujących.

Joseph stoi i patrzy, jak przechodzą. Ponownie siada na krześle, ponownie otwiera książkę. Chłonie jej kartki<sup>5</sup>.

Przedstawienie właściwe to oniryczna opowieść inspirowana epizodami z opowiadań Schulza. Bujna wyobraźnia świata wewnętrznego stanowi odskocznnię dla grozy świata wokół, determinowanego przez to, co bezwzględne i nieuniknione. Warto podkreślić, że dominuje tu przekaz

pozawerbalny, oniryczne obrazy, fizyczność świetnie skoordynowanego aktorskiego ensemble'u.

W ujęciu Simona McBurneya i Complicité ostatecznym narzędziem przewycięzenia grozy jest wyobraźnia, przełamująca wrogość i stanowiąca fundament dla komunikacji. Na szczególną uwagę zasługuje przy tym pokora, z jaką grupa przypisuje swoją służebną rolę wobec – przynajmniej – nie zawsze rozpoznawalnego dla przeciętnego anglojęzycznego odbiorcy pisarza, jakim jest Schulz, o czym zaświadcza podsumowanie noty wprowadzającej do książkowego wydania dramatu:

Książka ta jest w większej mierze zapisem procesu niż tekstem przedstawienia; bardziej mapą niż dramatem. Dramat to miejsce dopominające się, by w nim zamieszkać; zarówno źródło, jak i przeznaczenie, połączone czytelnie wyznaczoną ścieżką. Mapa rysuje krajobraz, sugeruje wiele możliwych kierunków, ale nie wytycza drogi, którą masz przejść. Mapa, jakkolwiek piękna, stanowi wskazówkę, ale nie wyznacza terytorium. Jeśli chcesz odwiedzić to terytorium, weź którąś z książek Schulza. I rozpocznij swą podróż<sup>6</sup>.

Chyba najważniejszym rekwizytem w świecie scenicznym *Ulicy Krokodyli* jest właśnie książka, stopy książek, również te zamieniające się w ptaki. To książka – i przywoływany za jej pomocą świat nieokrzesej wyobraźni – stanowi kontrapunkt dla czyhającej za drzwiami brutalnej przemocy, doświadczanej w teatrze poprzez złowieszczy odgłos miarowego marszu żołnierskich butów, a także dochodzące zza sceny krótkie komendy w języku niemieckim.

## Trzy

Obrazy okrucieństwa stale przewijają się w twórczości Complicité. Człowiek splata w sobie najwznieślijsze porywy wyobraźni z bezpardonowym barbarzyństwem. W *Miarce za miarkę* gdzieś na skraju sceny pojawiają się sylwetki więźniów Guantanamo, przywoływane są amerykańskie naloty na Irak; w innym przedstawieniu (*Mistrz i Małgorzacie*) w scenicznym świecie pojawiają się echa najnowszych technik masowej inwigilacji, a także obrazy z niszczonej w tym czasie Syrii; główny poziom narracji w *Znikającej liczbie* osadzony jest w czasie pierwszej wojny światowej – dla Complicité popełnione wówczas okrucieństwa stanowią zresztą kluczową cezurę otwierającą współczesność. W *Końcówce* z kolei psychiczna i fizyczna przemoc wpisana jest w relacje pomiędzy postaciami, podobnie zresztą jak w *Shun-kin*, realizowanym w latach 2008–2013 przedstawieniu w języku japońskim i z japońskimi aktorami. Oś narracji opiera się tu na perwersyjnym sadystyczno-masochistycznym pakcie: podążający za pozabawioną wzroku Shun-kin służący wyzbywa się całkowicie własnych pragnień i dążąc ku zespoleniu ze światem wewnętrznym swej przełożonej i swej ukochanej, decyduje się na samoosłepienie. Fascynacja Shun-kin z impetem

przekracza wszelkie granice własnego ego. Budząca grozę – a jednocześnie dogłębnie poruszająca – scena oślepienia rozegrana jest za pomocą prostego zabiegu wykorzystującego czerwone wstążki, co z jednej strony podkreśla umowność przedstawianej sytuacji, a z drugiej dookreśla, nadaje samopoświęceniu ambiwalentną wartość<sup>7</sup>.

### Cztery

Wreszcie *Mnemonic*, czyli *Mnemoniczny*, przedstawienie o podróży przez Europę, milenijne, pokazywane na przełomie tysiącleci, w latach 1999–2003, gdy Europa Centralna i Wschodnia – również z perspektywy londyńskiej – odkrywały tak bliski, a jednak intrygująco nieznaną świat z za żelaznej kurtyny, z impetem wkraczając – jak się zdawało – w coraz silniej zintegrowaną Europę. W *Mnemonic* kluczową rolę odgrywa podjęta przez mieszkającą w Londynie Alice podróż w poszukiwaniu własnej tożsamości. Bohaterka podąża śladami nieznanego wcześniej – a, jak się okazuje, pochodzącego z Europy Wschodniej – ojca: przez Berlin, Warszawę, Wilno i Rygę. W pewnym momencie dociera do Kijowa i tak opisuje ten epizod:

dowiaduję się o dalekim kuzynie mieszkającym w Kijowie. Być może przebywa teraz w Ukrainie. *Wszyscy przechodzą przez scenę, w przeciwnym kierunku do uchodźców.* Na południe od Kijowa. 1300 mil. [...] Kijów. Kijów był rozpaczliwy. W pogoni za cieniami. Nie zastałam dalekiego kuzyna, ale spotkałam kogoś, kto twierdził, że jest moim kuzynem. [...] Daje mi kasety, na której mój ojciec gra na pianinie, pięć lat temu, w Sylwestra<sup>8</sup>.

Przypomnę, że przedstawienie pochodzi z przełomu tysiącleci. Rysowany obraz Europy, również poznawanej wówczas na nowo Europy Środkowej i Wschodniej, wybrzmiewa w *Complicité* zadziwiająco aktualnie, gdy patrzymy z obecnej perspektywy. W *Mnemonic* nasza część świata jest nieznaną, ale i niezbędną do poznania. Świat wychodzący z za żelaznej kurtyny to świat niepokoju, wiecznej ucieczki, miejsce poszukiwania niepoznanego ojca, ale również – dla pary spotkanych w pociągu Amerykanów – to miejsce podróży śladami przodków, ofiar Holocaustu. Echa wojny mocno i dość niespodziewanie sprzężone są z dawną Galicją i – wbrew ówczesnej sytuacji – gdzieś w drodze między Kijowem a Tarnowem pojawia się nawet szpital wojskowy z rannymi, tak jakby w świecie wyobrażonym ta część Europy skazana była na nieustającą wojnę, nawet w czasie pokoju. Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden detal: to w Kijowie poszukiwanie Alicji spaja kłama, to właśnie tutaj spotyka rzekomego kuzyna, a zatem przegląda się w swoistym europejskim zwierciadle. Dopiero teraz jest w stanie sobie wyobrazić ogród, w którym mogłaby spotkać ojca – właśnie tak, wyobraża go sobie, gdyż w świecie przedstawionym nigdy nie udaje jej się go spotkać.

Podobnie jak to było w przypadku *iGirl* Mariny Carr, w *Mnemonic* koncepcja człowieczeństwa pozbawiona jest

złudzeń i budzi niepokój czy wręcz grozę. W poszukiwaniu tożsamości Virgil / Wirgiliusz, partner Alicji, podąża za historią odnalezionego 17 września 1991 roku w Alpach Człowieka Lodu / Icemana / Ötzie'ego, czyli zmumifikowanego zamrożonego ciała sprzed ponad trzech tysięcy lat. Usiłuje on również okiełznać grozę niepoznawalnej przeszłości za pomocą wyobraźni. Los Człowieka Lodu / Icemana utożsamia dla niego egzystencjalną sytuację człowieka – być może właściwiej będzie powiedzieć: Europejczyka, nieustannie uciekającego przed oprawcą, wrogiem, najeźdźcą. Jak mówi o Człowieku Lodu Virgil:

W beznadziejnej sytuacji zdołał uciec przed wrogiem. Na wszelkie sposoby starano się go schwytać. Jeśli, jak to wiemy z Talheim, masakrowano nawet kobiety i dzieci, jak niebezpieczna dla zwycięzców wydawać się musiała ucieczka z pogromu dorosłego mężczyzny. Jego jedynym sprzymierzeńcem był przywilej znajomości terenu wokół. Nie było nadziei, że będzie mógł wrócić, kiedykolwiek, pod jakimkolwiek pretekstem. Mężczyzna wyruszył więc w kierunku wierzchołka Hauslabjoch, mając nadzieję, że za główną granią Alp być może zdoła uciec przed pościgiem<sup>9</sup>.

### Pięć

Gdy mowa o grozie i wyobraźni, nie chciałbym przeoczyć siedmiogodzinnego przedstawienia Roberta Lepage'a i jego kanadyjskiej grupy ExMachina, zatytułowanego *The Seven Streams of the River Ota*. Spektakl ten mierzył się z traumą doświadczaną przez dekady w różnych zakątkach świata, dotyczył indywidualnych losów naznaczonych wybuchem bomby atomowej w Hiroszynie. Sygnalizując jedynie to odniesienie, przywołując wprowadzające tę wielopoziomą historię słowa Jana Čapka, jednego z bohaterów:

*Siedem strumieni rzeki Ota* opowiada o ludziach z różnych stron świata, którzy przyjechali do Hiroszimy, by skonfrontować się z ich własną dewastacją i własnym oświeceniem. Hiroszima jest bowiem miastem śmierci i zniszczenia, a jednocześnie jest miastem ponownych narodzin i przetrwania<sup>10</sup>.

### Sześć

Jeśli rzeczywiście możemy mówić o „froncie wojny kognitywnej”, to nie jest on koherentny, przebiega być może również w mało oczywistych rejonach, również na drugim krańcu świata. Obrazoburczy, zaangażowany politycznie teatr Oficyna Uzyna Uzona<sup>11</sup> z brazylijskiego São Paulo wystawia w czerwcu 2022 roku zadziwiające, ludyczne, prześmieszne, tragikomiczne *Esperando Godot / Czekaając na Godota*. Wolą obchodzącego w ten sposób swe 85. urodziny Zé Celso – a właściwie José Celso Martinez Corrêa – było przefiltrowanie dramatu Becketta przez koncepcję kulturowej antropofagii Oswalda de Andrade<sup>12</sup>. I rzeczywiście jego *Godot* jest na wskroś



1. Otwarta garderoba w Teatro Oficina. Fot. Tomasz Wiśniewski.
2. Figurka Zé Pilintra na wystawie sklepu z pamiątkami. Fot. Tomasz Wiśniewski.
3. Drzewo w Teatro Oficina. Fot. Martin Blaszk.
4. Monitory używane w czasie spektaklu. Fot. Tomasz Wiśniewski.

prześnięty brazylijskim tropikiem: w pełni wykorzystane jest *terreiro* teatru z jego długą niczym droga sceną oraz rzeczywistym drzewem wrośniętym przez szybę w przestrzeń teatru, zamiast rzepy Estragon zabawia się obscenicznie bananem, a wcieleniem Chłopca obwieszczającego, że Godot nie przyjdzie, jest czarnoskóry anglojęzyczny Boy – przywołujący postać Zé Pilintra wywodzącą się z afrobrazylijskich wierzeń synkretycznych *catimbó* z północnej części kraju (Umbanda)<sup>13</sup>. Co więcej, grany przez Tony’ego Raisa Boy/Chłopiec/Wysłannik wbrew dramatowi Becketta obwieszcza, że Godot nie przyjdzie, gdyż właśnie umarł, co w dogłębny sposób przekształca semantykę dramatu (warto przy tym mieć na uwadze, że postać Zé Pilintry niekoniecznie należy traktować jako wiarygodną, a przy tym zwiastuje ona – jak zapewniają Brazylijczycy – nowe otwarcie).

Wspominam o tym wszystkim, gdyż *Godot* teatru Oficyna jest na wskroś współczesny, zaangażowany społecznie i politycznie, a jednocześnie przekracza wszelkie wyobrażenia o tym, czym może być sztuka Becketta. Akcję śledzimy z wysokich na pięć pięter rusztowań widowni i jest ona na bieżąco nagrywana i streamingowana za pomocą trzech kamer. Ramą całości, kurtyną, jest strumień żywej wody bijącej spod wysokiego sufitu, transponowany następnie w projekcję tropikalnej burzy pojawiającej się na rozmieszczonych w różnych zakątkach teatru ekranach. Ekranu epatują nas za chwilę grozą codziennych katastrof: karczowanej, płonącej Amazonii, eksterminowanych plemion tubylczych, powodziarni błotnymi, katastrofalnym w skutkach zapadnięciem się jednej z brazylijskich tam, bezwzględna ekspansją wyjąłajających dżunglę kopalni odkrywkowych. Lokalny brazylijski kontekst przechodzi jednak niespodziewanie w mrozące krew w żyłach obrazy z Ukrainy; w otwarciu Godota świat ekranów przenosi nas do Buczy, do zgliszczy i ruin, odpalanych pocisków, wreszcie zapakowanych w czarne worki ciał wrzucanych do głębokiej mogiły. Sylwetka kremlowskiego zbrodniarza poprzedza wizję apokalipsy nuklearnej.

Głęboki grób z Buczy determinuje wertykalną oś *Godota* teatru Oficyna. Vladimir wdrapuje się tu na scenę spod ziemi, dosłownie przybywa ze scenicznego grobu, wygrzebuje się ze świata śmierci, *underworld*. Dobitne echo początkowych kadrów wybrzmiewa również, gdy pod koniec przedstawienia nad scenicznym grobem Pozzo wypowiada złowieszczą sekwencję: „One rodzą okrakiem na grobie, światło świeci przez chwilę, a potem znów noc, znów noc”<sup>14</sup>. Obraz otchłani z Buczy przenika na wskroś tropikalnego Godota Zé Celso, a jednocześnie jego wyobrażenia nie pozostawia wątpliwości, że otchłani ta podlegać może – czy wręcz musi – transgresji. Jeśli rzeczywiście możemy mówić o „froncie wojny kognitywnej”, to przebiega on również w teatrze Oficyna, w São Paulo, w Brazylii, w której napaść na Ukrainę pozostaje przedmiotem nieustannej fałszującej rzeczywistość propagandy, i mowa tu nie tylko o zwolennikach kolejnego despoty, kolejnego

Pozza, czyli pozostającego jeszcze wówczas u władzy Jaira Bolsonaro.

Sopot–Lublin, 7–10 lipca 2022

\* Badania w ramach Programu Wsparcia Humanistyki Gdańskiej. Projekt: *Geografia wyobraźni: dramaty i teatry irlandzkie*.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Zob. [www.abbeytheatre.ie/whats-on/igirl](http://www.abbeytheatre.ie/whats-on/igirl), dostęp 15.04.2023.
- <sup>2</sup> Szerzej o kontekście premierowej inscenizacji dramatu piszę w artykule *Nowe otwarcie dublińskiego The Abbey Theatre*, „Konteksty” 2022, nr 1–2 (336–337), s. 35–40.
- <sup>3</sup> Marina Carr, *iGirl*, Faber, London 2021, s. 3 (tu i jeśli nie stwierdzono inaczej – tłumaczenie własne).
- <sup>4</sup> Tamże, s. 49–50. Fragment ten wybrzmiewa głosem Olven Fouéré w nagraniu [www.youtube.com/watch?v=hj5styMYLcA&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=hj5styMYLcA&t=7s), dostęp 15.04.2023.
- <sup>5</sup> *Complicité, Plays: 1*, Methuen, London 2003, s. 9.
- <sup>6</sup> Simon McBurney i Mark Wheatley, *Note on the script*, [w:] *Complicité, Plays: 1*, dz. cyt., s. 5.
- <sup>7</sup> Szerzej o przemocy w przedstawieniach *Complicité* piszę w artykule *Images of Violence in Complicite*, „Społeczeństwo. Edukacja. Język” 2017, t. 5, s. 53–60 oraz w rozdziale *Otchłani za nami: Graham Swift – Kazuo Ishiguro – Simon McBurney (Complicite)*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Zbigniew Majchrowski, Wojciech Owczarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011, s. 413–426.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 191–192.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 205–206.
- <sup>10</sup> Robert Lepage, Ex Machina, *The Seven Streams of the River Ota*, Methuen Drama, London 2020, s. 1.
- <sup>11</sup> <https://teatroficina.com>, dostęp: 15.04.2023.
- <sup>12</sup> Warto przy tej okazji przywołać fragment *Manifestu antropofagicznego* Oswalda de Andrade: „Walka między tym, co nazwałoby się Niestworzonym, a Tworem – zilustrowana poprzez nieustanną sprzeczność między człowiekiem a jego Tabu. Codzienna miłość i kapitalistyczny *modus vivendi*. Antropofagia. Wchłonięcie świętego wroga. Aby przemienić go w totem. Ludzka przygoda. Ziemiński cel. Jednak tylko czyste elity zdołały dokonać cielesnej antropofagii, która niesie w sobie najwyższy sens życia i unika wszystkich dolegliwości zidentyfikowanych przez Freuda, dolegliwości katechetycznych. To, co ma miejsce, to nie sublimacja popędu płciowego. To skala temperatury popędu antropofagicznego. Z cielesnego przemienia się w wybiórczy i tworzy przyjaźń. Afektywny – miłość. Spekulatywny – naukę. Zbacza i się przenosi. Sięgnęliśmy poniżenia. Niska antropofagia skupiona w grzechach z katechizmu – zazdrości, lichwie, oszczerstwie, morderstwie. Zaraza tak zwanych ludów wykształconych i schrystianizowanych – to przeciwko niej działamy. Antropofagowie”. Oswald de Andrade, *Manifest antropofagiczny*, „Konteksty” 2020, nr 4, s. 48–49.
- <sup>13</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9\\_Pilintra](https://en.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_Pilintra), dostęp 15.04.2023.
- <sup>14</sup> Samuel Beckett, *Dzieła dramatyczne*, przeł. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 126.