

Magdalena Rewerenda

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

SZCZĘŚLIWY KSIĄŻĘ JANA DORMANA JAKO AUTOARCHIWUM

Niewielkie pomieszczenie zastawione regałami pełnymi książek, teczek i segregatorów. Jan Dorman pochyla się nad biurkiem, na którym także piętrzą się dokumenty, z zainteresowaniem przegląda jedno z pudełek i teatralnym gestem trzyma w ręce dopiero co zdjęte okulary. Jesteśmy w gabinecie reżysera w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie – głównym repozytorium jego archiwum do 1977. Pod biurkiem leży kamerzysta usiłujący uwiecznić moment z życia artysty. Jest rok 1969. Taki obraz został utrwalony w filmie dokumentalnym Janusza Kidawy o Dormanie, jego teatrze i archiwum. Artysta dopuszcza ekipę filmową do przepastnej kolekcji programów, notatek, dzienników i listów, archiwaliów dokumentujących życie prywatne i twórczość reżysera, gromadzonych przez niego skrupulatnie przez wiele lat. Nonszalancja, z jaką Dorman kartkuje dokumenty, jest precyzyjnie wystudiowana – na fotografii wyraźnie widać twórcę dumnego ze swojego dzieła: nie tyle konkretnego spektaklu, ile całego misternie zbudowanego archiwum. Ta fotografia mówi o artyście bardzo wiele.

Archiwizowanie własnej działalności we wszystkich wymiarach było pasją i *èlan vital* Dormana przez całe jego życie. Kierowany prawdziwym archiwalnym impulsem zbierał wszystkie możliwe dokumenty pracy i dzieła, gromadząc przy okazji najdrobniejsze nawet ślady swojej aktywności: zapiski, notatki z prób, fotografie, listy, wspomnienia, rozmaite rysunki, wycinki z prasy poświęcone bieżącym sprawom, recenzje, programy oglądanych przedstawień, bilety, rachunki... Budowanie archiwum życia rodzinnego i zawodowego Dormanów zapoczątkowała Janina Dormanowa, potem pieczołowicie robił to sam Dorman. Swoje archiwum Dorman poszerzał także o myśli i wrażenia innych, których prosił o zapisywanie refleksji dotyczących jego teatru. Archiwizowanie rozumiał bardzo szeroko, nie tylko jako kolekcjonowanie materialnych pamiątek, ale też jako zde-rzanie rozmaitych mediów, idei i sytuacji twórczych, które poszerzały kontekst jego spektakli.



Jan Dorman w swoim archiwum, Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym

Kompulsywna autoarchiwizacja była rodzajem jego znaku szczególnego – a świadomy mocy, jaka tkwi w jego archiwum, bardzo o nie dbał i niestrudzenie przenosił do kolejnych swoich mieszkań. Gdy odchodził na emeryturę, a jego bezcenne, jak sam mówił¹, archiwum zostało dosłownie wyrzucone na ulicę, szukał dla niego odpowiedniego miejsca, ale i coraz bardziej świadomie snuł wizję jego przyszłości:

Mając za sobą taki dorobek artystyczny „narastało” archiwum. Jeszcze prowadząc teatr, dbałem o dokumentację. [...] Gdzieś to wszystko trzeba było zachować, przechować dla potomnych. Jednocześnie nie zamierzałem odsuwać się od życia artystycznego. Chciałem, aby moje archiwum stało się laboratorium. O tym wszystkim mówiłem i pisałem odchodząc z placówki.²

Jego myślenie o archiwum nie miało zatem jedynie sentymentalnego czy megalomańskiego wymiaru. Stanowiło bardzo świadomą i nowoczesną strategię artystyczną: budowało kolejne piętra jego przedstawień. Dorman żywił też nadzieję, że

¹ I. Dowsilas, *Historia archiwum Dormana*, [w:] J. Dorman, *Od zabawy w teatr do teatru klasycznego*, oprac. I. Dowsilas, Będzin 2015, s. 85.

² Ibidem, s. 84.

jego archiwum kiedyś będzie „otwarte” dla artystów i badaczy, którzy, uruchamiając je, dadzą mu nowe życie, uczynią je performatywnym, tzn. aktywnie kształtującym i powołującym do życia nową rzeczywistość teatralną i nie tylko.³ Wielowymiarowość jego autoarchiwizacyjnej gorączki – od troski o fizyczne repozytorium pamiętek i dokumentów, przez politykę wytwarzania śladów, aż po zainteresowanie niematerialnym archiwum zawartym w pamięci ciała i performatywnym archiwum zachowanym w spektaklu – widać szczególnie wyraźnie w przedstawieniu *Szczęśliwy książę* według Oskara Wilde’a (Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1967). Dlatego właśnie ono będzie głównym punktem odniesienia dla tego artykułu, który stanowi propozycję analizy dokumentacji *Szczęśliwego księcia* jako modelu myślenia Dormana o połączeniach zwrotnych między teatrem i archiwum. Tezę, że właśnie to przedstawienie jest swoistą esencją strategii, które konsekwentnie przyjmował Dorman w całej swojej twórczości, potwierdza refleksja samego artysty, zawarta w jednym z zeszytów tworzących obszerny postprogram do tego spektaklu:

Intencja przedstawienia *Szczęśliwy książę* ma swoje źródło w założeniu, jakie postawiliśmy sobie ostatnio:

- a) zbliżyć widza młodzieżowego do literatury klasycznej;
- b) wprowadzić na tym materiale doświadczenia zdobyte podczas kilkuletniego kontynuowania własnego warsztatu teatralnego.⁴

Wszystko to sprawia, że istotą teatru Dormana wydaje się widmowość i nieodparte poczucie powrotu do wcześniejszych doświadczeń, teraz przypominanych i poddawanych recyklingowi.⁵ Marvin Carlson pisał, że „wszystko w teatrze – ciała, użyte materiały, język, a także sama przestrzeń – jest i zawsze było nawiedzone, a to nawiedzenie stanowi kluczową część znaczenia teatru dla widzów i ich recepcji w każdym miejscu i czasie”.⁶ Dorman świadomie posługuje się mechanizmem Carlsonowskiej teatralnej maszyny pamięci we wszystkich wymiarach: nawiedzonego tekstu scenariusza, utkanego z cytatów i skojarzeń, nawiedzonego domu – będzińskiego teatru, pamiętającego wcześniejsze realizacje, a przede wszystkim nawiedzonej produkcji i przedmiotów wielokrotnego użytku oraz naznaczonego pamięcią nawiedzonego ciała aktorów.

³ Pragnienie, by jego archiwum cyrkulowało, opuszczało ramy jego domu czy teatru i żyło gdzie indziej, widoczne było także w chęci dzielenia się pozostałościami ze swoich spektakli, by przedstawienia mogły być kontynuowane w świadomości widzów na długo po opuszczeniu teatru. W dzienniku z 1972 Dorman zapisał pomysł sytuacji scenicznej w niezrealizowanym ostatecznie spektaklu *Alfanhi*: zaproszone na scenę dziecko miało zabrać z niej ze sobą określony przedmiot: „Chłopiec wraca ze sceny z cząstką tejże sceny, z rekwizytem, który zabierze ze sobą «na pamiętkę» – to będzie rzecz wzięta z krainy snu [...] – a może potrzebna będzie do afirmacji przeżyć”. Zob. J. Dorman, „Dziennik 1972”, notatka z 15 IV 1972, mps, Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie (dalej: AJD/IT).

⁴ J. Dorman, *Uwagi o inscenizacji*, sklejka z programem do spektaklu *Szczęśliwy książę*, AJD/IT. W cytacie zachowano pisownię oryginału.

⁵ Zob. M. Carlson, *Haunted Stage. Theatre as a Memory Machine*, Ann Arbor 2000.

⁶ Ibidem, s. 15, przekł. M. R.

Zgodnie z założeniami widmontologii⁷ widmowy stan „wskazuje [...] na skompletowaną i wielowarstwową strukturę rzeczywistości, która – wbrew naszym oczekiwaniom – nigdy nie jest tak spójna i homogeniczna, jakbyśmy sobie tego życzyli”.⁸ Widma mają zdolność konstruowania nowej rzeczywistości: nadejście widma realizuje się bowiem w performansie artystycznym, jakim są kolejne przedstawienia Dormana oraz performansie pamięci o nich, projektowanym przez reżysera. Powracające natrętnie motywy mówią nie tylko o nawiedzeniu konkretnych przedstawień Dormana, ale także – a może przede wszystkim – o widmowości teatru w ogóle, o jego tendencji do powrotu i wywoływanym przezeń nieodpartym wrażeniu widzenia czegoś, co widzieliśmy już wcześniej.⁹

POSTPROGRAM

Przedłużeniem życia spektaklu dla Dormana był już sam program. W przypadku *Szczęśliwego księcia* zmieniał się on i rozwijał w miarę funkcjonowania przedstawienia. Powstawał latami: choć *Szczęśliwy książę* miał premierę w 1967, w zachowanym obszernym programie do spektaklu znajdują się recenzje i relacje z lat 70. Z biegiem lat, wraz z licznymi festiwalowymi prezentacjami *Szczęśliwego księcia* na polskich i międzynarodowych scenach przyrastała ilość materiałów i dokumentacji, a Dorman uzupełniał kolejne wersje programów o coraz mniej oczywiste dla nich elementy. W Archiwum Jana Dormana przechowywanym obecnie w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie znajduje się teczka z postprogramem do *Szczęśliwego księcia*, a w niej opowiadanie Oscara Wilde’a po polsku i angielsku, egzemplarz reżyserski z uwagami inscenizacyjnymi, rysunki i zdjęcia, artykuł o Dormanie, inne artykuły kontekstowe, fragmenty zapisów nutowych oraz recenzje i listy wymieniane z widzami czy pracownikami teatrów.¹⁰

⁷ Zob. C. Davis, *Powrót umarłych*, przekł. A. Marzec, „Czas Kultury” 2013 nr 2. Davis przypomina pracę Jacquesa Derridy *Spectres de Marx* (1993) oraz wcześniejsze, choć mniej znane eseje *L’Ecorce et le noyau* (1978) Nicolasa Abrahama i Marii Torok, gdzie po raz pierwszy pojawia się pojęcie hauntologie, na język polski tłumaczone jako „widmontologia”. Zob. też: A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015. Autor omawia refleksje Žižka, który – daleki od formułowania postulatów na temat życia wiecznego – przekonuje, że śmierć nie oznacza końca, ponieważ byty, pozbawione właściwego pogrzebu, powracają pośmiertnie w postaci widm. Dotyczy to przede wszystkim idei: śmiertelnych wbrew początkowym idealistycznym przekonaniom, ale nieposiadających własnej i skutecznej formy rytuału funeralnego. Powracają więc jako „nieumarłe” (*undead*), w formie zmodyfikowanej, z osłabioną mocą, ale i nadzieją na nowe życie, które mogą im zapewnić nowe interpretacje (s. 33–35).

⁸ Ibidem, s. 31.

⁹ M. Carlson, op. cit., s. 2.

¹⁰ Oprócz opisywanego postprogramu w archiwum Instytutu Teatralnego jest aż siedem różnych teczek z dokumentami dotyczącymi *Szczęśliwego księcia*, a w prywatnych zbiorach Iwony Dowsilas, córki Jana Dormana, znajdują się niedostępne dotąd zapiski z intymnego dziennika, które tworzą dodatkowy wymiar pracy nad tym spektaklem i wieloma innymi realizacjami. Ze względu na ich jednoznacznie osobisty ich charakter, zostaną pominięte w niniejszej refleksji.



Szczęśliwy książę, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1967, AJD/IT

Program był zatem zarazem punktem wyjścia i dojścia – nie tylko w sensie utrwalonego na piśmie pomysłu na kształt spektaklu, ale też, być może przede wszystkim, osobnym tworem artystycznym. Stawał się więc kolejnym piętrem teatralnego działania, a tym samym performansem zaplanowanym przez Dorman dla widzów i czytelników: partyturą określonego sposobu odbioru jego przedstawienia. W *Uwagach o inscenizacji* zamieszczonych w programie Dorman nie ukrywał: „Ponieważ o inscenizacji nabierało się kilka wypowiedzi, zamieszczamy je. Recenzje te zorientują czytelnika o procesie twórczym teatru”.¹¹

Dwudzielny scenariusz dołączony do postprogramu *Szczęśliwego księcia* w prawej kolumnie zawiera zapis wypowiedzianego przez aktorów tekstu i śpiewanych piosenek, w lewej zaś specyficzny rodzaj didaskaliów. Oprócz sekwencji ruchów przewidzianych dla wykonawców, Dorman dzieli się w tym miejscu różnymi refleksjami – od filozoficznych dygresji („Czy jest taka prawda, za którą musimy płacić cierpieniem lub śmiercią człowieka & czy przyznamy raczej fanatykowi, który chce dotrzeć do nas, czytając nam opowiadania smutne i prawdziwe?”¹²) do refleksji nad wartością samego przedstawienia („czy ten nastrój mistyczny pomaga widowni

¹¹ J. Dorman, *Uwagi o inscenizacji*, op. cit.

¹² Idem, „*Szczęśliwy książę*, inscenizacja oparta na utworach Oscara Wilde, opracowanie Jan Dorman na scenę Teatru Dzieci Zagłębia Będzin & Rok 1967”, scenariusz, sklejka z programem do spektaklu *Szczęśliwy książę*, AJD/IT, s. 15.

w odbiorze – czy akurat ta forma?”¹³). Wydaje się, że częściej scenariusz ten wraz z tekstem pobocznym skierowany jest bardziej do odbiorców niż wykonawców. Tym samym Dorman po pierwsze dokumentuje w scenariuszu drogę jego powstania, a po drugie dąży do uruchomienia go w dyskusji z widz-em-czytelnikiem.

Postprogramy Dormana można więc traktować po prostu jako standardowy do-datek do spektaklu, rodzaj pamiętki, która dodatkowo ma umiejscowić przedstawienie w określonym kontekście i mieć zadanie edukacyjne. Oczywiście, programy rozrastały się w miarę grania spektaklu z powodów marketingowych – wyjazdy na europejskie festiwale sprzyjały promocji teatru. Ale wieloletnie budowanie post-programów jest przede wszystkim kolejnym stopniem performansu zaplanowanego przez Dormana. Potwierdza to nie tylko staranny dobór i układ materiałów (np. umieszczenie w postprogramie do *Szczęśliwego księcia* nie przypadkowych i powierzchownych recenzji, a wnikliwych omówień Tadeusza Kudlińskiego czy Zbigniewa Osińskiego, którzy z reguły kierowali swoje artykuły do bardzo świadomych i wyrobionych czytelników), ale także marzenia o tworzeniu monograficznych programów do przedstawień. W roku 1985, przy okazji negocjowania tytułu do realizacji na scenie Teatru Lalki i Aktora „Baj Pomorski” w Toruniu, Dorman pisał o sobie i dokumentacji swoich przedstawień do Antoniego Słocińskiego:

Bo, jak wiadomo Dorman nie tylko kleci swoje inscenizacje. Dormanowi zależy na tym, że został ślad po tych skleconych sztukach i i dlatego oddając Koterli KTÓRA GODZINE „zmusił” Szanownego Dyrektora w Wałbrzychu do „wydrukowania” programu obejmującego wszystko to, co dotyczy tej sztuki. Program Pan widział. [...] Czyli dyr. Słociński, czy chce, czy też nie chce, będzie musiał zgodzić się na druk uczciwego programu do WIERCIPIENTY.¹⁴

Archiwum Dormana zawierało się również w samych jego spektaklach. Z jednej strony zgromadzone obiekty z dawnych przedstawień wpręgał powtórnie w kolejne inscenizacje na prawach twórczego recyklingu.¹⁵ Z drugiej uruchamiał cyrkulację elementów niematerialnych, które krążyły między archiwum kulturowym a subiektywnym zbiorem Dormana, tworząc silne znaki teatralne i rodzaj „wędrującego” archiwum nawiedzanego przez widma przeszłości reżysera – zarówno artystycznej, jak i prywatnej.

¹³ Ibidem, s. 5.

¹⁴ List J. Dormana do A. Słocińskiego, 9 II 1985, mps, sklejka „Antoni Słociński”, AJD/IT. Do realizacji *Przygód wiercipięty* ostatecznie nie doszło. Dorman przygotował z toruńskim zespołem *Odważną księżniczkę* Witkacego (prem. 10 XI 1985). W cytacie zachowano pisownię oryginału.

¹⁵ Powtórne użycia tych samych motywów czy rekwizytów dotyczą zarówno powrotów w nieoczekiwanym kontekście, w zmienionym znaczeniu i zupełnie nowym przedstawieniu, jak i ponownej realizacji tego samego tytułu w innym teatrze i z innymi aktorami, ale w formie zbliżonej do tej, która sprawdziła się przed laty. Sukces, jakim okazał się *Szczęśliwy książę*, także doczekał się swojej „rekonstrukcji” w PWST we Wrocławiu w 1983. Zachowany egzemplarz reżyserski świadczy o tym, że szkielec i zamysł nie zmieniły się od 1967 – to ten sam scenariusz, który znajduje się w obszernym postprogramie realizacji z Będzina, tylko opatrzony reżyserskimi wskazówkami. Stała pozostaje także lista niezbędnych rekwizytów, takich jak parasol i bębenek dla Matki Courage, kula dla Żebraka czy wieszak obwieszony tablicami. Zob. J. Dorman, sklejka „*Szczęśliwy książę* PWST Wrocław”, AJD/IT.

WĘDRUJĄCE PRZEDMIOTY

Przedmiotom w teatrze Dorman poświęcał wyjątkowo dużo uwagi. Przede wszystkim, podobnie jak Tadeusza Kantora i wielu innych twórców w XX wieku, interesowały go przedmioty codzienne, najniższej rangi, zdegradowane. Traktował je jako „czynniki aktywne”, które „tak samo jak aktorzy i pozostali ludzie zaangażowani w proces powstawania spektaklu mogą wykazywać sprawczość”.¹⁶ Fascynacja najprostszymi przedmiotami była wręcz anegdotyczna. Marian Dymała wspominał na przykład, że podczas pracy nad *Odważną księżniczką* Dorman poprosił aktorów o przyniesienie na próbę przedmiotów. Aby zadrzeć z enigmatycznego hasła rzuconego przez reżysera, Dymała zjawił się w teatrze ze zdezelowanym wózkiem zabranym ze śmietnika. Wbrew jego oczekiwaniom, Dorman nie był ani zdziwiony, ani urażony: zachwyił się wózkiem, uczynił z niego podstawowy rekwizyt, za pomocą którego aktorzy mieli odegrać śmierć.¹⁷

U Dormana chodzi zatem po pierwsze o uprzywilejowanie pozycji przedmiotu w spektaklu i uczynienie go równoprawnym współtwórcą przedstawienia, budującym jego dramaturgię, czy autentycznym partnerem dla aktora. Krystyna Miłobędzka pisała:

Wobec przedmiotów w zabawie dziecka i wobec przedmiotów na scenie Dormana określenia „rekwizyty”, „kostiumy”, „scenografia” tracą swoje porządkujące znaczenie. Już prędzej to wszystko, czym poza aktorami wypełniona jest scena, można by nazwać ich niemymi partnerami, współuczestnikami procesu poznania.¹⁸

Zainspirowany dadaistami, sam Dorman pisał w dzienniku:

Definicja Marcela Duchampa zakładająca, że przedmiot wyrwany z otoczenia i pozbawiony dotychczasowej funkcji może być, decyzją artysty, «podniesiony do rangi dzieła» sprawdziła się w wielu moich inscenizacjach.¹⁹

Po drugie istotne jest dla niego świadome fabularyzowanie (widoczne w upodobaniu do konstruowania obszernych narracji na temat wydarzeń ze swojego życia), konfabulowanie towarzyszące konstruowaniu historii tych obiektów, choć i snute przez Dormana opowieści nie pozostawały bez wpływu na późniejsze wykorzystanie rekwizytów w spektaklach.²⁰

¹⁶ K. Waligóra, *Rzeczy i aktorzy*, „Didaskalia” 2014 nr 123, s. 73.

¹⁷ Zob. wywiad z Joanną Śliwińską przeprowadzony przez Marzenę Wiśniewską 7 III 2017, nagranie dźwiękowe, AJD/IT.

¹⁸ K. Miłobędzka, *W widnokregu odmieńca*, Wrocław 2008, s. 82.

¹⁹ J. Dorman, „Dziennik 1963”, notatka, 22 IX 1964, AJD/IT.

²⁰ Fabularyzowanie i swego rodzaju konfabulację historii przedmiotów (czy też swoiste nawarstwianie się równoległych opowieści) można obserwować w opisie kilku przedmiotów. W przypadku drabin, które pojawiają się w *Koziołku Matolku*, Dorman opisywał historię inspirującego zamku w Będzinie i tętniącego w nim niegdyś życia przechowanego do dziś w atmosferze będzińskiego jarmarku. To właśnie tam, na stoisku z drewnianymi przedmiotami, reżyser zauważył drabiny: „Przytulone do siebie stoją zmkle”. Średniowieczny duch tkwił w nich tak silnie, że „za pół godziny wysmkle, świerkowe drabiny wdzięczyły się na scenie”. Jednak według innej anegdoty drabiny, które stały się scenografią do spektaklu, nie pochodziły z będzińskiego targu, ale z holu teatru Banialuka. Zob. J. Dorman, „Drabiny. Narodziny konwencji”, mps niedatowany, AJD/IT.



Próba spektaklu *Wiosna, lato, jesień, zima*, 1977, AJD/IT

Jednak waga przedmiotów zawiera się przede wszystkim w ich powrotach – wielokrotnym używaniu nie ze względów ekonomicznych, ale w ramach świadomej strategii Dormana: budowania skojarzeń w obrębie własnej twórczości. Zamiast unieruchamiać obiekty na muzealnej półce, wprowadzał je w ponowny obieg. Jak sam mówił, „powtórzenie motywu zakłada głębię, motyw jest znakiem, symptomem wewnętrznej logiki”.²¹ Dorman wielokrotnie powtarzał, że przedmiot ma swoją biografię i biologię²², a każdą z nich wykorzystywał i manifestował w przedstawieniach, choć za każdym razem mogły znaczyć zupełnie co innego. To właśnie ten dynamizm pozornie martwego przedmiotu fascynował go najbardziej: „im więcej ma możliwości przejścia różnych ról, funkcji i znaczeń, tym jest piękniejszy. Jest piękny, ponieważ jest nieskończenie użyteczny”.²³

To właśnie dzięki zasadzie, że o znaczeniu danego przedmiotu decydują słowo, kontekst i wyobraźnia, może on swobodnie wędrować po teatralnej czasoprzestrzeni Dormana. „Kości” pozostają takie same, zmienia się opowieść o nich.²⁴ A „człowieczeństwo przedmiotu zaczyna się poza jego zastosowaniem”. Nie tylko bowiem charakterystyczna kaczka na dyszlu wędruje od spektaklu do spektaklu,

²¹ J. Dorman, „Przedmioty”, mps niedatowany, AJD/IT.

²² Ibidem. Dorman wyraził to następująco: „Przedmiot ma funkcję i swoją biologię”. Myśl ta powraca w notatkach do spektakli.

²³ K. Miłobędzka, op. cit., s. 69.

²⁴ Zob. D. Taylor, *Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003, s. 19.

od *Kaczki i Hamleta* do spektaklu *Wiosna, lato, jesień, zima*.²⁵ Cała scenografia *Niezwykłej przygody Pana Kleksa* została wykupiona od teatru, a następnie jej elementy wykorzystywano w wielu innych przedstawieniach.

W *Szczęśliwym księciu* ta nieoczekiwana zmiana zastosowania, przeniesienie przedmiotu wraz z jego pamięcią, biografią i biologią, próba tego, co się stanie, gdy nagle znajdzie się w teatrze, jest szczególnie wyraźna. Najważniejsze elementy scenografii czy rekwizyty mają swoją historię, do której Dorman po raz kolejny konsekwentnie się odwołuje²⁶, nawet jeśli historie te nie są teatralne, tylko osobiste, codzienne, trywialne. To właśnie gest wyciągnięcia z rekwizytorni i umieszczenie na scenie przedmiotów takich jak maska, bębenek czy przede wszystkim wieszak w nietypowym, performatywnym i performującym archiwum spektaklu, wytwarza ich znaczenie.

Maska pochodziła z jednego z widowisk kolędniczych prezentowanych podczas powołanego przez Dormana Przeglądu Zespołów Obrzędowych „Herody”. Chodzenie z kolędą stanowiło, zdaniem będzińskiego artysty, syntezę wierzeń pogańskich i chrześcijańskich, repozytorium symboli²⁷, a więc pełniło funkcję kulturowego archiwum i alternatywnego sposobu transmitowania wiedzy – poprzez performans. Widowiska kolędników powracały jako impuls czy inspiracja w bardzo wielu spektaklach Dormana. Wspomina choćby o pracy nad *Dylem Sowizdrzałem*, gdy aktorzy mieli trudność z trafnym podaniem archaicznego tekstu, a widmo „herodowych” wykonawców dostarczyło im niezbędnego rytmu:

Po wielu mozolnych próbach tekst przystaje do tkanki herodowej konwencji gry. Aktorzy coraz swobodniej i łatwiej przyswajają sobie styl i rytm. Źródło ludowej zabawy dostarczyło teatrowi nowych soków. W podobny sposób montujemy interpretacje gry aktorów do inscenizacji *Snu nocy letniej* Szekspira, jak również na takich przesłankach powstaje utwór sceniczny w oparciu o opowiadanie Wilde’a *Szczęśliwy książę*.²⁸

Maska dziada przywędrowała do gabinetu Dormana z „Herodów” w styczniu 1967. „Wykonana sposobem prymitywnym z tektury zszytej dratwą ze skóry owczej”, urzekła, jak pisał reżyser, „urodą i grozą”.²⁹ Dorman wspomina też, że „kolędnik ze Zwardonia odgrywał w niej postać dziada. Dziad rozbawiał publiczność – był śmieszny”.³⁰ Gdy została umieszczona w *Szczęśliwym księciu*, sprawiła, że „na scenę wszedł rekwizyt, na którym zawiesiły się fluidy gry góralskich amatorów”. Ich duch został w przedmiocie, ale zmiana kontekstu sprawiła,

²⁵ Zob. K. Miłobędzka, op. cit., s. 40.

²⁶ Dorman nierzadko unaocznia i manifestuje na scenie swoje archiwum, ujawniając „szwy” spektaklu, zazwyczaj pozostające w ukryciu. Tak było między innymi w przypadku konia zawieszono-go na łańcuchach w *Koniku*, o którym pisze Miłobędzka (op. cit., s. 40).

²⁷ J. Dorman, *Herody*, [w:] idem, *Być mistrzem. Materiały z tamtych lat*, t. 1, wybór i oprac. I. Dowsilas, Będzin 2002, s. 254–259.

²⁸ Idem, *Herodowe igry a mój teatr*, [w:] idem, *Być mistrzem...*, op. cit., t. I, s. 262.

²⁹ Idem, „Maska”, 17 VI 1967, AJD/IT

³⁰ Idem, *Herodowe igry...*, op. cit.



Janina Dormanowa w spektaklu *Wiosna, lato, jesień, zima*,
Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1977, AJD/IT

że maska z komicznej preistoczyła się w poważną, a gdy aktorka zakłada ją na twarz mężczyzny, „to nie jest maska. Kobieta ofiarowała mężczyźnie starość”.³¹

W nieoczekiwany sposób pojawił się w spektaklu także bębenek. Został znaleziony w szopie, a następnie przywieziony z Sosnowca do mieszkania Dormanów w Będzinie i przez dłuższy czas wisiał w holu. Choć wprost nawiązuje do bębenka, który nosiła Matka Courage, to droga, jaką przeszedł, by stać się rekwizytem w przedstawieniu, była nieoczywista. Dorman wyjaśnia, że pewnego dnia „wreszcie odnalazł swoje miejsce – żona zawiesiła go na szyi”.³² Wyciągnięty z domowego archiwum, w którym znajdował się od dawna, stał się rekwizytem dopiero w momencie spotkania z Janiną, a wręcz zbudował postać, którą miała później zagrać: Matka Courage mogła w pełni zaistnieć dopiero w połączeniu z przedmiotem, który ją odnalazł i zaistniał w „bolesnym intymnym związku z człowiekiem, stanowi część człowieka, prowadzi z nim dialog”.³³

³¹ Ibidem.

³² Idem, „Bębenek”, mps niedatowany, AJD/IT

³³ Idem, „Przedmioty”, ibidem.



Szczęśliwy książę, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1967, AJD/IT

Wreszcie „przyszła kryska na wieszak”³⁴ – zapisał w notatce Dorman. Najważniejszy rekwizyt czy element scenografii, a zarazem jeden z głównych bohaterów *Szczęśliwego księcia*, od lat stał „w kącie pokoju, ktoś gdzieś kiedyś ofiarował go przy jakiejś okazji” i irytował, bo „gdy wisiało kilka płaszczy i przy obrocie górnej części skrzypiał niemiłosiernie”.³⁵ Aż wreszcie zaczął wędrować: od *Krawca Niteczki* (1958) i *Niebieskiego ptaka* (1963) aż po *Szczęśliwego księcia* i graną równoległe *Budę jarmarczną* (1968) – w obu tych przedstawieniach wykorzystane zostało jego podobieństwo do krzyża.

W *Szczęśliwym księciu* wieszak pełnił do pewnego stopnia swoją zwyczajową funkcję: był stojakiem na rekwizyty – lalki i tablice z ogywanymi w spektaklu napisami. Nieprzyjemne dźwięki wydawane przy jego obrocie zwiastowały złowróżbne skrzypienie wozu Matki Courage i jej butów. Jego najważniejszą funkcją było jednak reprezentowanie głównego bohatera: pomnika Księcia. Wieszak znaczył wszystkimi cechami, które nabył już wcześniej, poza scenicznym kontekstem:

³⁴ Idem, „Wieszak”, mps niedatowany, AJD/IT.

³⁵ Ibidem.

wieszak coraz wyraźniej manifestował swoją obecność. Stopniowo obrastał w cechy ludzkie: stękał, pęczniał i rozpychał się w swoim kącie. Poza tym to uniemożliwienie użytkowania wieszaka / nikt na wieszaku nie wiesział garderoby / i wykorzystanie przedmiot do innego celu nadawało wieszakowi innych metaforycznych treści. [...]

Wieszak przeniesiony na scenę i obwieszony tablicami z cytatami wyjętymi z dramatów Brechta „coś” oznaczał. Nie był podobny do pomnika, lecz nie pozostał dawnym wieszakiem. Dopiero „akcja” sceniczna, ruch aktora wokół wieszaka nadaje przedmiotowi archetypicznego znaczenia.

Ostatecznie bowiem wieszak ten nie służy, lecz co innego przedstawia.³⁶

Tym samym przedmiot codziennego użytku zostaje wyniesiony do obiektu wyjątkowej rangi. Jednocześnie pokazuje odwrotny kierunek zmian w historii Księcia: podmiot (Książę) zamieniony w pomnik ulega uprzedmiotowieniu. Pokazuje, że intencja godnego upamiętnienia staje się szkodliwa dla faktycznej pamięci o osobie. Użycie wieszaka do oznaczenia pomnika stanowi gest ponownej deheroizacji i pokazania ludzkiego, codziennego oblicza wyniesionego na piedestał bohatera (kierunek odwrotny do wyjściowego wyniesienia wieszaka do rangi aktora). Pomnik jest już zaledwie szkieletem dawnego bohatera.³⁷ Wreszcie wieszak można rozmienić jako zmetaforyzowane archiwum życia prywatnego artysty.

Co istotne, wydaje się, że Dorman pielęgnował pamięć o swoich wędrujących przedmiotach nie tylko na potrzeby prywatnych opowieści. Fragmenty scenariusza *Szczęśliwego księcia* są dowodem na to, że reżyser starał się dzielić tymi historiami z widownią, tak aby mogła je wprzęgnąć do swojej interpretacji jego spektakli. I tak też w momencie, gdy na scenie pojawiają się kosze – których funkcja w spektaklu nieustannie się zmienia, raz są lalkami, innym razem kapeluszymi – w tekście pobocznym postprogramu czytamy:

Przypadek sprawił, że pracownia teatru „zaśmiecona” była koszami, w których ongiś, z okazji różnych uroczystości teatr otrzymywał kwiaty. Bezużyteczne kosze doczekały się awansu – wróciły na scenę. Są głównym rekwizytem tego obrazu. Nałożone na głowy aktorek zastępują kapelusze. Trzymane w rękach dopełniają „kostium” i służą do noszenia lalek.³⁸

Tym samym Dorman po raz kolejny uruchamia maszynę zmieniających się znaczeń wraz z kolejnymi metamorfozami rekwizytów, a jednocześnie anegdotyczną o nich opowieść czyni elementem spektaklu – ważnym do odczytania kontekstem. Archiwum prywatne artysty i archiwum jego artystycznego dorobku znów się przenikają w przygotowanym dla widzów performansie.

³⁶ Idem, „Dziennik 1964”, 22 IX 1964, AJD/IT. Subtelne, ale wyraźne różnice wypływające z różnych wersji historii wędrowki wieszaka przekazywanych przez Dormana są jednym z wielu znaków praktykowanego przez reżysera konfabulowania i dopowiadania, które dopełniały wizję jego archiwum.

³⁷ W notatce Dormana z 15 II 1967 do spektaklu znajdujemy lakoniczny zapis: „szkielet [podkreślony potrójną] linią” (pomnik), sklejka „Szcześnieśliwy książę”, nr 3, AJD/IT.

³⁸ J. Dorman, *Szcześnieśliwy książę*, inscenizacja..., op. cit., s. 21.

WĘDRUJĄCE POSTACI

Pomiędzy kolejnymi, niezwiązanymi ze sobą spektaklami Dormana wędrują nie tylko przedmioty, ale też cytaty żywe, czyli postaci: umieszczone w nowym kontekście, za sprawą widmowego podobieństwa do swoich wcześniejszych wcieleń, uruchamiają nieoczekiwane skojarzenia.³⁹ Ruchliwość, wieloznaczność, wszędobylstwo, paradoksalna równoczesność zmiennej i nieziennej tożsamości – to właśnie buduje dramaturgię postaci Dormana. A jednocześnie, jak pisał Tadeusz Kudliński w omówieniu *Szczęśliwego księcia*, zawartym zresztą w postprogramie do spektaklu, „figury owe to nie określone indywidualności, ale twory teatralne o zmiennej funkcji dramatycznej, ulegające przeobrażeniom”.⁴⁰

Jedną z takich wędrujących postaci, czy też zmiennych teatralnych tworów, jest Matka Courage. Dramaturgiczna siła Matki Courage, granej w *Szczęśliwym księciu* przez Janinę Dormanową, tkwi w widmowej konstrukcji całej postaci. W scenariuszu zamieszczonym w postprogramie do spektaklu czytamy o niej: „Aktorka weszła na scenę wprost ze sztuki Brechta; oprócz znanych nam rekwizytów ma w ręku starą zniszczoną parasolkę”.⁴¹ Cała jest niepokojącym duchem, który wtargnął na scenę z obcego porządku, demonicznym cytatem z Brechta – zupełnie innej baśni. Jej ciemny strój, posępny wyraz twarzy oraz bęben i połamany parasol⁴² upodabniają ją do postaci Kantora – pół-żywych, pół-martwych, nie-umarłych, czyli widm. Owo „nieuchwytnie coś”, obecność którego podkreślał Dorman, to właśnie wielopoziomowa widmowość Matki Courage: „sekret, ślad bądź też niepokojącą pozostałość”.⁴³

Staje się mieszańką wcześniejszych i późniejszych spektakli Dormana, w których się pojawiała. Matka Courage, czy raczej postać nie zawsze nazwana, ale zawsze podobnie wyglądająca i w podobny sposób niedopasowana do innych elementów przedstawienia. Wędrowała po spektaklach takich jak *La Fontaine* czy *Niebieski*

³⁹ Co ciekawe, swoją strategię przywoływania określonych postaci, ucharakteryzowanych tak samo jak bohaterowie jego innych przedstawień, wprowadza na zasadzie szkatułki także w obrębie samych spektakli, wplatając widmowość w konwencję teatru w teatrze. Przykład takiego działania w *Śnie nocy letniej* Dormana opisuje Seweryn Pollak: „odbiega od ogólnie przyjętych form inscenizowania nie tylko przez fakt, że niewielki zespół narzuca konieczność dublowania ról; staje się to elementem podstawowej koncepcji, kiedy grupa rzemieślników na oczach widzów w tych samych kostiumach i w tej samej charakterystyce staje się nagle dworem Tezeusza”. S. Pollak, *Teatr wielkiej przygody*, program do *Szczęśliwego księcia*, AJD/IT. Dwór nosi na sobie – w formie kostiumu i charakterystyce – pamięć o swojej wcześniejszej roli i nie pozwala czytać postaci dworzan w oderwaniu od tej pamięci. Zabieg ze *Snu nocy letniej* staje się tym samym miniaturką strategii rozwijanej na przestrzeni różnych realizacji.

⁴⁰ T. Kudliński, *Szczęśliwy książę w gościnie u Dormana*, sklejka z programem do *Szczęśliwego księcia*, AJD/IT.

⁴¹ J. Dorman, *Szczęśliwy książę*, inscenizacja..., op. cit., s. 7.

⁴² Sam parasol zresztą, jak większość ruchliwych rekwizytów w teatrze Dormana, także dynamicznie zmienia swoje funkcje: „staje się pomnikiem, aby następnie stać się dachem złocistej sypialni, a potem skrzydłami ptaka”. Zob. Z. Osiński, *Teatr Dormana*, sklejka z programem do *Szczęśliwego księcia*, AJD/IT.

⁴³ A. Marzec, op. cit., s. 12.



Janina Dormanowa w spektaklu *Szczęśliwy książę*,
Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1967, AJD/IT

ptak. Do złudzenia przypominała ją też „mająca w sobie coś z Matki Courage sąsiadka Stachowa”⁴⁴: łaskawa i dobrodusznna, a zarazem groźna postać ze spektaklu *Powiedz, że jestem*. Zresztą ta niejednoznaczność charakterystyki postaci dotyczy także jej wcielenia w *Szczęśliwym księciu*. Tu stanowi połączenie dwóch ról: aktorki z pierwszego, brechtowskiego planu, Matki Courage jako postaci samej w sobie, oraz matki z opowiadania Wilde’a, która pozostaje niema, ale nieustająco zwraca się do niej aktor wypowiadający kwestie jej syna. Mówi o niej jako o najlepszej matce świata, ciepłej i kochającej. Courage z kolei opowiada i śpiewa głównie o historii jaskółki, która zakochała się najpierw w trzcinie, a potem w szczęśliwym księciu i dla miłości – jak kochająca matka – poświęciła swoje życie. Jednak podobnie jak niejednoznaczna jest postać Matki Courage u Brechta (oddanej matki, ale i osoby czerpiącej osobiste zyski z okrucieństwa wojny), tak i tu akcentowanie tematyki miłości u postaci granej przez Dormanową, nie jest jedynym jej wymiarem. Smutna, niespokojna i mroczna, jest widmem wojny – tematu dla ówczesnych młodych widzów zarazem odległego i nieustannie obecnego niejako „pod skórą”. Taką inter-

⁴⁴ W. Jesionowska, I. Kellner, *Po IV Wałbrzyskim Festiwalu Sztuk Dziecięcych*, „Teatr” 1985 nr 10, s. 20. O ucharakteryzowaniu Stachowej na podobieństwo Matki Courage pisał sam Dorman: „Już nigdy Krystyna Krasowska nie będzie grała w roli Stachowej | czyli Mutter Courage”. Zob. J. Dorman, notatka, 30 VI 1985, sklejka „Powiedz, że jestem”, AJD/IT.

pretację uzasadnia dramaturgia całego planu brechtowskiego. We wszystkich jego sekwencjach Matce Courage w każdej scenie towarzyszy drugi aktor – początkowo zwany Żebrakiem, wsparty na kuli. Postać ta przechodzi stopniową metamorfozę, by w pewnym momencie „kula przestała być kulą, aktor trzyma ją jak strzelbę”⁴⁵ i mówi: „Ręce do góry, bo strzelam!”⁴⁶ Staje się żołnierzem, który wraz z Matką Courage „potęguje całą gorączkę wojny & ta cała zabawa przestała być zabawą”⁴⁷. Widmo wojny i niesionych przez nią nieuniknionych zmian przejmują teraz zmieniające się przedmioty: „AKTOR-ŻEBRAK-ŻOŁNIERZ próbuje zastąpić wieszak kulą – udało się!”⁴⁸ Kula, czyli strzelba staje się pomnikiem wojny, a wieszak – niesionym na barkach Matki Courage krzyżem.⁴⁹

Na widmowość postaci Matki Courage w *Szczęśliwym księciu* składa się nie tylko fakt, iż jest ulepiona z intertekstualnych cytatów. Postać buduje także cielesność niezastąpionej (w tym przypadku bardzo dosłownie) Dormanowej. Janina nie tyle wcieliła się w rolę, ale była postacią matki: dzieci Jana i jego teatru, spiritus movens wielu ich wspólnych przedsięwzięć. Nosząc w sobie ślad innych spektakli i osobistych przeżyć, które budują przekaz spektaklu, tworzy „rodzaj performatywnej intertekstualności, opartej nie na dosłownych, ale performatywnych echach”⁵⁰. Courage zmieniała się, dojrzewała i starzała się razem z Janiną, a historia osobista Dormanów w sposób bezpośredni wpływała na kształt projektowanego przez nich teatru. Asystent Dormana przy spektaklu *Młynek do kawy* zauważa: „Teatr proponowany przez Dormana stanowi bagaż jego osobistych przeżyć. Aktor jest tylko projekcją sytuacji zaistniałych kilka, kilkanaście lat temu. Projekcja ta jest już jednak podbarwiona drwiną”⁵¹.

Strategia polegająca na umieszczeniu w spektaklu dla młodzieży postaci pochodzącej ze sztuki Brechta i uosabiającej wojnę pokazuje wielowymiarowe zainteresowanie Dormana archiwum. Z jednej strony Matka Courage, podobnie jak reszta trupy Brechta z planu pierwszego oraz zespół aktorski z beckettowskiego planu drugiego, to element archiwum Dormana: jego artystycznych fascynacji oraz kulturowego repozytorium motywów i inspiracji, tropów i wątków, które ukształtowały jego twórczość. Z drugiej strony nawiedzające spektakl widma nieoczywistych nawiązań kulturowych, takich, które najprawdopodobniej jeszcze przez wiele lat będą znajdowały się poza kanonem widzów przedstawień Dormana, mają budować ich własne archiwa: zakotwiczać się w podświadomości

⁴⁵ *Szczęśliwy książę*, inscenizacja..., op. cit., s. 27.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 38.

⁴⁸ Ibidem, s. 39.

⁴⁹ „Aktorka-Matka bierze powoli na plecy wieszak & muzyka & aktorka niesie wieszak na drugą stronę sceny”. Ibidem, s. 41.

⁵⁰ M. Carlson, op. cit., s. 95.

⁵¹ Notatki Wojciecha Nowaka, z prób *Młynka do kawy* w Teatrze Lalki i Aktora w Poznaniu, opisane przez Dormana jako „Młynek do kawy Poznań październik 1978”, AJD/IT.

dzieci, kształtować ich wrażliwość i powrócić w przyszłości jako rozpoznawalny kontekst.⁵²

ZAKOŃCZENIE: POWIEDZ, ŻE JESTEM. JAN DORMAN

Dorman bardzo konsekwentnie archiwizował swoje życie prywatne i zawodowe. Wyraźnie manifestował intertekstualność swoich spektakli (zarówno „zewnątrzną”, przywołującą innych twórców lub teksty kultury, jak i „wewnętrzną”, czyli ukrywanie w przedstawieniach autocytatów ze swoich wcześniejszych prac). Przedstawienia są pozbawione linearnej fabuły, igrają z wyobraźnią dzięki montażowi obrazów, dźwięków, skojarzeń, fragmentów tekstów, ale ich „anarchiczny chaos”⁵³ jest pozorny. W istocie zaś pozostają misterną konstrukcją i wyreżyserowaną, wystylizowaną strukturą. Szczególnie widoczne jest to w *Szczęśliwym księciu*. Dokumentacja tego spektaklu wyjątkowo skutecznie pokazuje, że archiwum Dormana sięga znacznie głębiej niż same gromadzone przez lata dokumenty. Jego autoarchiwum zawiera się w samych przedstawieniach i pokazuje z jednej strony nowatorskość myślenia Dormana o archiwum, a z drugiej udowadnia siłę alternatywnych sposobów przekazywania wiedzy i utrwalania spektakli.

Co więcej, sposób konstruowania spektaklu, charakterystyczny kolaż i montaż, wieloplanowość, mozaika do złożenia za pomocą własnej wyobraźni i dostępnych kontekstów kulturowych przypomina właśnie mechanizm funkcjonowania archiwum. Spostrzeżenie Kudlińskiego na temat dramaturgii spektakli Dormana („Cały tok przedstawienia przebiega więc polifonicznie, na ogół rządzi tu prawo kompozycji i selekcji, czasem tylko wielość i obfitość środków czyni wrażenie inflacji”⁵⁴) brzmi jak nowoczesne refleksje studiów nad archiwum, o których pisał choćby Thomas Osborne, nazywając archiwum „centrum interpretacji”⁵⁵ właśnie ze względu na polifoniczność, selektywność i montaż zawartych w nim informacji.

Strategie Dormana nawiązują zatem w sposób bezpośredni do bardzo współczesnego rozumienia archiwum teatru, które swoją żywotność i funkcjonalność czerpać by miało nie z trwałości i zamknięcia, ale z gotowości na zmianę i z ruchu

⁵² Troska o indywidualne archiwa intelektualne czy kulturowe innych osób widoczna była także w myśleniu Dormana o pracy z aktorami. W liście do Marii Polakowskiej z października 1966 pisał, że marzy o muzyce Weberna, którą wykorzysta w *Szczęśliwym księciu*, aby poszerzyć zasób aktorów: „zachciało mi się mieć do Wilde’a muzykę Weberna. Co? – nie wiem. Ale musi być Webern. Dlatego musi, bo aktorzy nie spotkali się z tym kompozytorem, a moim skromnym, a wytrwałym zamiarem jest «doskonalić» ich możliwości rozwojowe poprzez posuwanie, dodawanie, dolewanie”. Zob. *Napisz jak pamiętasz. Listy artysty*, red. I. Dowsilas, Będzin 2012, s. 251. Aktorzy i współtwórcy podczas pracy nad spektaklem również mieli podjąć pracę z archiwum: poszerzając własne i eksplorując te istniejące – w poszukiwaniu inspiracji. Jeden ze współpracowników Dormana w swoich notatkach pisał o tym, jak reżyser zachęcał ich do własnych poszukiwań: „Szukanie ma nas zbliżyć do sprawy bardzo istotnej. To szukanie powinno być przyjemnością”. Zob. Notatka, 9 XI 1966, sklejka „Szczęśliwy książę”, nr 3, AJD/IT.

⁵³ T. Kudliński, *Szczęśliwy książę w gościnie...*, op. cit.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ T. Osborne, *The Ordinarity of the archive*, „History of the Human Sciences” 1999 nr 2, s. 52.

wywołanego wtargnięciem do archiwum, otwarciem go w sensie dotknięcia materiałów z przeszłości i w sensie podjęcia za jego sprawą nowej dyskusji. Obdarzony stwórczą mocą performans uruchomienia swojego archiwum w teatrze Dormana budzi uśpione „widma” i na podstawie pamięci o nich – fragmentarycznej, niespójnej, zafałszowanej – powołuje do życia nowe performanse: podejmujące dyskusję z archiwalnym materiałem, jednocześnie przyczyniając się do jego powiększenia. Unieważnia także przekonanie na temat stabilności archiwum jako obiektywnej i trwałej instytucji dzięki zrównaniu materialnych śladów po przedstawieniu z konfabulowanymi czy niepotwierdzonymi doniesieniami, interpretacjami czy siecią nawiązań i kontekstów pozostających w ciągłej cyrkulacji. Materiał z otwartego archiwum Dormana staje się rodzajem organizmu: plastycznego, wytwarzającego się wciąż na nowo, za każdym razem inaczej w zależności od kontekstu i powodu, z jakiego się do niego sięga. Co ważne, aktywizacja archiwizowanych treści odbywa się poprzez performans.

Performans z kolei implikuje ruchliwość czy inaczej: uruchomienie, które towarzyszy każdemu konstruowaniu osobistego archiwum, będącego „niekończącym się procesem przenoszenia sensów, zderzania ich ze sobą, dekonfigurowania i rekonfigurowania na nowo”.⁵⁶ Uruchamiane nieustannie archiwum performatywne Dormana operuje powtórzeniem, które jest raczej iteracją: nigdy nie dokładną, bo powtórzenie to realizuje się raczej w różnicy, co sprawia, że odtwarza pozornie znaną historię wciąż w nowym kształcie. Forma przedstawień Dormana – wykorzystująca rozbieżność łatwo dającej się odczytać struktury narracyjnej, kolaż, montaż, pracę wyobraźni i skojarzeń itp. – oddaje sposób funkcjonowania archiwum, a tym samym stanowi metarefleksję nad nim. Przywołuje jedynie ślad, widmo, pamięć – fragmentaryczną, zmanipulowaną, zatartą i palimpsestową. Odślania też dwuwektorową zależność: „performatywne aspekty praktyk archiwalnych i archiwizacyjne aspekty praktyk teatralnych”.⁵⁷ Inaczej: szaleństwo katalogowania, którym o władnięty był Dorman oraz szkatułkowa konstrukcja jego spektakli z widmową obecnością wcześniejszych realizacji jednocześnie prezentuje archiwum tworzenia procesu oraz proces tworzenia archiwum, archiwizację powstawania jego teatru oraz teatralizację (auto)archiwizowania. Twórczość Dormana, rozumiana bardzo szeroko, obejmująca zarówno spektakle, jak i całe archiwum wraz z procesem jego wieloletniego tworzenia i pielęgnowania, oznaczania swojej sztuki własną biografią oraz silną potrzebą zachowywania, unieśmiertelniania, symbolicznie nosić może zatem tytuł jednego z jego spektakli: *Powiedz, że jestem... Ja, Dorman*.

⁵⁶ I. Kurz, *Powrót do archiwów*, „Kultura Współczesna” 2011 nr 4, nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/1_archiwa_kurz_wprowadzenie.pdf.

⁵⁷ H. Roms, *Remembering Performance – Performing Memory: An Oral History of Performance Art in Wales*, [w:] *Capturing the Essence of Performance. The Challenges of Intangible Heritage*, ed. A. R. Jones, N. Leclercq, L. Rossion, Bruxelles 2010, s. 212.