

***W stronę performansu – inscenizacja  
„Samotności pól bawełnianych” Bernarda-Marie Koltès’a  
według Radosława Rychcika***

***Towards the performance – staging of Bernard-Marie Koltès’s  
„In the solitude of cotton fields directed”  
by Radoslaw Rychcik***

*Paulina Drozdowska*

UNIWERSYTET JANA KOCHANOWSKIEGO

---

**Słowa kluczowe**

Radosław Rychcik, Bernrad-Marie Koltès, performans, adaptacja, Samotność pól bawełnianych, dramat, kulturoznawstwo, teatr, antropologia

**Keywords**

Radosław Rychcik, Bernrad-Marie Koltès, performance, adaptation, In the solitude of cotton fields, drama, culture studies, theatre, anthropology

**Abstrakt**

Celem artykułu uczyniono rozpoznanie strategii adaptacyjnych, jakimi posłużył się Radosław Rychcik przygotowując w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach spektakl pt. „Samotność pól bawełnianych” na podstawie dramatu, o tym samym tytule, autorstwa Bernarda-Marie Koltès’a. Reżyser przeniósł na deski sceniczne tekst złożony – niemal w całości – z monologów dwóch postaci; ubierając go w formę koncertu muzycznego, by nadać mu w ten sposób: dynamikę, moc i rytm. Niezawodni okazali się aktorzy wykorzystujący szeroki wachlarz środków artystycznego wyrazu. Trzecim „aktorem” przedstawienia stała się wykonywana na żywo muzyka. Artykuł wzbogacono o perspektywę kulturoznawczą, autorka sięgnęła po wybraną teorię antropologiczną – koncepcję nie-miejsc Marca Augé, jako sposób na uobecnienie wyobrażonej niejako, nieistniejącej scenografii.

### **Abstract**

The purpose of this article is to recognize and identify the strategies of adaptation used by theatre director Radosław Rychcik for the stage production of „In the Solitude of Cotton Fields”. It premiered in Stefan Żeromski Theatre and is based on the work of Bernard-Marie Koltès. Rychcik’s approach is true to the original and is almost entirely composed of monologues performed by two main characters. Their stories is told through the power, dynamism and rhythm of the live music performance. Both actors were able to show their wide range of artistic expression. The „third actor” turned out to be the music itself. The article was also enriched by a cultural perspective represented by one of the anthropological theories – Marc Augé’s concept of non-places. It is a way to materialize the non-existent scenography.

## W stronę performansu – inscenizacja *Samotności pól bawełnianych* Bernarda-Marie Koltès’a według Radosława Rychcika

Znajdujemy się na widowni małej sceny Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. Sala mieści ponad osiemdziesięciu widzów. Jest całkiem ciemno. Zza kurtyny wydobywa się wonny dym z kadzideł, coraz intensywniej drażniący zmysły. Z ciemności zaczyna dobiegać tępy dźwięk jakby klaksonu samochodu, wywołujący uczucia niepokoju i obawy przed zagrożeniem. Odurzającą duchotę przerywa nagle przecinająca powietrze fala dźwiękowa bardzo głośnego uderzenia w perkusję. Dziwna, niepokojąca, ostra, psychodeliczna muzyka wybrzmiewa, jak mamy dowiedzieć się za chwilę – na żywo, z instrumentów muzyków znajdujących się na scenie. Jeden z pracowników teatru pociąga za sznur i kurtyna się rozstępuje. Zaczyna się spektakl...<sup>1</sup>

Bernard-Marie Koltès pisał dramaty inaczej po 1979 r. – twierdzi Małgorzata Sugiera w studium nad dramatem francuskim XX wieku<sup>2</sup>. Nie chodzi tu tylko, zapewnia badaczka, o styl pisania i „myślenia teatrem”, ale przede wszystkim o używanie realności jako podstawy do tworzenia świata przedstawionego. Niezmiennie deklarujący niechęć do niosącej pustkę „teatralności teatru” pisarz poszukiwał sposobu, by w tekstach – przekornie z myślą o scenie tworzonych – kreować postacie i sytuacje, które wywołają w widzu silne emocje, dlatego postanowił odrzucić miejsca i okoliczności abstrakcyjne. Jeden z czołowych przedstawicieli francuskiego teatru absurdu opierał konstrukcje dramatów na bohaterach, którzy zwykle monologizują o tym, co „siedzi w ich głowach”. W dodatku autor *Walki czarnucha z psami* stronił od dawania dalekich od rzeczywistości, ostatecznych odpowiedzi na pytania, na które odpowiedzieć się nie da. Monologi stały się jego znakiem rozpoznawczym, a wyostrzone spojrzenie na normy i zasady korygujące funkcjonowanie społeczeństw, a także przewrotny sposób, w jaki je opisuje, przyniosły Koltèsowi uznanie. Pisarz przyznawał, że w swoich utworach odkrywa własne poglądy i doświadczenia.

<sup>1</sup> W artykule wykorzystuję fragmenty mojej niepublikowanej pracy magisterskiej pt. *Demaskacja teatralności życia społecznego w twórczości reżyserskiej Radosława Rychcika na przykładzie spektaklu pt. <Samotność pól bawełnianych> Bernarda-Marie Koltès’a* napisanej pod kierunkiem prof. K. Pleśniarowicza, obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, w 2013 r.

<sup>2</sup> M. Sugiera, *Koltès: metafory realnych miejsc*, w: tejsze, *Potomkowie króla Ubu*, Kraków 2002, s. 423-473.

Najpełniejszą reprezentacją Koltèsowego myślenia o konstruowaniu dramatu wydaje się być *Samotność pól bawełnianych* powstała w 1985 roku<sup>3</sup>. Autor przedstawia sytuację przypadkowego spotkania dwóch mężczyzn. Nazywa ich Dealerem i Klientem, za pomocą metafory handlu ukazuje nieporadność człowieka w modelowej, uproszczonej relacji dialogu. Niemożność porozumienia otwiera szeroki kontekst tragizmu relacji międzyludzkich i wiecznego niespełnienia jednostki. Motywy postępowania bohaterów są trudne do odgadnienia, pozostają oni wewnętrznie sprzeczni, ustawieni w uniwersalnej, można by rzec sytuacji, trudnej komunikacji z drugim. Tak się dzieje, kiedy człowiek mówi nie po to, by coś zakomunikować, ale po to by uzyskać od rozmówcy słowa, co więcej – czyni, których pragnie, oczekuje. Jednostka do końca pozostaje tu niezrozumiana i samotna. Przeanalizujmy strategię adaptacyjną najgłośniejszej realizacji scenicznej *Samotności...* w reżyserii Radosława Rychcika w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (premiera na Małej Scenie, 16 października 2009 roku).

Reżyser pokolenia lat 80. od początku swojej drogi teatralnej, podobnie jak Koltès, szuka form wyrazu, które będą prawdziwie poruszające. „Interesuje mnie powoływanie emocji” – mówi Rychcik. W odróżnieniu od Franca nie buntuje się przeciw teatralności:

Uwielbiam w teatrze to, że tam po prostu się gra i wszystko jest udawane, wszystko jest na niby i absolutnie uwielbiam, że tak powiem, podkrecać tę teatralność i sztuczność powoływania intencji i emocji. Wszystko, co ma „być poczuć” ma poczuć widz, a nie aktor. Aktor ma do dyspozycji talent i umiejętność wywoływania emocji. Kluczem do moich spektakli jest to, że nie wierzę, że istnieje miejsce, gdzie jesteśmy autentyczni, szczerzy i jak to się mówi „jesteśmy sobą”. Nie ma takiego miejsca i nie ma takiej przestrzeni, zawsze dzieje się spektakl<sup>4</sup>.

Zbieżność poglądów twórców polega na tym, że obaj zmierzają do tego, by za pomocą narzędzi, jakie daje im teatr, dokonać transgresji; Koltès chce dotknąć realności, Rychcik także, tyle tylko, że przy okazji pragnie jakby przemówić do „istoty teatralnej” w odbiorcy, nie tyle uświadamiając mu o jej obecności, co budząc w nim afekty. Odwołuje się do naszego odgrywania w życiu niezliczonych ról, do „teatru życia codziennego” chciałoby się powiedzieć za Ervingiem Goffmanem. Zestawienie dwóch spojrzeń na teatr stwarza szerokie możliwości interpretacyjne. Obsesje twórcze pisarza i inscenizatora zaznaczają się w podejmowanych tematach i decyzjach formalnych.

<sup>3</sup> B.M. Koltès, *Samotność pól bawełnianych*, przeł. M. Mahor, „Dialog” nr 5, 1995, s. 58-77.

<sup>4</sup> Wywiad Pauliny Drozdowskiej z R. Rychcikiem (nieautoryzowany, niepublikowany), 30 września 2012.

## Sposób na dramat niesceniczny

Dramat Koltèsa otwiera motto – definicja słowa *deal*:

Słowem *deal* określamy transakcję handlową dotyczącą dóbr zakazanych lub ściśle kontrolowanych, do której dochodzi w miejscach neutralnych, nieokreślonych i nieprzewidzianych na ten cel, zawieraną pomiędzy dostawcą i potrzebującym, poprzez milczące porozumienie, umowne znaki bądź dwuznaczne rozmowy – w celu uniknięcia ryzyka zdrady i oszustwa, jakie podobna operacja ze sobą niesie – o jakiegokolwiek godzinie dnia i nocy, niezależnie od godzin otwarcia przepisowych dla legalnych miejsc handlowych, lecz raczej w godzinach zamknięcia tychże<sup>5</sup>.

Objaśnienie sformułowane najprawdopodobniej przez samego autora (nieopatrzone przypisem) na kształt hasła słownikowego ogranicza wymiar relacji międzyludzkich w dramacie do świata handlu.

Rychcik rezygnuje z takiego dookreślenia, jednak ubiera aktorów w krawaty, białe koszule i garnitury, a potem każe im niemal do zamęczenia poruszać się w rytm dynamicznej muzyki skomponowanej specjalnie do spektaklu i wygrywanej na żywo przez zespół Natural Born Chillers. Rychcik wydobywa z dramatu Koltèsa konwencję handlową i niejako ją ośmiesza. Można wyobrazić sobie biznesmenów, marketingowców itp., którzy prosto z pracy przyszedli na dyskotekę. Reżyser będzie zonglował opozycją „natura: kultura” przez całe widowisko. Elektroniczne dźwięki z pogranicza psychodelicznego punk-rocka i bluesa nadają tekstowi dramatu tempo i rytm. W niektórych momentach jest tak głośno, że aktorzy muszą je przekrzykiwać. Oprawa muzyczna towarzyszy ich kwestiom niemal nieprzerwanie przez całe przedstawienie.

Choć termin „dramat niesceniczny” w odniesieniu do praktyki teatralnej od lat siedemdziesiątych XX wieku, którą Hans-Thies Lehmann określił mianem teatru postdramatycznego<sup>6</sup>, brzmi anachronicznie, to należy zauważyć, że dramat Bernarda-Marie Koltèsa pt. *Samotność pól bawełnianych* zaadaptowany na scenę przez Radosława Rychcika w przekładzie Mariana Mahora nie jest typowym tworzywem teatralnym. Koltès – zawodowo trudniący się dramaturgią nie uważał tego tekstu za sztukę przeznaczoną dla teatru<sup>7</sup>. Na *Samotność...* składają się naprzemiennie zestawione ze sobą rozbudowane monologi; wyjątek stanowi krótka wymiana zdań między bohaterami na końcu.

<sup>5</sup> B.M. Koltès, op.cit., s. 58.

<sup>6</sup> H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

<sup>7</sup> *Fragment mojego życia. Rozmowy z Bernardem-Marie Koltèsem (1983-1989)*, red. I. Gańczarczyk, przeł. A. Brzezińska, Kraków 2010, s. 61.

Kolejnym znakiem postdramatyczności tekstu jest maksymalnie zredukowana akcja. Pod płaszczem quasi-filozofującej retoryki Koltès skrywa także uczucia bohaterów. Dotychczasowe polskie realizacje dramatu nie wykorzystywały jego potencjału<sup>8</sup>. Rychcik poszukuje nowej metody odczytania *Samotności...*

Podąża jednak za tekstem Koltèsa. Działania sceniczne stają się wizualną reprezentacją nie tylko fabuły, ale i słowa. Bardzo ekspresyjne gesty, ruchy, mimika są w tym spektaklu nienaturalne, karykaturalne. Kwestie postaci to mniej więcej połowa dramatu wiernie przeniesiona na scenę. Rychcik redukuje tekst zapewne ze względów technicznych, inaczej przedstawienie, które trwa około siedemdziesięciu pięciu minut musiałoby się znacznie rozciągnąć w czasie. Tekst pełny jest powtórzeń – wyrażonych na różne sposoby tych samych myśli. Z „przegadanego” w gruncie rzeczy dramatu, reżyser wydobywa ruch, pojawiają się: scena rozbierania, podanie i odrzucenie marynarki, punkt kulminacyjny – sugerowane przez pocałunek zbliżenie mężczyzn. Poza tym zmianom podlegają jedynie pojedyncze słowa w przekładzie Mahora, anachroniczne lub niewygodne dla aktorów, którzy w większości wypowiadają swoje kwestie dość pośpiesznie. Być może taki sposób prezentowania tekstu dramatu podobałby się Koltèsowi, który twierdził, że monologów z tej sztuki nie powinno się wygłaszać powoli: „Tymczasem trzeba podawać tekst, jak dziecko, któremu chce się siusiu, więc odpowiadając na lekcji bardzo się spieszy, przestępując z nogi na nogę”<sup>9</sup>.

Powtarzalne dźwięki wprowadzające w trans rozumiany jako poczucie ekstatycznego wyzwolenia łączącego wykonawców z widownią, wpływają na percepcję widza na poziomie afektywnym. Dzięki możliwościom muzyki elektronicznej operującej znakami codzienności, np. odgłosami wyjących syren z początku spektaklu; działają na wyobraźnię. Muzyka stanowi niezmiernie ważny element przedstawienia, można nawet pokusić się o stwierdzenie, że jest trzecim (po Dealerze i Kliencie) „bohaterem” spektaklu: uatrakcyjnia widowisko, niejako tłumaczy poszczególne zachowania i sytuacje, wyznacza zwroty akcji, wyraża aktualne nastroje postaci, wywołuje u publiczności i aktorów pożądany nastrój, przywodzi na myśl skojarzenia określonych sytuacji

<sup>8</sup> Do października 2009 r., czyli daty premiery spektaklu Rychcika, w Polsce tekst przeniesiono na scenę dwukrotnie. Sztukę pt. *Transakcja, czyli samotność pól bawełnianych* wyreżyserował w 1995 roku Marian Mahor (pierwszy i jedyny autor przekładu dramatu na język polski) w Teatrze Lubuskim im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze; w Teatrze im. Juliusza Słowackiego *Samotność pól bawełnianych* wyreżyserował Mariusz Wojciechowski w Krakowie, w 2003r.

<sup>9</sup> M. Sugiera, *Koltès: interpunkcja i tajemnica*, „Didaskalia” 1995, nr 5, s. 138-150, przedruk [w:] [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2010\\_02/22291/transakcja\\_zielona\\_gora\\_1995.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2010_02/22291/transakcja_zielona_gora_1995.pdf) (dostęp 24 IV 2013).

i wywołuje emocje. Muzyka stymuluje odbiorcę, ma otwierać go na działanie ze sceny i pomagać mu w indywidualnym odbiorze wystawianej sztuki.

Rychcik upraszcza skomplikowaną konstrukcję *Samotności...* – przedstawienie, ujmując rzecz najogólniej, polega na przemiennych występach aktorów. W zamian reżyser gra gęstością znaków. Pustkę ascetycznie urządzonej przestrzeni, jedynie oświetlonej światłami reflektorów, zapełnia słowem, muzyką, wideo, ale przede wszystkim cielesnością aktora (ruchem, gestem, mimiką, dotykiem, tańcem, nagością) i – zapośredniczonymi przez mikrofony – wszystkimi możliwymi dźwiękowymi środkami niewerbalnymi, jakimi może on operować: krzykiem, szeptem, śmiechem, płaczem, regulacją tonu głosu.

### Zamiast scenografii

W przypadku tego przedstawienia wymiary i zagospodarowanie pomieszczenia, w którym spektakl się rozgrywa są szczególnie ważne. Inscenizacja tak naprawdę zaczyna się w chwili, kiedy widzowie zajmą swoje miejsca, choć kurtyna jeszcze przez dłuższą chwilę przysłania scenę. Stłoczeni są w ciemnościach, ich zmysły obezwładnia cisza, a potem nagle atakuje głośna muzyka i dymy. Poprzez usadowienie widza w zbyt małym, jak na takie nagłośnienie pomieszczeniu i delikatne odurzanie go kadzidłami, reżyser chce wprowadzić publiczność w nastrój niepewności i podniecenia zarazem, zwiastujący osobliwość miejsca, w którym rozgrywa się akcja. Za sprawą konkretnych środków konstruuje wyobrażenie o „tym miejscu” zanim dookreślą je aktorzy. W ten sposób „przestrzeń geometryczna”, czyli konkretna zamknięta przestrzeń, w której widz aktualnie się znajduje, w tym wypadku Mała Scena Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, może stać się dla wrażliwego odbiorcy jego indywidualną „przestrzenią antropologiczną” nazwaną przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego i rozumianą jako subiektywne doświadczenie egzystencjalne<sup>10</sup>.

Odsłonięta scena nie zdradza miejsca akcji. Na pierwszym planie można zaobserwować dwóch, odwróconych tyłem do publiczności, tańczących w rytm muzyki jednakowo ubranych mężczyzn w dobrze skrojonych czarnych garniturach, takich samych krawatach, białych koszulach i skarpetkach; przypominających postaci z filmów Quentina Tarantino. Są ustawieni na przeciwległych krańcach sceny, oświetleni światłami reflektorów. W głębi sceny rozłożył się z instrumentami czteroosobowy zespół w jednakowych ubraniach (bluzy w biało-niebieskie paski i białe spodnie); ich kostiumy nie

<sup>10</sup> Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.

mają znaczenia. W głębi sceny umieszczono ekran, mało widoczny do momentu użycia. Jedynymi rekwizytami są ustawione z przodu na statywach dwa mikrofony przeznaczone dla aktorów. Jeden z nich, w trakcie trwania przedstawienia, sięga też po butelkę z wodą niczym zmęczony podczas koncertu solista, wzmacniający głos między piosenkami. To działanie wzmacnia iluzoryczne w teatrze poczucie wiarygodności obserwowanego widowiska. Scena teatralna na potrzeby spektaklu przeistacza się w estradę koncertową.

Występujący dopuszczają pewną naturalność koncertów w sztucznej skądinąd rzeczywistości teatralnej: wspomniane zachowanie aktora, niezaplanowany sposób bycia zespołu na scenie, a także spontaniczny taniec i elementy improwizacji, aktorzy urozmaicają stałe elementy przedstawienia żywiłowym interpretowaniem muzyki, tekstu, reakcji publiczności *ad hoc*. Mamy więc do czynienia z czymś w rodzaju koncertu, w którym nie wszystkie elementy są ustrukturyzowane.

Ciała aktorów-performerów, członków zespołu a nawet publiczności podporządkowują się rytmowi. Ciekawe, że Rychcik dotykając w tym spektaklu kwestii uciskających norm społecznych sięga po formę koncertu rockowego, który zakorzeniony jest w buncie przeciw zastanemu porządkowi. Koncert na poziomie reprezentacji jest teatrem sformatyzowanym, którym rządzi dekonstrukcja narracji, mimesis, ilustracji – powtarza za Marco de Marinisem Dobrochna Ratajczakowa<sup>11</sup>. Do zmysłów publiczności apeluje się także poprzez widowiskowy przekaz na telebimie. Projekcji nie zabraknie też w spektaklu Rychcika. A aktorzy będą poruszać się niczym czarni artyści, których taniec przypomina seksualne ruchy. Podczas koncertu, gdzieś poza oficjalną przestrzeń, oficjalną kulturą integrują się w transie z publicznością, sztuka miesza się z życiem. Na chwilę zbiorowość tworzy wspólnotę w opozycji do samotności dwóch/dwojga. Energetyczna muzyka i rytm wyzwalają zmysłowość, czynią ludzi skłonniymi przekroczyć granicę. Być może dlatego Rychcik postanawia nadać swojemu spektaklowi formę koncertu: „Radek zupełnie intuicyjnie wpadł na pomysł ze zrobieniem spektaklu w estetyce koncertu. To niezwykle, że jak dowiedzieliśmy się dużo później, Koltès widział to podobnie”<sup>12</sup>.

Aktorów stojących na niewielkim podwyższeniu sceny od widzów zasiadających w pierwszych rzędach dzieli kilkadziesiąt centymetrów. Nie jest to bez znaczenia w przypadku spektaklu wykrzyzanego, budowanego na krańcowych emocjach i nadmiernej eksploatacji ciała aktora. Skondensowane

<sup>11</sup> D. Ratajczakowa, *Koncert/widowisko rock'n rolla*, [w:] eadem, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015.

<sup>12</sup> Wywiad P. Drozdowskiej z T. Nosinkim (nieautoryzowany, niepublikowany) z 21 kwietnia 2013.



afekty nie mają gdzie „uciec”, udzielają się widzom, podobnie jak zmęczenie ciał aktorów, po których pot spływa od pierwszych minut spektaklu.

Należy podkreślić, że na scenie nie ma tradycyjnej scenografii, która wyrażałaby miejsce rozgrywania akcji, zaś właściwa gra dramatyczna nie toczy się wokół rekwizytów. Są one niezbędne do zagrania koncertu, ale nie mają nic wspólnego z treścią dramatu. Miejsce jego rozgrywania uobecnia się poza sceną.

## Ulica nocą – hipernowoczesny Inny

Prawdziwym miejscem, w którym umieścił Koltès swoich bohaterów, a do którego odsyła Rychcik jest: „ta okolica”<sup>13</sup>. Jakies uniwersum, bliżej nieokreślone; wszędzie. Postaci nieustannie, niemal do samego końca kluczą w swojej przedziwnej rozmowie wokół tego miejsca. Nigdy go nie dookreślają. Obaj opisują miejsce swojego spotkania używając ogólników: np. „to miejsce”, albo rozbudowanych peryfraz np.: (ziemia) „wyjałowiona skwarem a rzadko żyzna łagodnym pomieszaniem ciepła i zimna”. Oto wyrażenia, za pomocą których Dealer i Klient (kolejno) precyzują, gdzie się znajdują:

Dealer: gdzieś, skąd: dostrzega się światło, zapalające się w oknie na samej górze wieżowca (s. 58), ...gdzieś całkiem w dole, na ulicy, [gdzie] zwierzę i człowiek szarpia smycze i szczerzą na siebie zęby (s. 59); w tym miejscu; pomimo dzikich porykiwań zwierząt niezaspokojonych i ludzi niezaspokojonych; na tej ziemi: niesprawiedliwej, wyjałowionej skwarem a rzadko żyznej łagodnym pomieszaniem ciepła i zimna; na wąskiej i płaskiej nitce naszej szerokości (s. 59) [geograficznej]; tędy; tu (s. 59);

Klient: w pewnej okolicy (s. 59); podążając od jednego punktu, do drugiego, w sprawach prywatnych, których nie załatwia się w drodze, lecz, w tych właśnie, punktach (s. 60); w drodze; od tamtego oświetlonego okna, w górze, za mną, do tego drugiego oświetlonego, w dole, przede mną, podążałem po pewnej linii prostej, która oto przechodzi, przez pana; na mojej drodze; tutaj; skąd, [...] podziwiał pan wysokość wieżowców; groza tego miejsca; z linii, którą ja podążałem (s. 60).

Wiadomo zatem, że nie może to być żadna zamknięta przestrzeń, a tym bardziej dom, który zwykło kojarzyć się z miejscem bezpiecznym, azylem. Opisywane przez bohaterów miejsce jest jak najbardziej rzeczywiste: to jakaś wielkomiejska ulica, na której mijają się przechodnie, albo skrzyżowanie ulic – zakładając, że Klient musiał rozmyślnie skrócić, by droga, którą wybrał kierowała go wprost na Dealera. Należy zauważyć, że jest to przestrzeń

<sup>13</sup> Cytaty na podst.: B.M. Koltès, *Samotność pól bawelnianych*, przeł. M. Mahor, „DIALOG” 1995 nr 5, s. 58.

publiczna, wspólna, gdzie pozornie jesteśmy równi. Koltès zwykł opisywać miejsca będące „naszą wspólną własnością”<sup>14</sup>, jednak w trakcie trwania akcji Dealer i Klient są sami. Znaczące jest, że miejsce swojego spotkania określają jako coś nieznanego, obcego, gdzie człowiek nie może czuć się wolny ani bezpieczny, Matka Ziemia nie jest dla niego łaskawa, podobnie jak zwierzęta i drugi człowiek, a takie poczucie towarzyszy człowiekowi wszędzie gdziekolwiek się znajduje, „na każdej szerokości geograficznej”, nie ma ucieczki.

Poza tym doświadczenie wielkomiejskiej ulicy mogłoby wydać się interesujące, zwłaszcza socjologom, warto na ulicę – traktowaną jako nie-miejsce – spojrzeć z perspektywy antropologii kulturowej. Od rewolucji przemysłowej w XIX wieku, ludność masowo przenosi się ze wsi do miast, ten proces trwa nadal. Tym sposobem wielkomiejskie ulice stają się coraz bardziej przeludnione, przemierzane przez tłumy pieszo, lub różnego rodzaju środkami transportu, właściwie przez całą dobę. Okazuje się, że ulica jest czymś więcej niż tylko drogą, którą musimy pokonać, żeby dotrzeć z punktu A do punktu B. Nie licząc, rzecz jasna, sytuacji, kiedy jest celem sama w sobie – zwiedzana przez turystów, miejsce handlu, spotkań, performansów itp. Według mnie ulica staje się dziś „nie-miejscem hipernowoczesności” – takim terminem Marc Augé określa m.in. środki komunikacji:

Trasy powietrzne i kolejowe, autostrady, ruchome przybytki zwane „środkami transportu” (samoloty, pociągi, samochody), porty lotnicze, dworce i stacje kosmiczne, wielkie sieci hoteli, wesołe miasteczka, supermarkety, skomplikowane węzły komunikacyjne, wreszcie – sieci kablowe lub bezprzewodowe działające w przestrzeni pozaziemskiej i służące tak dziwnej komunikacji, że łączy ona jednostkę wyłącznie z innym obrazem jej samej<sup>15</sup>.

Do tego wyliczenia można dodać ulicę we współczesności taką, jak ją widzi Koltès. Ona także staje się nie-miejscem nie tylko ze względów komunikacyjnych. Mimo że jest miejscem publicznym, w rzeczywistości „łączy jednostkę wyłącznie z innym obrazem jej samej”. Można przypisać ulicy także inne cechy wymieniane przez Augé jako charakterystyczne dla nie-miejsc. Analogicznie, ulicy nie należy kojarzyć z żadnymi kategoriami tożsamościowymi, relacyjnymi czy historycznymi. Wytwarzane przez hipernowoczesność nie-miejsca odcinają się od przeszłości, są pozbawione kontekstu, „praktykowane”, czyli uczęszczane tu i teraz, a o ich istnieniu i funkcjonalności decyduje ruch. Nie należą do zakresu antropologii, choć coraz silniej, być może niezauważalnie wkraczają w przestrzeń naszego życia.

<sup>14</sup> *Fragment mojego życia...*, op.cit., s. 11.

<sup>15</sup> M. Augé, *Od miejsc do nie-miejsc*, w: idem, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011, s. 53-54.

Dla pełnego zrozumienia sytuacji zaistniałej w *Samotności*... niezbędne jest uchwycenie znaczenia ulicy jako nowoczesnego nie-miejsca, które wyznacza *a priori* zachowania Dealera i Klienta. Przekroczenie, jakie następuje w momencie nawiązania akcji/rozmowy, wynika właśnie z pogwałcenia praw społecznych rządzących na ulicy. Ma to konsekwencje dla późniejszego rozwoju relacji bohaterów i jest jednym z czynników decydujących o tym, że bohaterowie się rozstają. Sam fakt rozmowy Dealera i Klienta, nie mówiąc już o jej przedmiocie oraz przebiegu, jest transgresyjny dlatego, że są nieznajomymi. Każdy kontakt z drugim człowiekiem, mimo iż paradoksalnie znajdujemy się w miejscu publicznym, narusza naszą prywatność i z reguły, gdy ktoś nas zaczepia, oczekujemy podania powodu, dla którego to robi. Jesteśmy za to przyzwyczajeni, do zaczepiania w celach handlowych. Koltès doskonale o tym wie, dlatego bohaterów dramatu o trudności relacji międzyludzkich, dwóch nieznajomych przechodniów, którzy rozmyślnie nawiązują ze sobą kontakt, nazywa Dealerem i Klientem, a powodem ich spotkania rzekomo ma być zawarcie *dealu*, transakcji handlowej. Ten pierwszy używa języka perswazji. Bohaterowie porozumiewając się używają zwrotów bogatych w powtórzenia, bawią się słowami, licytują, pada wiele niepotrzebnych, pustych zdań. Być może używają ich, żeby zapełnić brak zwyczajowych zwrotów, których można by się w zaistniałej sytuacji spodziewać. Augé również przysłuchuje się językowi, jakim posługują się ludzie w nie-miejscach; według niego taki właśnie jest ich język: w najwyższym stopniu abstrakcyjny [...] Jak gdyby bolączką współczesnej epoki była „nękająca i zagrażająca abstrakcja”<sup>16</sup>.

W spektaklu i dramacie bez znaczenia są losy bohaterów sprzed ich spotkania, nie wiemy kim są, nie znamy ich imion. Liczy się zaistniała sytuacja: dwóch obcych ludzi spotyka się na opustoszałej ulicy. Nie-miejsce ożywa tu i teraz poprzez sytuację, słowo i ruch.

Augé zauważa, że świat nie-miejsc jest „światem samotnych indywidualności”, między którymi nie zawiązują się znajomości, nie wytwarzają więzi, przebywający w nich ludzie ograniczają się zaledwie do wymieniania „nie-mych” handlowych zwrotów, etos zachowań w nie-miejscu nie sprzyja nawiązywaniu kontaktów międzyludzkich. Chociaż są przestrzeniami współużytkowanymi przez wszystkich, publicznymi, tak naprawdę są to miejsca odspołecznione, niedopełniane przez zażyłość rozmówców.

Klient przechadzający się samotnie wieczorem po mieście budzi fascynację i szereg pytań: kim jest? Czego poszukuje? Co nim powoduje? Dokąd zmierza? Przypomina figurę *flâneura* z *Pasaży* Waltera Benjamina<sup>17</sup>. Można pomyśleć, że to podobnie jak wspomniana postać wyrafinowany esteta przy-

<sup>16</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.

glądający się przestrzeni miejskiej, czerpie przyjemność z oglądania, tajemniczy, samotny artysta-spacerowicz przemierzający ulice Paryża. Wyobcowany szuka schronienia w tłumie i jednocześnie swoim zachowaniem manifestuje społeczeństwu swoją indywidualność. Czerpie satysfakcję z alienacji własnej i innych, zdaje sobie sprawę, że człowiek wkraczając w obszar pasaży, aby się rozerwać, sam może stać się towarem. *Flâneur* jest uwikłany w procesy konsumpcji i reprodukcji. Wszystko mu jedno, oddaje się więc fantasmagorii przestrzeni. W świecie marzeń beznadziejnie szuka dopełnienia swojej podmiotowości. Jest wyrazem modernistycznej postawy estetyczno-poznawczej, obejmującej perspektywę spojrzenia.

To spojrzenie wydobywa nas z anonimowej masy tłumu. W trakcie codziennych podróży przemierzamy ulice będąc w stosunku do obcych ludzi obserwatorami i obserwowanymi.

Klient: Wzrok przechadza się i zatrzymuje, łudząc się, że przebywa na obszarze bezpiecznym i wolnym, niczym pszczoła na kwietnej łące.

Lecz cóż począć ze swoim wzrokiem? [...]

Należy zatem patrzeć przed siebie (s. 63).

Kiedy Dealer wyczekuje Klienta, przestrzenie – realna i wyobrażona, zlewają się, dopóki bohaterowie się nie ujrzą: „jedyne, co w ostatecznym rozrachunku się liczy, to fakt, że spojrzął pan na mnie a ja przechwyciłem to spojrzenie, albo odwrotnie (s. 61)”.

Spojrzenie wyrывa z letargu myśli i wyobrażeń, sprawia, że bohaterowie muszą skonfrontować się z Realnym – odczytując tę sytuację poprzez psychoanalizę Lacana: „Fakt przejścia nadaje szczególny status [...] przepaść wyrażona przez prawo innego, gdzie gubi się spojrzenie, jest horyzontem całej podróży”<sup>18</sup>.

W momencie, kiedy zagubione spojrzenie natrafia na drugiego, Dealer i Klient na chwilę przestają być samotni, w grze podmiot vs przedmiot, obserwujący/obserwowany, każdy z bohaterów odzyskuje indywidualność. Wzrok nie tylko służy voyerystycznej przyjemności z podglądania osoby, która w momencie oglądu staje się podrzędnym w stosunku do podmiotu obserwującego przedmiotem, jak pisała Laura Mulvey<sup>19</sup>. Augé odwołując się do Baudelaire’a przyznaje spojrzeniu jeszcze inną funkcję, mianowicie przejście od nowoczesności do hipernowoczesności:

Wydobycie na światło dzienne pozycji, „postury”, postawy w najbardziej fizykalnym i banalnym znaczeniu tych terminów, dokonuje się w kategoriach

<sup>18</sup> M. Augé, op.cit., s. 58.

<sup>19</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010, s. 95-107.

ruchu, który wyzuwa krajobraz i biorące go za swój przedmiot spojrzenie z wszelkiej treści i sensu, ponieważ to właśnie spojrzenie zagłębia się w krajobrazie i staje się przedmiotem wtórnego i nieuchwytnego spojrzenia – tego samego, innego<sup>20</sup>.

Hipernowoczesność każe zmierzyć się z rzeczywistością współczesnego świata, rzeczywistością, w której prym wiodą nie-miejsca niosące ze sobą doświadczenie właściwego im, nowego rodzaju samotności.

Tym, co odróżnia ulicę z *Samotności* od nie-miejsc, jest brak nadania jej nazwy, czegoś, co by ją w jakiś sposób definiowało, budziło konkretne skojarzenia. Koltès unikał takiego nazwania, pozbawiającego uniwersalności; oddziaływanie ulicy, jako miejsca, które wytwarza specyficzne okoliczności, nie jest celem samym w sobie, ma wprowadzić odbiorcę w sferę międzyludzkich zachowań i stosunków. Rychcik również nie stara się dookreślić miejsca spotkania bohaterów, może to być ulica miasta, ale myślę, że także każde miejsce, w którym spotykają się ze sobą ludzie.

Drugim ważnym czynnikiem konstytuującym sytuację dramatyczną jest pora nocna. Nie czas, a pora właśnie. Czas, podobnie jak miejsce, można zuniwersalizować, choć nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Dealer i Klient znajdują się na pustej ulicy. Taka sytuacja może zaistnieć każdego dnia i każdego roku, ale „użycie” nocnej pory czyni bardziej podejrzany cel spotkania Dealera i Klienta, przenosi ich relację z płaszczyzny zawodowej (handlowej) na prywatną, intymną, której towarzyszą głębsze uczucia. Wiąże się to z symboliką nocy. Noc jest czasem na odpoczynek i sen, ale to również pora aktywności związanej z rozrywką, tańcem, romanssem, czy seksem. W wielu kulturach jest utożsamiana ze złem, magią, po zmierzchu wyłaniają się na powierzchnię: wampiry, wilkołaki i duchy. Bywa, że jest kojarzona pejoratywnie z prostytutką i przestępczością. Wiele instytucji funkcjonuje przede wszystkim po zmierzchu, np. kluby nocne, bary, stacje benzynowe itd. *Samotność pól bawełnianych* wprowadza właśnie w taki świat nocy:

Ponura godzina, będąca wszak godziną barbarzyńskich stosunków między ludźmi i zwierzętami; nie zważając na godzinę, o której zazwyczaj człowiek i zwierzę rzucają się dziko na siebie; o tej ciemnej godzinie (s. 59); o tej godzinie, która niewątpliwie tą samą jest dla pana, jak i dla mnie; w tej oto chwili, w której ryczą głucho ludzie i zwierzęta; o pewnej godzinie; gdyby mrok był jeszcze gęstszy; w ciemnościach zmierzchu, groza tej godziny (s. 60); w ciemnym labiryncie, na tym ciemnym obszarze (s. 62); z powodu godziny zmierzchu [...], gdyż jest to pora, o jakiej nie obowiązuje już nic poza barbarzyńskimi prawami ciemności; w godzinach i miejscach zakazanych i ciemnych, których nie nawiedziło, ani prawo, ani elektryczność; tylko ciemności, ciemności, lu-

<sup>20</sup> M. Augé, op.cit., s. 63.

dzi podchodzących się nocą (s. 63); tej godzinie, kiedy człowiek lub zwierzę porusza się na tej samej wysokości, co zwierzę, zaś zwierzę na tejże wysokości co człowiek (s. 65).

Noc jest tu porą, w której królują niemoralność i zewsząd grożące niebezpieczeństwo. W spektaklu dodatkowo podkreśla to muzyka – transowa, rytmiczna i ostra – towarzysząca słowom wypowiedzianym przez aktorów. Dodatkowo w początkowej sekwencji, kiedy mężczyźni jeszcze tańczą, słychać dźwięk syreny policyjnej – zwiastujący zagrożenie, przywołujący w myślach sceny nocnych pościgów z filmów sensacyjnych. Nie oznacza to jednak, że dramat czy spektakl należy interpretować przez pryzmat świata przestępczego, czy jakiegokolwiek innego wycinka tkanki społecznej, wręcz przeciwnie. *Samotność...* pokazuje, jak „zderzają się” ze sobą lub mijają zwykli ludzie: „Klient: Ja prowadzę mój handel w godzinach dnia dozwolonych [...] on [handel – przyp. autorki] rozciąga się w świetle legalnym i zamyka swe drzwi z nadejściem nocy, ostemplowany prawem i rozjaśniony światłem elektrycznym (s. 61-62)”<sup>21</sup>.

Koltès, udzielając wywiadów, wielokrotnie powtarzał:

Nie uważam, abym na scenie przedstawiał ludzi z marginesu. [...] Opowiadam o ludziach, których spotykam na co dzień, a nie obracam się w żadnych zakazanych kręgach. [...] Z oburzeniem czytam, w recenzjach, że opisuje w nich noc, mrok i rozpacz. [...] To prawda, że akcja *Samotności pól bawelnianych* toczy się w nocy. Nie ma to jednak związku ani z rozpaczą, ani z jakimikolwiek mrocznymi podtekstami. Nocą, po zmroku, dochodzi do głosu fascynujące i ekscytujące życie. Pewne wydarzenia nie dzieją się na plaży w środku dnia<sup>21</sup>.

## Bohaterowie *dealu*

Dealer i Klient to jedyni bohaterowie dramatu. Tak samo ubrani, tylko pozornie jednakowi. Osobowości i role, jakie przyjmują są odmienne. Bohaterowie ustawieni na przeciwległych brzegach sceny nie patrzą na siebie, ale nie lekceważą się wzajemnie. Prowadzą ze sobą walkę na słowa. Koltès uważał *Samotność...* za walkę podobną tym toczonym na bokserskim ringu, nazywał relację między postaciami wojną, dyplomacją<sup>22</sup>. Dramaturg dostrzegał trudność w nawiązaniu i przebiegu, tak zdawać by się mogło prostej, zwyczajnej, wręcz podstawowej czynności, jaką jest rozmowa. Dialog między bohaterami na poziomie werbalnym jest niemożliwy, ponieważ nie może tu być mowy o jakimś zrozumieniu, zgodzie, racji czy kompromisie. Metody rozwiązywa-

<sup>21</sup> *Fragment mojego życia...*, op. cit., s. 98-100.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 61.

nia konfliktów zawodzą, są tylko pozorne i chwilowe, kiedy przedmiot rozmowy dotyczy niewyraźnego pożądanego, pragnienia wszystkiego od drugiego człowieka, całkowitego zaspokojenia i uszczęśliwienia. Dlatego dialog w przedstawieniu toczy się w mimice postaci, ich gestach, tańcu, wyglądzie, dotyku, głosie, sposobie, w jaki bohaterowie się do siebie odnoszą, w czym są do siebie podobni, a czym się od siebie różnią. Na pierwszy rzut oka to Dealer jest agresorem i decydującym w tej relacji. To on wypatruje przechodnia, czeka aż „ów zboczy nieco z drogi” i, mówiąc kolokwialnie, pierwszy „zagaduje” do Klienta. Gdy Dealer jako pierwszy wykonuje swój monolog, Klient pozostaje w oddali i reaguje na jego słowa: wygina ciało, erotycznie rozchyła usta w ciężkim oddechu, dotyka spodni, kieszeni, koszuli, podnosi rękę, dotyka pierścienia, eksponuje go; w białym świetle wygląda jak marmurowy posąg. Jest jak gdyby wyłączony z rzeczywistości, zanurzony w autoerotycznym transie, ze smutnymi oczami, w których „kręci się ła”. Gesty, które wykonuje, są bardzo nienaturalne, teatralne, ale jak gdyby mechaniczne, bezwolne, nastawione wyłącznie na płynącą z nich seksualność. Klientem powoduje chęć przypodobania się Dealerowi, ale i publiczności, przejawia też skłonności narcystyczne. Rychcik każe swoim aktorom rywalizować o emocje widza. Gdy jeden z bohaterów kończy mówić, drugi zaczyna, podczas gdy jeden przemawia werbalnie, drugi wyraża się nie używając słów. I tak na zmianę. A nasza uwaga przeskakuje od jednego do drugiego, możemy wybierać. Wyobrażenie o jednym i drugim może być zwodnicze, role sprzedającego i kupującego/pożądanego i pożądanego można odwrócić. Akcja/sytuacja *dealu* zawiązuje się wokół pożądanego. Na słowa Dealera: „to dlatego, że mam co trzeba, żeby zaspokoić przechodzące przede mną **pożądanie**”<sup>(59)</sup>. Klient reaguje w szczególny sposób – przysiadła przygnieciony ciężarem swojego pożądanego. Prowadzi ono do punktu kulminacyjnego, kiedy – inaczej niż u Koltęsa – między mężczyznami dochodzi do zbliżenia fizycznego.

Muzycy wydobywają z instrumentów smutne dźwięki. Klient zaczyna się rozbierać. Bardzo powoli, pedantycznie składa każdą zdjętą z siebie rzecz, kolejno: rozluźnia pętlę krawatu, zdejmuje marynarkę, rozpina guziki koszuli, najpierw przy rękawach, rozprostowuje mankiety...ściąga spodnie, skarpetki, w końcu zdecydowanym ruchem zdejmuje bieliznę. W świetle reflektora staje całkiem nagi. To nie jest striptiz, to paradoksalnie pierwsza scena, w której Klient rezygnuje z erotycznych gestów. Jest bardzo naturalny, jakby rozbierał się wieczorem do snu. A jednak, jak pisze Grzegorz Niziołek, opisując częste w teatrze Warlikowskiego sceny rozbierania: „akt rozbierania ma zawsze swoją zmysłowość, ciężar i realność”<sup>23</sup>. Szczupłe, foremne, posągowe w białym świetle, ciało Klienta, staje się uprzedmiotowionym towarem

<sup>23</sup> G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Kraków 2008, s. 12.

wystawionym na sprzedaż, narażonym na taksujące spojrzenie drugiego. Intensywne doświadczenie tego ciała zawłaszczającego scenę wywołuje w widzu pożądanie, ale jednocześnie poczucie smutku, braku, oto staje przed nami bezbronna ofiara – przedmiot pożądania, niczym uosobione: obietnica spełnienia i zarazem budzący przerażenie brak – w psychoanalizie zawsze łączony z pragnieniem. Tą sceną Rychcik jak gdyby zrywa z kulturą, na rzecz natury. Funkcjonowanie kostiumu w teatrze objaśnia Niziołek: „Kostium zjawia się tylko po to, by dobitnie uzmysłwić obecność kostiumu także poza obszarem teatru, w życiu codziennym i społecznym, by ujawnić jego agresywną fenomenologię, wdzieranie się niemal w każdą sferę ludzkiego doświadczenia”<sup>24</sup>.

Dealer ściąga marynarkę, podchodzi do Klienta i z czułością zawiesza mu ją na ramieniu, próbuje „wyjść mu naprzeciw”, okrywa trzęsącego się z zimna partnera, ale ten odrzuca nakrycie, nie tego oczekiwał. Światła gasną, zmienia się muzyka, niepodglądany Klient może się spokojnie ubrać.

Wraz z odwróconymi tyłem do widzów aktorami, oglądamy siedmominutowe wideo. Film *found footage*, będący montażem scen z kultowych filmów, performansów, filmów animowanych wraz z agresywną muzyką Natural Born Chillers i pojawiającymi się angielskimi napisami typu: *No love, you dance, like you fuck*; wysuwa na pierwszy plan seksualność – fizyczną, zmysłową, nawet sadomasochistyczną. Wideo zdaje się zawęzać problematykę spektaklu do wszechobecnego dążenia do hedonistycznej przyjemności płynącej z zaspokojenia fizycznego jako jedynej osiągalnej dla człowieka. W *Samotności...* nie ma miejsca na wyższe uczucia, jak miłość czy przyjaźń. Więzy i kontakty interpersonalne są tu pozbawione wymiaru psychicznego, króluje biologizm człowieka wymykający się próbom zamknięcia go w normach społecznych i kulturze, które za Freudem mogą jedynie pozbawić wszelkiej przyjemności płynącej z aktów seksualnych<sup>25</sup>.

Po zakończonej projekcji mężczyźni powoli zaczynają się do siebie zbliżać. Następuje szereg ruchów i gestów przypominających rytuały godowe samców. Tę scenę wieńczy długi namiętny pocałunek, towarzyszy mu gwałtowna, złowroga muzyka, jak gdyby mówiąca: dokonano się. Tej sceny, ani całego spektaklu, nie trzeba koniecznie interpretować jako historii o relacji homoseksualnej, nie to było też celem Rychcika<sup>26</sup>. Uczynienie bohaterami dwóch mężczyzn nie pozbawia sytuacji dramatycznej uniwersalizmu, wręcz przeciwnie, dzięki takiemu stanowi rzeczy, możliwe jest uniknięcie wszelkich

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.

<sup>26</sup> Wywiad R. Kozieja z R. Rychcikiem na antenie Radia Kielce, 20 stycznia 2016.



skojarzeń z teoriami konstruktywistycznymi, jak męska dominacja, które mogłyby fałszować wykładnię interpretacyjną.

Obaj bohaterowie naznaczeni sobą nawzajem przez czerwien szminki na ustach podchodzą do mikrofonów i zaczynają wreszcie naprawdę rozmawiać. Ich dialog zawiera ledwie cztery kwestie:

Dealer: Przepraszam najmocniej, czy w zgiełku nocy nie wypowiedział pan do mnie żadnego życzenia, którego bym nie dosłyszał?

Klient: A czy pan w tej głuchej nocy nie uczynił żadnej propozycji, która uszłaby mej uwadze?

Dealer: Żadnej.

Klient: Więc jaka broń? (s. 77)

Powraca motyw muzyczny z początku spektaklu. Mężczyźni ponownie zaczynają tańczyć, obracają się tyłem, opada kurtyna. Powtórzona formuła z początku świadczy o tym, że spektakl między dwoma nigdy się nie skończy. Interpretację można poszerzyć – ukrywanie uczuć, intencji, przybieranie ról itd. zaczyna się zawsze, kiedy dwoje ludzi zetknie się ze sobą. Widzowie nie klaszczą od razu, przez chwilę pozostają w ciszy.

\*\*\*

Rozmowa Dealera z Klientem (albo odwrotnie: Klienta z Dealerem), układająca się w dramat *Samotność...*, jest metaforą międzyludzkiej relacji w ogóle, która nigdy nie może się w pełni urzeczywistnić, a na którą jesteśmy skazani – myślę, że można ją opatrzeć przymiotnikiem „tragiczna” w rozumieniu klasycznym, pochodzącym z antycznej tragedii greckiej. Małgorzata Jarmułowicz w swojej książce *Teatralność zła* nazywa bodaj najślynniejsze dzieło Koltèsa „dramatem niemożliwej wzajemności” i udowadnia tę tezę w rozdziale zatytułowanym *Dialogi wyalienowanych*<sup>27</sup>. Najprostszy sposób komunikowania się ludzi – rozmowa, jeśli potraktować ją jako coś więcej niż tylko wymianę informacji – choć i ze zrozumieniem tej bywają problemy – staje się „niemożliwa”. Nie tylko dlatego, że nie zawsze jesteśmy w stanie wyrazić to, co czujemy, nadawanie uczuciom i potrzebom nazw okazuje się niewystarczające, a artykułowanie ich bywa niezwykle trudne. Wiara strukturalistów w słowo okazuje się tu bezzasadna<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> M. Jarmułowicz, *Teatralność zła, Antropologiczne wędrówki po współczesnej dramaturgii i teatrze*, Gdańsk 2012, s. 68-90.

<sup>28</sup> Tam gdzie zawodzi język, pomocna może się okazać psychoanaliza. Próbę czytania *Samotności*.. tym narzędziem podjęłam w cytowanej tu już pracy magisterskiej.

W *Samotności*... Rychcika to ciało staje się materią, „samowystarczalną cielesnością”<sup>29</sup>. Fizyczne, seksualne, dosłowne, dominujące nad pozostałymi znakami, zawłaszczające scenę i widza. Dzięki takiej formie spektakl jest czytelny także dla niepolskiej publiczności, co potwierdzają entuzjastyczne reakcje widowni na całym świecie. Reżyser prowadzi aktorów mocną ręką, nie pozwala im ani na chwilę odetchnąć, wymaga od nich nieustannego ruchu aż do granic wytrzymałości fizycznej i psychicznej, oczekując również płynnego przepływu skrajnych emocji. Jednym z ważnych elementów w spektaklu jest histeria:

Ciało jest nielogiczne, jest alternatywą dla słowa. Połączenie próby opowiadania słowami z próbą opowiadania cielesnością i emocją jest dla mnie niezwykle istotne. W zderzeniu tych dwóch sposobów komunikowania się kryje się chyba to, co najważniejsze. Ciało bywa mądrzejsze od jakiegokolwiek deklaracji. A z drugiej strony słowo musi opanować bełkot ciała. To doskonale teatr<sup>30</sup>.

Przy rygorze ciała Rychcik równocześnie dopuszcza element improwizacji, tak że na poziomie obrazu kolejne spektakle mogą być diametralnie różne. Do stałych punktów przedstawienia aktorzy dochodzą również dzięki improwizacji, co osobliwe, możliwe jest odwrócenie sensów na poziomie ideowym, np. żonglerka przewagą jednej postaci nad drugą, czy uzyskiwanie w określonych momentach odmiennych emocji. *Samotność*... to – używając określenia Jeana François Lyotarda<sup>31</sup> – „teatr energetyczny”, intensywnej obecności aktorów i relacji między nimi, co powoduje, że energia przekłada się na widza. Zgodnie z założeniem Rychcika, spektakl wywołuje emocje, dzięki którym staje się wciąż żywym doświadczeniem teatru, bo jak powiedział Joshua Logan: „Nawet najwspanialszy teatr będzie niczym, jeśli jego sztuka nie stanie się udziałem innych. Teatr nie tylko ofiarowuje; teatr i ofiarowuje i bierze”<sup>32</sup>.

Wykorzystanie przez Rychcika opisanych środków artystycznego wyrazu przenosi jego realizacje w obręb kategorii performansu, w rozumieniu Richarda Schechnera jako działanie wymagające czyjeś oglądu, wiążące się

<sup>29</sup> Określenie Lehmana zaczerpnięte z: H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, op. cit., s. 155.

<sup>30</sup> Wywiad K. Sulej z R. Rychcikiem, *Odwrócony wzrok ukochanej*, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,6214549,Odwrócony\\_wzrok\\_ukochanej.html?as=1&startsz=x](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,6214549,Odwrócony_wzrok_ukochanej.html?as=1&startsz=x) (dostęp 9 sierpnia 2012).

<sup>31</sup> Lehmann uważa, że ta tendencja jest tak samo silna we współczesnym teatrze, co odejście od dramatu zob.: H.T. Lehmann, op. cit., s. 45.

<sup>32</sup> Zdanie reżysera zaczerpnięte z książki: Z. Hübner, *Sztuka Reżyserii*, Warszawa 1982, s. 143.

z teatrem, ale niezamknięte koniecznie w jego obrębie<sup>33</sup>. *Samotność pól bawełnianych* Bernarda-Marie Koltèsa w reżyserii Rychcika formą nawiązuje do koncertu, widowiska, czegoś w rodzaju *sexual performance*. Funkcja performatywna jest tu silniejsza niż reprezentacja słowa, niknącego momentami w hałasie/dźwiękach muzyki. „Ja” bohatera świadomie prowadzi grę z drugim, wypowiedane słowa stają się sposobem do poradzenia sobie z funkcjonowaniem w społeczeństwie.

## Bibliografia

- Augé M., *Od miejsc do nie-miejsc*, [w:] tegoż, *Nie- miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa, 2011, s. 51-79.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa, 2005.
- Benjamin W., *Pasaże*, R. Tiedmann (red.), przeł. I. Kania, Kraków, 2005.
- Brys M., *Fizjologia metafizyki*, „Didaskalia” nr 89, 2009, s. 42.
- Czapliński J., *Miłość zdyscyplinowana*, „Didaskalia” nr 90, 2009, s. 48-49.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa, 2006.
- Drozdowska P., Praca magisterska pt. „Demaskacja teatralności życia społecznego w twórczości reżyserskiej Radosława Rychcika na przykładzie spektaklu pt. *Samotność pól bawełnianych* Bernarda Marie- Koltèsa” napisana pod kierunkiem prof. Krzysztofa Pleśniarowicza, obroniona na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, w 2013 r.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków, 2008.
- Fragment mojego życia. Rozmowy z Bernardem-Marie Koltèsem (1983-1989)* I. Gańczarzyk (red.), przeł. Anna Brzezińska, Kraków 2010.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Goffmann E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000.
- Hübner Z., *Sztuka Reżyserii*, Warszawa 1982.
- Jarmułowicz M., *Teatralność zła, Antropologiczne wędrówki po współczesnej dramaturgii i teatrze*, Gdańsk 2012.
- Koltès B.-M., *Samotność pól bawełnianych*, przeł. M. Mahor, „Dialog” nr 5, 1995, s. 58-77.
- Lehmann H.T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, (red.) K. Kuc, L. Thompson Kraków 2010, s. 95-107.

<sup>33</sup> R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16.

- Niziołek G., *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Kraków 2008, s. 12.
- Pavis P., «Samotność pól bawełnianych» Bernarda-Marie Koltès'a albo świat dealu „Didaskalia” nr 5, przeł. M. Borowski, 1995, s. 62-70.
- Ratajczakowa D., *Koncert/widowisko rock'n rolla*, [w:] tejże, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Sugiera M., *Koltès: interpunkcja i tajemnica*, „Didaskalia” nr 5, 1995, s. 138-150, przedruk na: [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2010\\_02/22291/transakcja\\_\\_zielona\\_gora\\_1995.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2010_02/22291/transakcja__zielona_gora_1995.pdf) (dostęp 24 kwietnia 2013).
- Sugiera M., *Koltès: metafory realnych miejsc*, [w:] tejże, *Potomkowie króla Ubu*, Kraków 2002, s. 423-473.