

Sposoby postrzegania rzeczywistości w *Suite 1 Philippe'a Minyana*

„Jest więc prawdą, że prowadzone tam [w teatrze – ŁG] dialogi powinny być same w sobie działaniami osób, które się tam pojawiają, gdyż mówić znaczy tu działać. [...] Jednym słowem, dialogi w teatrze stoją jedynie na usługach akcji, mimo że cała tragedia i jej przedstawienie opiera się tylko na wypowiedzianym słowie”¹ – zauważa w *Praktyce teatru* François d'Aubignac. Rozpoznanie teoretyka klasycznego teatru francuskiego okazuje się zaskakująco przystawać do dramatu *Suite 1 Philippe'a Minyana*, jeśli tylko odwrócimy hierarchię przyjętą przez tradycyjny teatr. Dialogi nie są już bowiem podporządkowane akcji. Minyana rezygnuje z konstruowania intrygi czy rozwijania akcji, z wprowadzania na scenę postaci. To raczej ta akcja, którą można wyczytać z kolejnych wypowiedzi, okazuje się niekoniecznym naddatkiem wobec brzmienia dialogu.

Na *Suite 1* składa się dziewięć scen. Tworzą one dwa przeplatające się cykle: *Rozmowy* i *Posilki*. Podstawą sytuacją we wszystkich scenach jest wypowiedzanie słów; słów rozpisanych na „«figury», które zabierają głos”². Głosy te skomponowane zostały w strukturę dźwiękową, zapisaną w formie zbliżonej do partytury. Nie przyporządkowano ich zindywidualizowanym postaciom. Osoby dramatu – „mężczyzna, kobiety”³

¹ F. H. d' Aubignac, *Praktyka teatru*, cyt. za: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, PWN: Warszawa 1989, s. 322.

² Ph. Minyana, *La Lettre d'Atlantiques*, cyt. za: M. Sugiera, *Odpowiednie dać światu słowo*, [w:] *Językowe światy I. Antologia sztuk francuskich*, Księgarnia Akademicka: Kraków 2004, s. 25.

³ Wszystkie przytoczenia z tekstu dramatu według: Ph. Minyana, *Suite 1*, tłum. R. Niziołek, [w:] *Językowe światy II*, s. 343-410.

– to bardziej wokaliści określani wysokością emitowanego głosu niż reprezentowane przez aktorów byty antropomorficzne. Sam Minyana określa ich formułą „spikerzy-śpiewacy-aktorzy”⁴. Podział kwestii na głosy „męczyzny” i „kobiet” nadaje *Suicie* formę dialogu pojedynczego męskiego głosu z chórem głosów żeńskich. Kolejne partie tekstu autor przypisuje wykonawcom oznaczanym inicjałem: M lub K. Nie decyduje zatem, która z „kobiet” winna zabrać głos w danym momencie, ani nawet czy jest to kwestia jedno- czy wielogłosowa, co tym silniej podkreśla podstawowe znaczenie różnic wysokości głosów. Strukturę wypowiedzi dopełniają didaskalia, których funkcję w stosunku do tekstu głównego można porównać do funkcji pauzy w zapisie nutowym. Określenia „przerwa” i „krótka przerwa” dzielą tekst na frazy, na mikrosekwencje tworzące pewne całości wyrazowe. Uszeregowanie dłuższych lub krótszych fraz, oddzielonych dłuższymi lub krótszymi pauzami, dyktuje tempo i rytm dźwiękowej realizacji tekstu.

Struktura ta różnicuje cykle scen ponad poziomem akcji fabularnej. Pięć scen określonych kolejno: *Rozmowa 1, 2, 3, 4, 5* charakteryzuje przewaga fraz zbudowanych z krótkich, często trzy- czy czteroelementowych szeregów kwestii, zwykle oddzielonych od siebie „krótkimi przerwami”. Natomiast cztery sceny: *Posilek 1, 2, 3, 4*, które pojawiają się między kolejnymi *Rozmowami*, silnie określa przewaga wykorzystania długich pauz, oddzielających zarówno krótkie, jak i bardzo długie sekwencje. Tempo *Posilków* jest zatem dynamiczne, rytm budowany na układzie dwóch opozycyjnych zestawień z długimi pauzami: z jednej strony długich, złożonych z wielu kwestii ciągów wypowiedzi, a z drugiej krótkich, urywanych fragmentów złożonych czasem nawet z pojedynczych kwestii. W kompozycji *Posilków* poszczególne fragmenty są wyraźnie od siebie oddzielone i tym samym silniej skonstrastowane. Z kolei sceny *Rozmów* cechuje wolne i bardziej zrównoważone tempo. Częste krótkie pauzy silnie rytmizują następujące po sobie fragmenty na zasadzie korespondencji, a nie kontrastu, budują pewną ciągłość „melodii”. Jednocześnie struktura rytmiczna kolejnych scen stanowi zapis rozwoju i modulacji „melodii” obu cykli. Coraz częściej pojawia-

⁴ Prezentacja projektu spektaklu *Suita 1* Philippe’a Minyana w reżyserii Massimo Belliniego, cyt. za: www.theatrecontemporaine.net/philippeminyana/#2 (12.11.2007).

jące się pauzy w *Posilkach* doprowadzają momentami do rwania się linii melodycznej na pojedyncze kwestie, coraz mniej powiązane ze sobą rytmicznie. Wywołuje to wrażenie rozpadu czy rozbicia. Tymczasem w *Rozmowach* następuje coraz większe spowolnienie i wyrównanie rytmu, które prowadzi do wrażenia wyczerpania i uspokojenia.

Realizacja tej struktury: wypowiedzenie w określonym porządku słów przez aktorów, wybrzmienie dźwięków w przestrzeni i wysłuchanie ich przez publiczność, nie jest jedynie technicznym narzędziem komunikacji między autorem i widzami, ale stanowi przedmiot estetycznego doświadczenia odbiorcy. Opowiadanie historii, komentowanie rzeczywistości czy jej reprezentację Minyana podporządkował audytywnej semiotyce teatralnego zdarzenia. Teatr traktuje on jak muzykę⁵. Dramat staje się zatem projektem takiego zdarzenia, w którym w trakcie realizacji tekstu wykonawcy i odbiorcy znajdują się w przestrzeni rezonującej dźwiękiem emitowanym przez żywe głosy wykonawców. Analogia z muzyką cechuje także recepcję – jak w trakcie publicznego wykonania utworu muzycznego publiczność odbiera obok formy muzycznej przede wszystkim proces emisji dźwięku. Działania osób dramatu, określone jako emisja dźwięku, znajdują się zatem poza kategorią reprezentacji czy naśladowania. Są realnym działaniem, nie opierają się na referencji do świata zewnętrznego wobec sceny, ale na bezpośrednim związku między emisją a brzmieniem dźwięku.

Ukształtowanie tekstu na wzór formy muzycznej pozwala Minyanie wykroczyć poza arystotelesowską formułę *mimesis praxeos*, która określa tragedię jako naśladowcze przedstawienie ludzi w działaniu. Konstytutywna dla tradycyjnego dramatu akcja, czyli ciąg zdarzeń wynikających z postaw i działań bohaterów, w *Suicie I* jest jedynie wtórnym efektem realizacji partytury dźwięków. Ewentualny *logos* wypowiedzanego tekstu wynikać może tylko z aktywnej postawy odbiorcy, który podejmie trud konstruowania znaczeń i obarczania nimi zapisanego morfemu. Mówienie to nie arystotelesowska *praxis*, ale działanie podobne do gry na instrumencie muzycznym. Nie jest w pierwszym rzę-

⁵ H. Varopoulou, *Musikalisierung der Theaterzeichen*, cyt. za: H.-Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 141; zob. *ibidem* rozdział: *Tekst performance'u: 5. Umuzycznienie*, s. 141-144.

dzie prezentacją intencji i decyzji czy przemian wewnętrznych postaci, ale wykonaniem struktury muzycznej. Minyana nie konstruuje koherentnej wizji świata, którą miałyby uwiarygodnić prezentacja logicznie powiązanych ze sobą działań bohaterów. Wyznacza jedynie wykonawców danej partii tekstu, a także kolejność zabierania przez nich głosów, tempo i rytm komponowanej z ich głosów struktury dźwiękowej. Nie określa przestrzeni, w jakiej znajdują się osoby dramatu; nie determinuje kontekstu przestrzennego wypowiedzianego tekstu. Oznacza natomiast sytuacje i relacje fizyczne, w jakie wchodzi ze sobą wykonawcy: ich obecność w miejscu wypowiedzianego tekstu, wchodzenie i wychodzenie, „uściśki”, upadanie i wstawanie, „wymiany uśmiechów, nasłuchiwanie” czy „wstrzymywanie oddechu”.

I to właśnie widoczne już w lekturze wprowadzanie barier na drodze swobodnie wypowiedzianych słów tworzy tu istotę dramatu, pozwalając domyślać się powodów nieoczekiwanych pauz, retardacji, przyspieszeń i przemilczeń. Autor je tylko zaznaczył jako miejsca, nie obarczając znaczeniem, aktor może je po części wypełnić, albo jedynie uaktywnić, pozostawiając zadanie odkrycia ich sensów widzowi⁶.

Dopiero tutaj może pojawić się kategoria *mimesis*, i to bliższa rozumieniu platońskiego odbicia, odzwierciedlenia niż Arystotelesowskiemu naśladowaniu. W ramach muzycznej struktury tekstu Minyana rozsiewa ślady sytuacji i działań, które widz może rozpoznać, odwołując się do doświadczenia i wiedzy wyniesionych z rzeczywistości pozateatralnej. Mają one rozbudzić jego zainteresowanie, skłonić do poszukiwania w kompozycji zdarzeń odbicia i przekształcenia znanej mu rzeczywistości, wreszcie do poszukiwania sensów obserwowanych działań.

„Świat dzisiejszy jest możliwy do przedstawienia w teatrze, ale tylko wtedy, gdy rzeczywistość traktuje się jako materiał do przekształceń”⁷. Materiał do swoich dramatów, w tym do *Suity I*, Philippe Minyana zbiera, przeprowadzając serie wywiadów i filmowych reportaży. Pozyskany w ten sposób surowiec specyficznego słownictwa, wyrażenia, konstrukcji wypowiedzi, nawyków i błędów językowych poddaje

⁶ M. Sugiera, *op. cit.*, s. 25-26.

⁷ B. Brecht, *Gesammelte Werke*, cyt. za: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świątek, Ossolineum: Wrocław 2002, s. 448.

głębszej obróbce. Komponuje w zupełnie odrębną, posiadającą własną wartość estetyczną formę. Na różnorodności i swoistej wielobarwności tego języka, czy raczej języków, zasadza się bogactwo i skomplikowanie struktury brzmieniowej dramatu. Budulcem *Suity 1* były formy językowe mieszkańców miast, pracowników przedsiębiorstw opowiadających o swoim życiu zawodowym i prywatnym⁸. Te zanotowane wypowiedzi zostały następnie oczyszczone z anegdotyczności i obciążenia emocjonalnego. Nie komunikują już stanów emocjonalnych czy sytuacji społecznej konkretnych jednostek. To zaś pozwala wyłuskać ich walor rytmiczny, poetycki. Odsłonięcie i zaakcentowanie mechanicznego, wtórnego charakteru wypowiedzi postaci nie prowadzi jednak do odsłonięcia absurdu łączących je konwencjonalnych relacji. Zaczerpnięte z obserwacji rzeczywistości zbitki słowne uzyskują tu wymiar frazy muzycznej, stają się rodzajem muzycznego tematu. Z wariacji, przekształceń, zaniechań i powrotów powstaje swoista melodia dramatu.

W zapisie *Suity 1* system interpunkcyjny ograniczony został do nawiasów i myślników. Technikę odrzucenia interpunkcji Minyana przejął w latach osiemdziesiątych od Michela Vinavera. Zapis taki ma zbliżyć tekst dramatu do języka mówionego, do jego płynności i ruchliwości znaczeń, nie przyszpilanych przez znaki interpunkcyjne⁹. W *Suicie 1* wykorzystanie znaków myślnika i nawiasu podporządkowuje logiczną czy retoryczną organizację wypowiedzi wartościom rytmicznym. Wykorzystane znaki interpunkcyjne nie organizują związków między członami wypowiedzi, ale wyznaczają miejsca pauz, zatrzymań głosu. Specyfika konstruowania wypowiedzi, jej organizacji logicznej i rytmicznej, zasób słownictwa, sposób wypowiadania są jedynymi wyznacznikami tożsamości osób mówiących. Charakterystyczny sposób mówienia pozwala wyodrębnić z chóru żeńskich głosów mniej lub bardziej zindywidualizowane osoby dramatu. Ich odrębność w grupie nie jest czymś stałym. Zaznacza się, gdy odbiorca dostrzeże swoistość wypowiedzi, aby następnie na nowo rozpuścić się w zbiorowości chóru. Takie chwilowe indywidualizowanie postaci umożliwia widzom konstruowanie między nimi potencjalnych relacji emocjonalnych czy spo-

⁸ Zob. www.theatrecontemporaine.net/philippeminyana/#2 (12.11.2007).

⁹ Zob. M. Vinaver, *Écrits sur théâtre*, [w:] M. Sugiera, *op. cit.*, s. 18, zob. *ibidem* o związkach Minyana z Vinaverem.

łecznych. Mimo przekomponowania w formę artystyczną ów „realny” język, przeniesiony do dramatu z obserwacji i zapisu rzeczywistości pozateatralnej, stanowi podstawową płaszczyznę identyfikacji rzeczywistości przedstawionej. W wypowiedziach dostrzec można fragmenty zaczerpnięte z rozpoznawalnych dyskursów: analizy psychologicznej, śledztwa, towarzyskiej konwersacji. Powracające co chwila w kolejnych wariacjach tematy, powtarzające się konstrukcje retoryczne i na nowo wyłaniające się raz już rozpoznane typy wypowiedzi stanowią system kierujący uwagę widza na śledzenie przebiegu dialogu, na tropienie w organizacji retorycznej tekstu sugestii i sensów. Cykliczne powroty tematów i powtarzanie tych samych wypowiedzi sugerują zataczanie kręgów wokół nienazwanego, poszukiwanego sensu, stopniowe zbliżanie się do niego i uzupełnianie posiadanych już informacji.

W pięciu *Rozmowach* można doszukiwać się zarówno *mimesis* opresyjnego śledztwa, jak i profesjonalnej sesji psychoanalitycznej, przeprowadzanej według określonych reguł czy też powolnego procesu dochodzenia do przyjacielskiego zwierzenia z traumatycznych doświadczeń. K stymulują urywającą się narrację M, „o tym co się wydarzyło” w jego przeszłości. Sam proces opowiadania musiał rozpocząć się wcześniej, poza tekstem. Już pierwsza kwestia dramatu to przecież przywołany przez „kobiety” fragment opowieści spoza tekstu, który ma sprowokować „mężczyznę” do uściśleń i kontynuowania narracji. To przede wszystkim ta strategia retoryczna wyznacza relację między „mężczyzną” i „kobietami” we wszystkich pięciu *Rozmowach*, określa ich cel i temat. W ramach tej strategii pojawia się obok siebie kilka typów wypowiedzi „kobiet”: opisy przestrzeni, sytuacji emocjonalnej i psychofizycznej bohatera opowiadania w momencie, kiedy urwała się narracja; opisy, które generują jej kontynuowanie; pytania lub urywające się zdania opisu domagające się uzupełnienia, skierowane do „mężczyzny” – adresata określonego przez drugą osobę liczby pojedynczej czasownika; komentarze, których przedmiotem jest M ujmowany w trzeciej osobie, mające sprowokować go do sprostowań; wreszcie manifestacje stosunku emocjonalnego kolejnych K do miejsc i osób pojawiających się w ramach opowieści. Typy te występują zarówno w formie „czystej”, gdy pojedyncza wypowiedź przynależy w całości do jednego z nich, jak i w formie różnego rodzaju hybryd – gdy w ramach jednej kwestii na zasadzie skrótu i kondensacji łączy się kilka typów wypowiedzi, gdy komentarz przechodzi nagle w pytanie, przytoczenie

wcześniejszej wypowiedzi, zaprzeczanie jej etc.: „Tak spałeś dużo – to znaczy że nie spałeś cały czas – mówisz że dużo spałeś – powiedziałeś że spałeś dzień i noc – w istocie spałeś dużo – mówisz że spałeś dzień i noc ale nie spałeś dzień i noc” (s. 352).

Bibl. Jag.

Wypowiedzi „mężczyzny” zachowują jednak szeroki margines niezależności od zarzuconej nań sieci retorycznych bodźców. Dzięki dysproporcji liczby kwestii, po seriach wypowiedzi „kobiet” następuje pojedyncza replika mężczyzny. Określenie tego, na którą wcześniejszą kwestię jest to reakcja, Minyana pozostawia odbiorcy tekstu. Rozbija to spójność dialogu i ogranicza skuteczność strategii przyjętych przez „kobiety”. Zaburzenia bezpośredniego następstwa akcji i reakcji określają niejednoznaczność relacji między osobami dramatu, które mogą wchodzić ze sobą w interakcję lub pozostawać od siebie niezależne. Same wypowiedzi natomiast mogą funkcjonować niejako obok siebie, na zasadzie równoległości, a nie następstwa. Kolejne kwestie „mężczyzny”, oddzielone od siebie kwestiami „kobiet”, mogą być tyleż replikami, ile częściami rozproszonego monologu. „Mężczyźnie” przysługuje ponadto prawo zatrzymania procesu stymulowania narracji. Momenty, kiedy z niego korzysta, to najwyraźniej określone interakcje z „kobietami”. Użycie tego prawa wynika z jego arbitralnej decyzji i wywołuje bezpośredni skutek – zatrzymana zostaje na chwilę lawina pytań i komentarzy, zmianie ulega temat konstruowanej wspólnie (z wypowiedzi „kobiet” i reakcji „mężczyzny”) narracji. Bezpośrednia reakcja „kobiety/kobiet” to najczęściej powtórzenie kwestii „mężczyzny” z komentarzem określającym jej/ich rezygnację i zgodę, na przykład: „To jasne – mówi że nie chce o tym mówić”. Kiedy indziej zatrzymanie może uzasadniać ocena postawy „kobiet/kobiety”: „Muszę ci przerwać – jesteś agresywna – czy zdajesz sobie sprawę że jesteś agresywna”. W takich wypadkach wypowiedź „mężczyzny” doprowadza do zmiany tematu i przeniesienia uwagi z rekonstrukcji „tego co się wydarzyło” na sytuację wypowiedzianą i relacje między osobami dramatu. Czasami jednak mechanizm ten nie działa w pełni i jedynie pośrednio modyfikuje kierunek dociekań „kobiet”:

K A ty żyłeś samotnie w swoim domu nie wychylałeś z niego nosa

M Muszę ci przerwać – przesadzasz

K Kiedy byłeś u siebie – był u siebie i nic nie dało się zrobić by go –

M Muszę ci przerwać – pracowałem

- K Tak właśnie tak pracował – przez lata pracował pracowałeś
M Tak pracowałem (s. 347)

W przytoczonym fragmencie „mężczyźnie” nie udaje się wywołać bezpośredniej reakcji. „Kobieta/kobiety”, nie zważając na jego wypowiedź, kontynuuje/kontynuują opis. Dopiero ponowne wypowiedzenie tej samej konstrukcji, już zmodyfikowanej, zmienia kierunek rozmowy. „Mężczyzna” nie mogąc jej zatrzymać, powtarza swój poprzedni gest, uzupełniając go jednak o nowy element. „Pracowałem” użyte zostaje jako bodziec, dzięki któremu uwaga „kobiety/kobiet” zostaje zwrócona ku tej części opowiadania o „tym co się wydarzyło”, która została już uprzednio opowiedziana. Tym samym proces rekonstruowania narracji zatacza koło i wraca do punktu wyjścia. „Mężczyźnie” udaje się udaremnić wysiłek „kobiet”.

Relacja między „mężczyzną” i „kobietami” to nieustanne zmaganie się, raz eksponowane silniej, raz słabiej; zmaganie się między dążeniem „kobiet” do rekonstrukcji w spójną narrację „tego co się wydarzyło”, a udaremniającą to dążenie postawą „mężczyzny”. W trakcie pięciu *Rozmów* rozwija się kilka równoległych narracji. Wszelkim próbom łączenia ich przez „kobiety” w zależności przyczynowo-skutkowe; próbom określania ich następstwa czasowego etc., „mężczyzna” jednoznacznie się przeciwstawia. Z dialogu wyłaniają się i nakładają na siebie opowieści o wytężonej pracy, o wielogodzinnym śnie, o samotnym życiu w domu na uboczu, o odwiedzinach rodziców, o „dołku” i wychodzeniu z niego, o stracie kogoś bliskiego. Narracje te odwołują się do siebie nawzajem: z jednej strony w podejmowanych przez „kobiety” próbach łączenia, z drugiej wobec niemożliwości oddzielenia ich i wytyczenia między nimi granic podlegają one silnej relatywizacji. Rzeczywistość, którą przywołują, ujęta w ciąg odbić w kolejnych opowieściach, coraz bardziej wydaje się odbiorcy względnym, a nawet fikcyjnym materiałem dla samego opowiadania. A tym samym przesuwając uwagę widza z treści rekonstruowanych historii ku obserwacji toku ich opowiadania.

Jedyną narrację, która zostaje zrealizowana, stanowi opowieść o włamaniu do domu na uboczu. „Mężczyzna” w ostatnich *Rozmowach* przejmuje inicjatywę i dopowiada tę historię, być może w podobnym celu jak w cytowanym wyżej fragmencie, w którym nie mogąc zatrzymać dociekań „kobiety/kobiet”, zmienia kierunek rozmowy. Opowiada

o tym, jak w czasie jego nieobecności włamywacze zniszczyli i okradli dom, jak nie mógł po tym dłużej czuć się tam u siebie i w końcu sprzedał posiadłość. W finale okazuje się, że cała ta historia nie ma już dla niego znaczenia. Jednocześnie pojawiające się w tekście uwagi typu „ten dom to byłeś ty” i częste podkreślanie opozycji bycia wewnątrz i na zewnątrz pozwalają dostrzec w opowieści o obrabowaniu i zniszczeniu domu odwrotność procesu zapisanego w dramacie Minyany. Opowieścią tą „mężczyzna” chroni się być może przed wtargnięciem w swoje wnętrze, przed opowiedzeniem pozostałych historii, wreszcie przed skonstruowaniem spójnej narracji o sobie samym. Chroni się przed przetrząśnięciem swoich wspomnień i emocji. W opowieści o włamaniu do domu na wsi można zatem odczytać zapowiedź tego, do czego mogłyby doprowadzić dociekania „kobiet”, gdyby on ich nie udaremniał. Jednocześnie opowiedzenie tej historii okazuje się najsukcesowniejszym sposobem zniwelowania wywieranej przez nie retorycznej presji. Dzięki skierowaniu uwagi „kobiet” na tę historię pozostałe opowieści mogą zostać nieopowiedziane. Podjęcia niektórych z nich „mężczyzna” zdecydowanie unika – za każdym razem odmawia rozmowy o stracie kogoś bliskiego, zaś opowieść o swoim „dołku” kwituje stwierdzeniem: „kiedy mówi się dołek każdy rozumie o czym mowa”; w stosunku do innych pozostaje bierny, pozwala wyczerpać się wiedzy, jaką na ich temat posiadają „kobiety”, lakonicznie komentując ich wypowiedzi, nie dodając przy tym nowych informacji. W pięciu scenach *Rozmów* opowieści te powracają w kolejnych wariacjach dociekań i uników, wśród których z czasem coraz wyraźniej dominuje historia rabunku. Jej opowiadanie/opowiedzenie nie prowadzi jednak do kulminacji napięcia między „mężczyzną” a „kobietami”, tylko do jego wygaśnięcia.

Oddzielające od siebie kolejne *Rozmowy* cztery sceny *Posiłków* pełnią funkcję swoistych interludium. Sytuacja tytułowych posiłków ujęta została w formie „plotkowania”, mającej schemat silnie zrytmizowanej wymiany informacji o kolejnych postaciach spoza grupy osób mówiących. Dialog zbliża się w tych scenach do formy wyliczanki. Każdej informacji o spotkaniu czy rozmowie z kolejną osobą towarzyszy określenie jej stanu psychofizycznego i komentarz na temat kolejnej zmiany jej samopoczucia. Koniecznym dopełnieniem tego modelu jest określenie stosunku emocjonalnego mówiących do omawianej osoby. Czasem

również porównywanie jej postawy z postawami innych omawianych lub z ewentualną postawą mówiącego, gdyby znalazł się w analogicznej sytuacji. Wypowiedzi w *Posilkach* są silniej niż w *Rozmowach* autoreferencyjne. W bardziej bezpośredni sposób odnoszą się do sytuacji wypowiedzania, do wspólnej obecności mówiących. W *Rozmowach* sytuację wyznacza napięcie między „kobietami” a „mężczyzną”, dążenie do skonstruowania spójnej narracji, do uporządkowania przyczynowo-skutkowego, do realizacji celu wyznaczonego w perspektywie czasowej. Ponadto na wielu poziomach, począwszy od organizacji gramatycznej pojedynczych wypowiedzi po sytuację równoległego istnienia niezależnych od siebie opowieści, w scenach tych problematyzowana jest współobecność i nakładanie się na siebie różnych porządków czasowych. Zatem perspektywę *Rozmów* można określić jako czasową, zaś jej celem byłoby wtedy uporządkowanie chronologiczne. Albo też jako wertykalną, dążącą ku kulminacji – zrekonstruowania/skonstruowania narracji o „tym co się wydarzyło”, a tym samym mającą na celu skłonienie „mężczyzny” do opowiedzenia o sobie. Ten cel nie zostaje wprawdzie osiągnięty, ale motywuje działanie/mówienie postaci. Natomiast w *Posilkach* zaznaczona zostaje perspektywa horyzontalna. Zawieszony antagonizm między „kobietami” i „mężczyzną” pozwala rozbić specyficzny chór mniej lub bardziej zindywidualizowanych głosów „kobiet” na samodzielne postacie prowadzące dialog. „Mężczyzna”, podobnie jak każda „kobieta”, jest równoprawnym uczestnikiem wymiany informacji, a nie – jak ma to miejsce w *Rozmowach* – jedynym źródłem wiadomości. Wymiana informacji nie służy rekonstrukcji jakiejś narracji. Jest formą językowej współobecności mówiących w terażniejszości. W wypowiedziach dominuje czas terażniejszy, a ewentualne wprowadzenie czasu przeszłego pojawia się na zasadzie kontrapunktu, aby sytuację obecną wyraźnie skonstrastować z zamkniętą już przeszłością. Pytania typu „co się właściwie stało” zastępują inne – „jak się czuje, jaka jest”. Uwaga mówiących skupia się na określaniu stanu omawianych osób, a nie na ich działaniu.

Jednocześnie w wypowiedziach wciąż powracają zagadnienia nieobecności osób, o których się mówi. Zarówno nieobecności wśród mówiących, w miejscu ich spotkania, jak i nieobecności umarłych. Tematem większości „plotek” jest stan zdrowia. Cyklicznie powracają pytania o to, czy żyją jeszcze rodzice kolejnych mówiących. Wreszcie

w każdej scenie słycać relacje o stanie „Franciszki”, która „nie tylko walczy z – ale ma jeszcze matkę na głowie”, w końcowych scenach natomiast „nie może się pozbierać” po śmierci matki. Wszystko to pozwala interpretować sceny *Posilków* jako konfrontację obecności z zagrożeniem śmiercią, nieistnieniem. Cały proces „plotkowania” natomiast da się odczytać jako zagadywanie lęku przed śmiercią czy nieobecnością. Celebrowanie współobecności poprzez konwersacyjny dialog przelamuje powracający w wypowiedziach temat śmierci i reakcji na nią. Podobnie jak w *Rozmowach*, cel działania/mówienia, sugerowany przez organizację retoryczną tekstu, nie zostaje tu zrealizowany.

K Wszystko wydaje mi się nierzeczywiste – nagle wszystko wydaje się się nierzeczywiste

Wszyscy wstrzymują oddech.

K Właśnie jemy – przepis Marii Magdaleny – wszystko jest doskonale rzeczywiste

K Wybaczcie mi – wszystko wydaje mi się nierzeczywiste

K Czy możesz powiedzieć o tym coś więcej

K Zdarza mi się to czasami – nagle wszystko wydaje się nierzeczywiste

K Czy możesz powiedzieć o tym coś więcej

K Wszystko wydaje mi się nierzeczywiste

Wszyscy wstrzymują oddech. (s. 403)

Przytoczony fragment sceny *Posilek 4* potraktować można jako miejsce rozbicia absolutu świata konstruowanego w tradycyjnym, ary-stotelesowskim dramacie¹⁰. Postaci obdarzone zostają świadomością „niereczywistego” charakteru sytuacji, w jakiej się znajdują. Struktura, w ramach której funkcjonują, nie jest dla nich jedyną znaną i dostępną rzeczywistością. Mogą porównać ją z jakimś zewnętrznym wobec niej porządkiem i określić jako „niereczywistą”. Nieskuteczność podejmowanych przez nie strategii retorycznych, relatywizm wypowiedzianych słów i wyłaniających się z nich opowieści, bezcelowość odzwierciedlenia w nich rzeczywistości, której rozpoznanie nie nadaje sensu obserwowanym działaniom – podważa ich realność, także dla uczestniczących w nich czy kreujących je osób. Zakwestionowanie to nie prowadzi

¹⁰ Por. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu*, tłum. E. Misiólek, PIW: Warszawa 1976.

jednak do rozpoznania absurdalności świata, ale odkrycia jego niespójności. Nie chodzi więc o to, że w trakcie wymiany zdań odstania się absurd rzeczywistości, jak ma to miejsce u Ionesco, ale że rzeczywistość, która wyłania się z owej wymiany, jest niespójna i niemożliwa do przyszpilenia, że funkcjonuje jedynie w owym procesie i nie daje się ująć w żadnym metodycznym dyskursie. Przeciwwstawienie wrażeniu „nierzeczywistości” określenia sytuacji mówienia „właśnie jemy – przepis Marii Magdaleny”, nie przynosi żadnego rezultatu. Konstruowana z ciągu wypowiedzi sytuacja tytułowego „posiłku”, odwołująca się do wiedzy i doświadczenia widza, nie pociąga za sobą efektu realności. Jedyną niekwestionowaną sferą realności pozostaje struktura dźwiękowa wypowiedzianych kwestii, porządek rytmiczny i obecność jej wykonawców. Język nie funkcjonuje już jako skuteczne narzędzie odzwierciedlenia rzeczywistości. „Kobieta/kobiety” nie potrafi/potrafia uzasadnić swojego wrażenia, nie potrafią o nim opowiedzieć. Ponadto sekwencję tę autor oddziela od reszty tekstu ramą „wstrzymania oddechu”. Nie są to tylko kolejne pauzy rytmizujące wypowiadanie tekstu. „Wstrzymanie oddechu” zakłada niemożliwość wydawania głosu, nie jest jego zawieszeniem, ale zaprzeczeniem. Można więc uznać, że dialog między „wstrzymaniami oddechu” sam jest „nierzeczywisty”, funkcjonuje bowiem nie tylko w kontekście milczenia, dla którego stanowi swoiste *antidotum*, ile wobec braku oddechu, czyli nieistnienia języka. W związku z tym problematyzuje się relacja między działaniami osób dramatu zapisanymi w didaskaliach a tymi, które wyczytać można z wypowiedzi postaci.

W scenach *Posiłków* Minyana wprowadza na scenę dodatkową postać – „dziewczynkę”. Nie zabiera ona ani raz głosu. Jej istnienie znaczą tylko didaskalia. Autor nie opisuje jej działań na scenie, ale komentarz do nich pojawia się w wypowiedziach pozostałych postaci. Relacje między „dziewczynką”, zwracającymi się do niej „kobietami” i „mężczyzną” stanowią odrębną „linię melodyczną” tych scen, kontrpunktującą „plotkowanie” pozostałych postaci. Sytuacja oparta została na antagonizmie między „kobietą/kobietami”, stale strofującą/strofującymi „dziewczynkę” za jej niegrzeczne zachowanie przy stole, i „mężczyzną”, który ją zabawia i prowokuje do psot. „Kobieta”, rozpoznawalna dzięki swoim wypowiedziom jako matka dziecka, co chwilę ostrzega „dziewczynkę” przed poplamieniem ubrania lub stłuczeniem

czegoś, oznajmia, jak bardzo jest jej przykro z powodu nieposłuszeństwa córki, próbuje ją szantażować swoim płaczem. „Mężczyzna” powtarza zaczepne: „gili gili małe dzidzi” i bagatelizuje uwagi matki. Pozostałe „kobiety” komentują działanie „mężczyzny”, opisują skutki działań „dziewczynki”, wreszcie użalają się nad losem „kobiety”-matki, która samotnie wychowuje dziecko i nie potrafi sobie z nim poradzić. Sytuację, choć odbywa się na scenie, poznajemy tylko z opisu i komentarza. Z drugiej strony jednoznacznie zaznaczone zostają momenty, w których matka wychodzi z dzieckiem. „Kobieta” żegna się wtedy z pozostałymi w imieniu córki, a w didaskaliach pojawia się uwaga, że obie wychodzą. Zaznaczone są również momenty powrotu matki po uspieniu „małej”. Dodatkowo akcentują je serie wypowiedzi/pytań skierowanych do wchodzącej „kobiety” o to, czy dziecko zasnęło, oraz o to, jak matka sobie z nim radzi. Realność istnienia „dziewczynki” wykracza poza przestrzeń sceny. W trakcie jej nieobecności „kobiety” nie tylko zastanawiają się, czy „mała” wciąż „śpi” czy może płacze, ale również w didaskaliach pojawiają się informacje o tym, że wszystkie postacie „nasłuchują” jej płaczu.

Didaskalia stanowią w *Suicie I* matrycę bezpośrednich działań scenicznych. Ich realność nie jest w żadnym momencie zakwestionowana. Stanowią równoprawne uzupełnienie struktury dźwiękowej, wyznaczając sytuację jej wypowiedziania. Zapisane w nich działania i stany jedynie oznaczają „bariery na drodze swobodnie wypowiedzanych słów”¹¹. Aby skonstruować z nich obraz rzeczywistości czy rozpoznawalne sytuacje, konieczne jest wypełnienie tej matrycy informacjami zapisanymi w wypowiedziach postaci. A w nich, poza performatywnymi aktami wypowiedziania ujętymi w strukturę dźwiękową, znajdujemy odbicie i naśladowanie realnych działań w formie opisu i komentarza. Ich wartość zostaje jednak zakwestionowana. Nieskuteczność oraz relatywizacja słowa i języka, która ujawniła się w trakcie podejmowanych przez „mężczyznę” i „kobiety” prób konstruowania narracji o przeszłości w scenach *Rozmów*, a także w próbie ucieczki w konwersację przed zagrożeniem śmiercią w scenach *Posilków*, uniemożliwia traktowanie działań sugerowanych przez wypowiedzi postaci na równi z działaniami zapisanymi w tekście pobocznym. W tej sytuacji, posługując się oboma

¹¹ M. Sugiera, *op. cit.*, s. 25.

porządkami działań oraz wykorzystując zapisane w dramacie odwołania do rzeczywistości pozateatralnej i doświadczenia widza, można zrekonstruować bardzo niestabilną, jedynie potencjalną akcję dramatu. Kiedy połączymy ze sobą dwuznaczną zabawę „mężczyzny” z „dziewczynką”, która mogła, ale nie musiała toczyć się w trakcie kolejnych *Posiłków*, i jej wpływ na zachowanie (znów jedynie potencjalne) dziecka, z pojawiającą się w *Rozmowach* niczym powracający temat muzyczny tajemniczą i niewynikającą z przebiegu dialogu między „mężczyzną” i „kobietą/kobietami” kwestią: „Twój oddech wionął mi prosto w twarz”, to pod powierzchnią obserwowanych wydarzeń można dostrzec aluzję do molestowania seksualnego „dziewczynki”. Sceny *Posiłków* mogłyby rozgrywać się w przeszłości scen *Rozmów*, wtedy ukazywałyby sytuacje, których opowiedzenia domagają się „kobiety” w scenach *Rozmów*. Działania „mężczyzny” byłyby unikaniem przyznania się do winy, może także uświadomienia jej sobie. Można by uzupełniać ten model, dopasowując do niego kolejne elementy układanki rozsypanej przez Minyanę dla zmobilizowania uwagi widza. Jednak, pomijając nawet wszystkie zastrzeżenia co do obiektywności i jednoznaczności powiązań między tymi elementami, skonstruowana w ten sposób akcja nie osiąga żadnego rozwiązania czy kulminacji. Wręcz przeciwnie – rozpada się i wyczerpuje podobnie jak „melodia” obu cykli scen. W końcu i historia, jaką możemy poznać z przebiegu zrekonstruowanej akcji, właściwie rozczarowuje. Nieodkrywcza diagnoza rzeczywistości, jaką oferuje, wydaje się niewarta wysiłku włożonego w rekonstrukcję akcji.

Pobudzenie przez zabiegi mimetyczne percepcji widza ma nie tyle prowadzić go do świadomego skonstruowania sensu z rozsypanych w tekście sugestii, ile w trakcie wysiłku porządkowania rozpoznanych śladów rzeczywistości uświadomić mu nieskuteczność i złudność tego typu działań, zarówno w stosunku do odzwierciedleń rzeczywistości, jak i jej samej. Chodziło zatem o wywołanie takiego efektu tożsamości czy rozpoznania, który pozwoli widzom przenieść teatralne doświadczenie jałowości dociekań logicznego, chronologicznego, psychologicznego, społecznego czy jakiegokolwiek innego porządku, na sposób i świadomość percepcji rzeczywistości pozateatralnej. Z drugiej strony muzyczny charakter tekstu, nadrzędność porządku rytmicznego, wydobycie brzmieniowych walorów słowa i konstrukcji wypowiedzi, organizacja tekstu bliska formie partytury muzycznej etc., zdają się wskazywać na to, że Minyana chce rozbudzić w odbiorcy percepcję wrażliwą

na treść muzyczną. I w tym wypadku doświadczenie percepcji dramatu na scenie poszerza sposób postrzegania rzeczywistości pozateatralnej. Rozbudzona w teatrze wrażliwość na muzyczny charakter rzeczywistości i swoista lekcja czytania treści muzycznej, jakiej Minyana udziela widzom, wzbogaca wachlarz narzędzi, za pomocą których obserwujemy i nazywamy otaczający nas świat. Jak zauważa Patrice Pavis w swojej definicji rzeczywistości przedstawionej: „Nasze poznanie rzeczywistości rzutuje na wybór formy dramatycznej i odwrotnie – zastosowana forma dramatyczna wpływa i pozwala rozszerzyć naszą wiedzę o rzeczywistości”¹².

Tekst Minyany umieścić można w szerokiej perspektywie przemian rozumienia kategorii *mimesis* oraz jej roli w dramacie i teatrze. Naśladowanie rzeczywistości zewnętrznej nie prowadzi tu już do zbudowania obiektywnego modelu czy stworzenia takiego obrazu świata, który pozwoli rozpoznać i umocnić zasadę nim rządzącą. Uznanie subiektywnego charakteru rzeczywistości, jej rozproszenia i niejednorodności kładzie nacisk na kreacyjną naturę naśladowania i jego podmiot. Teatr staje się miejscem realizacji ulotnych wizji rzeczywistości, a przede wszystkim samego procesu ich kreowania. Minyana relatywizuje w *Suicie I* skuteczność kategorii *mimesis*. Oparta na niej forma percepcji okazuje się nieskuteczna, nie prowadzi do rozpoznania sensu tego, co dzieje się na scenie. Jej zadanie polega na rozbudzeniu percepcji widza i uświadomieniu mu kreacyjnego charakteru postrzegania. Zestawienie z odrębnym, niemimetycznym uporządkowaniem struktury muzycznej tekstu wskazuje na równoległość różnych form percepcji rzeczywistości, z których żadna nie obejmuje pełniej czy dokładniej jej istoty. Teatr nie służy już poznaniu świata, ale obserwacji siebie w procesie poznawania. Jego celem jest uświadomienie kreacyjnej siły słowa, dźwięku i obrazu, która pobudza naszą wyobraźnię do konstruowania rzeczywistości. Może właśnie obrazem rzeczywistości, tej stworzonej przez widza, jest ostatnia, zaskakująca scena dramatu:

M I powiedziałem sobie przecież żyjesz – wybaczcie mi mam skurcz
(*Ponieważ ma skurcz w łydce, wychodzi lekko kulejąc. Jedne kobiety idą za nim, inne zostają.*) (s. 410)

¹² P. Pavis, *op. cit.*, s. 447.

Sytuację skonstruowaną przez widza na podstawie słów, dźwięków i obrazów skomponowanych w strukturę dramatu przez Minyanę, w formę potencjalnego spektaklu przez reżysera i aktorów, zamyka kolejne zakwestionowanie wykreowanej rzeczywistości. Ciąg rozmów i opowiadań urywa się w chwili, gdy zdominowany zostaje przez fizyczność emitujących dźwięki „spikerów-śpiewaków-aktorów”. „Skurcz w tydce” urywa wypowiedź „mężczyzny” niczym pęknięcie struny skrzypiec urywa wykonanie suitę muzycznej. Ostatnia kwestia jest określeniem stanu wykonawcy, a nie tylko kreowanej postaci-głosu. Tym samym teatr określony tu zostaje po raz kolejny jako miejsce realnego zdarzenia – fizycznej współobecności w tej samej przestrzeni wykonawców i odbiorców. Absolutna rzeczywistość teatru – jej odczuwalny przez wszystkich uczestników wymiar fizyczny – okazuje się w finale *Suity 1* cezurą kreacji rzeczywistości.