
Paweł Mościcki

Czym jest idea teatralna,
albo jak być kochaną przez filozofię

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Paweł Mościcki

Czym jest idea teatralna, albo jak być kochaną przez filozofię

PANI FELICJA Riffi! Riffi! Riffi!

PAN NIEBEZPIECZNY Ri fi fi fi fi fi fi!

PAN KOCHANY Ri fi fi fi nie fi fi.

PAN BEZPIECZNY Ri fi ta fi nie fi fi.

PANI FATALNA Ta fi ta fi nie fi fi.

Agnieszka Jakimiak¹

Teatr Weroniki Szczawińskiej można by nazwać teatrem radykalnie epickim przede wszystkim dlatego, że – jak teatr epicki według Waltera Benjamina – jest on przede wszystkim „teatrem gestu. Gest jest jego tworzywem a celowe wykorzystanie tego tworzywa jest jego zadaniem”². To właśnie w geście dokonuje się, tak chwalone przez Badiou rozświetlenie przez uproszenie. „W zestawieniu z jednej strony z absolutnie mylącymi wypowiedziami i twierdzeniami ludzi, a z drugiej strony z wielowarstwowością i nieprzenikliwością ich poczynań gest odznacza się dwoma walorami. Po pierwsze, jest tylko w pewnym stopniu możliwy do sfalszowania, i to tym mniejszym, im bardziej jest powszedni i nie rzucający się w oczy. Po drugie, w przeciwieństwie do działań i poczynań ludzi ma dający się oznaczyć początek i możliwy do ustalenia koniec. To zamknięcie w ściśle ograniczonych ramach każdego elementu postawy, która przecież jako całość znajduje się w potoku życia, jest nawet jednym z podstawowych dialektycznych fenomenów gestu. Wynika stąd ważna konkluzja: uzyskujemy tym więcej gestów, im częściej przerywamy osobie działającej. Dlatego w teatrze epickim na plan pierwszy wysuwa się przerywanie akcji”³. Zdania te świetnie opisują również jedną z głównych strategii teatru Szczawińskiej: wyrwać pojedyncze gesty z ich „naturalnego” kontekstu i przemieszać je ze sobą w całość tyleż osobliwą, co w pełni przejrzystą, komunikatywną i prostą. Nie konstruować rozpoznawalnych teatralnych sytuacji, lecz montować ze sobą gesty w konstelacje zdolne rozświetlić nasz czas, nawet jeśli dzieje się to za pośrednictwem dekonstrukcji tekstu klasycznego (jak *Balladyna*, *Kamasutra* czy do pewnego stopnia *Białe małżeństwo*) albo tekstu napisanego specjalnie do spektaklu (jak w przypadku *Geniusza w golfie*).

1 Agnieszka Jakimiak, *Jak być kochaną*, „Dialog” 2012, nr 3, s. 122.

2 Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, w: *Brecht w oczach krytyki światowej*, red. Roman Szydłowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 16.

3 Tamże, s. 16–17.

Radykalizm projektu Szczawińskiej polega na tym, że nie wystarczają jej proste zabiegi efektu obcości – tak rozpowszechnione i tak spetryfikowane w polskim teatrze ostatnich lat – lecz próbuje ona iść jeszcze dalej niż Brecht, to znaczy budować swoje kompozycje z jak najdrobniejszych, jak najbardziej uproszczonych elementów. Dlatego epickość jej teatru wiąże się ściśle z czymś, co Benjamin nazwał „czynieniem gestów cytowanymi”⁴, czyli z ich zdolnością do funkcjonowania w zmienionych kontekstach i dynamicznych zestawieniach. Cytat pozwala Szczawińskiej być jedną z tych, którzy – by użyć kategorii stosowanych przez Badiou – starają się tworzyć Teatr, a nie poprzestawać na „teatrze”. Prawdziwy Teatr – czyli taki, który dostarcza nam nowych idei teatralnych – jest zdaniem filozofa czymś niezwykle rzadkim i najczęściej zdominowanym przez „teatr”, czyli nieustanne krążenie wokół tych samych spraw, tekstów i form⁵. Cytowanie gestów jest bowiem czynnością ocalającą ich siłę bez względu na to, z jak ograniczonego i przewidywalnego kontekstu pochodzą. Oświecla ono za pomocą ich montażu coś, dla czego „teatr”, ze swoim patetycznym przekonaniem o własnej wielkości i misji, jest jedynie mniej lub bardziej ozdobną zasłoną.

Teatr radykalnie epicki w wykonaniu Szczawińskiej posiada również inną cechę rozpoznaną przez Badiou, a obecną z pewnością już u Brechta. Jest on w stanie teatralizować krytykę teatru, czynić z niej inspirację do nowych poszukiwań. „Można krytykować teatr bez domagania się jego zniknięcia. Można nawet, i należy, teatralizować krytykę teatru. Podkreślam: teatr nigdy nie przestał produkować swojej własnej krytyki”⁶. Sposób traktowania krytyki medium teatralnego odróżnia również Teatr od „teatru”; ten ostatni bowiem zawsze wierzy w jakiś trwały i oczywisty język teatru, którego zakwestionowanie oznaczałoby koniec teatru jako takiego.

Spektakle Weroniki Szczawińskiej są też najczęściej radykalnie hybrydyczne jeśli chodzi o ich relację do innych dziedzin sztuki, stopień świadomości tego, że teatr funkcjonuje dziś bardziej niż kiedykolwiek jako hybryda wystawiona na wpływy różnych kanałów komunikacji tak starych, jak i nowych mediów. W *Jak być kochaną* mamy do czynienia z teatralną adaptacją dokonaną na podstawie opowiadania Kazimierza Brandysa oraz jego ekranizacji przez Wojciecha Hasa. Jednocześnie sam spektakl zmierza usilnie – o czym jeszcze będzie mowa – ku formom słuchowiska radiowego. Opiera się przy tym na niemal idealnie ubogich środkach: oszczędna, minimalna scenografia, pojedyncze rekwizyty, niemal całkowite skupienie na aktorach i ich gestach⁷. Jest to więc spektakl oparty na nieustannym ścieraniu się ze sobą różnych mediów, ich cytowaniu i wzajemnej przekładalności, która znajduje swoje odzwierciedlenie w ciałach poruszających się na scenie.

W swym tekście poświęconym teatrowi epickiemu Benjamin buduje korespondencję pomiędzy cytowaniem [*zitieren*] a drzeniem [*zittern*], czyniąc z ich współbrzmienia kluczowy element teorii idei. Materialistycznie pojmowane idee są bowiem „ideami prawdziwych «stanów rzeczy», a są

4 Tamże, przekład zmodyfikowany, s. 25.

5 Por. Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, Imprimerie Nationale, Paris 1990, s. 35.

6 Alain Badiou, *Éloge du théâtre. Entretien avec Nicolas Truong*, dz. cyt., s. 42.

7 Na temat pisania adaptacji na podstawie dwóch nieteatralnych źródeł, por. Justyna Jaworska, *Kangur jako odklejenie narracji, z Agnieszką Jakimiak rozmawia Justyna Jaworska*, „Dialog” 2012, nr 3, s. 127.

one tak blisko przysunięte do zdarzeń, że drżenie ich konturów zdradza wciąż jeszcze, z jak wielkiej, o ileż bardziej intymnej bliskości się oderwały, aby być widocznymi”⁸. W ten sposób również w teatrze Szczawińskiej dokonuje się opisywane przez Badiou ucieleśnienie idei. Połączyć myśl z ciałem, koncept z gestem można wówczas, gdy wprawiając je w intensywne drżenie uczyni się z nich jakby rezonujące ze sobą dźwięki. Budowana w ten sposób konstelacja jest zarazem ściśle abstrakcyjna i ściśle fizyczna, a w momentach szczególnie intensywnego splecenia jej elementów rozbłyskuje ukazując coś, co Benjamin nazywał „dialektyką w spoczynku”⁹, czyli moment, gdy historia rozbłyskuje przed nami w swej dotąd nieznannej i wykluczonej postaci.

Radykalnie epicki teatr może iść jeszcze dalej od Brechta w demonowaniu fabuły, którą Szczawińska odrzuca w całości, zamiast jedynie ustawicznie ją przerywać. Jak pisał Benjamin, „dialektyka, do której zmierza teatr epicki, nie jest skazana na sceniczne następstwo w czasie, manifestuje się w elementach gestycznych, które tylko w przybliżeniu można nazwać elementami, ponieważ są prostsze, niż owe następstwo”¹⁰. Tworzenie konstelacji zamiast narracji jest możliwe, gdy operuje się jednostkami mniejszymi niż jednostki fabularne. Szczawińska nie konstruuje więc w swym spektaklu nawet sytuacji scenicznych, tworząc w zamian za to z każdej interakcji między aktorami montaż odrębnych gestów.

Jak być kochaną – zarówno film, jak i stojące u jego podstaw opowiadanie – są próbą oddania mechanizmów funkcjonowania pamięci kobiety, która po latach wspomina swoje trudne wojenne doświadczenia. Z powodu „fatalnego zauroczenia” kolegą z teatru, aktorem, poświęca całe lata okupacji na jego ukrywanie, gdy zostaje on niesłusznie oskarżony o morderstwo folksdojczy, również byłego kolegi z zespołu teatralnego. Można więc powiedzieć, że już na etapie fabuły mamy w *Jak być kochaną* do czynienia z teatrem, choć nie odbywa się on na żadnej scenie. Jednak wojna przyznaje głównym bohaterom – członkom jednego zespołu aktorskiego – nowe role, naznaczone symbolicznym naddatkiem: bohater, zdrajca, poświęcająca się opiekunka, później aktorka/kolaborantka.

Szczawińska – jak przystało na teatr epicki – zrywa w swym spektaklu z psychologizmem, nawet w tak subtelnej postaci, jak *quasi*-Proustowska konstrukcja opowiadania Brandysa, czy misternie skomponowana seria reminiscencji w filmie Hasa. Osobliwe wydaje się jednak to, że owo zerwanie z psychologizmem, dokonuje się jakby „do wewnątrz”. Nie demaskuje się tutaj iluzji realnych emocji, poprzez proste zdystansowanie aktorów wobec odgrywanych przez siebie postaci. Trudno właściwie powiedzieć, czy aktorzy jakiegokolwiek postaci tutaj odgrywają. Na scenie rozgrywa się dramat pamięci rozpisany na pojedyncze gesty, echa, wzajemne nawoływania aktorów, skojarzenia wywołujące lawinę kolejnych różnorodnych elementów, itd. Transgresja do wewnątrz wydaje się nie tyle zapraszać widzów do środka czyjejś pamięci, ile wywracać do góry

8 Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*, dz. cyt., s. 21.

9 Tamże, s. 26. Na temat cytowania jako metody historycznej, por. Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 524.

10 Tamże, s. 26.

nogami opozycję wnętrza i zewnątrz, na której wspiera się każdy, nawet najbardziej subtelny, teatralny psychologizm. Dzięki konstrukcji osobliwej przestrzeni, w której wnętrze i zewnątrz mieszają się ze sobą, spektakl wydaje się dekonstruować psychologię pamięci, pokazując, że jest ona *de facto* fałszywą wewnętrznoscą, która składa się z chaotycznych zlepków i nawartwień całkiem zewnętrznych elementów. Przestrzeń w spektaklu Szczawińskiej jest niczym wstęga Möbiusa, która nie posiada – jak moneta – dwóch stron, awersu i rewersu, lecz która umożliwia przechodzenie między wnętrzem i zewnątrz bez zmieniania strony.

Zresztą transgresja nigdy nie respektowała granic narzuconych przez psychologię. Już u Georges'a Bataille'a przecież doświadczenie wewnętrzne oznaczało przede wszystkim konfrontację z radykalną zewnętrznoscą, mistyczną ekstazę¹¹. Podobnie jest również w spektaklu Szczawińskiej: nie wchodzimy do głowy bohaterki, lecz nie jesteśmy również w otaczającym ją świecie, w którym jest ona jedną z postaci (choć dramat jest niby rozpisany na poszczególne postaci). Spektakl dzieje się więc w przestrzeni nieoznaczonej na mapie, której punkty orientacyjne wyznacza język psychologiczny. Również dlatego, że dramat pamięci w *Jak być kochaną* wykracza poza wnętrze bohaterki, będąc w wielu możliwych sensach tego słowa doświadczeniem granicznym¹².

Ten rodzaj wywrócenia podziału przestrzennego do góry nogami widać dobrze na przykładzie kangura. W opowiadaniu Brandysa kangur oznacza problemy z żołądkiem wywołane przez alkohol. „Sus w sercu – wielki silny kangur! Kangur, wielbłądy, uciekająca ryba: natura mści się”¹³. W spektaklu zaś pojawia się on w postaci aktora przebranego w specjalny kostium i w dodatku kończy spektakl. Nie tylko więc wychodzi z wewnętrznej przestrzeni psychiki bohaterki, ale wręcz dominuje nad spektaklem: to kangur zdejmuje w finale wiszącą ramę okienną, wynosząc ją za kulisy i tym samym zamykając przedstawienie. Jest to o tyle ważne, że – jak słusznie zauważa Iwona Kurz – zarówno w opowiadaniu, jak i w filmie mamy do czynienia z przestrzenią wielokrotnie zamkniętą¹⁴: bohaterka rozwija swój monolog w samolocie, wspomina ukrywanie mężczyzny w swoim domu, ale też daje dowody swego zafiksowania na tej miłosnej opowieści oraz wielu ściśle zamkniętych historiach związanych z ceną, jaką musiała zapłacić za swoje poświęcenie. Narracja opowiadania (podobnie jak filmu) – z licznymi elipsami, nawrotami, aluzjami – ukazuje również to fundamentalne zamknięcie, jakie jest udziałem bohaterki.

Wykroczenie poza ten wspomnieniowy schemat sprawia, że w spektaklu Szczawińskiej gesty nie są intensyfikowane, ale ekstensyfikowane. Mówiąc inaczej pierwszorzędny nie jest stosunek, jaki ma do nich ciało aktora czy wyrazistość z jaką kreślą one profil postaci, lecz łączność z innymi gestami krążącymi po scenie niczym wolne elektrony i szukające coraz to nowych rezonansów. Jeśli *Jak być kochaną* od pierwszej do ostatniej minuty wydaje się spektaklem naładowanym energią i intensywnością, to dzieje się tak właśnie ze względu na wciąż nowe układy

11 Por. Georges Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. Oskar Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

12 Na temat doświadczenia-granicy u Bataille'a, por. Maurice Blanchot, *L'expérience-limite*, w: tegoż, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, s. 300–322.

13 Kazimierz Brandys, *Jak być kochaną*, w: tegoż, *Jak być kochaną i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 165.

14 Por. Iwona Kurz, *Ofelia, Felicja*, NN, „Dialog” 2012, nr 3, s. 102.

i relacje, w jakie różnorodne gesty, przypisane do różnych ciał i zmieniające swoje przyporządkowanie, wchodzą ze sobą nawzajem. Szczawińska uprzestrzenia, inscenizuje to, co w opowiadaniu i filmie było jeszcze wewnętrżnością, ale w tej nowej perspektywie jawi się jako chmura znaków i intensywności, która może w swobodny sposób przecinać się z poszczególnymi ciałami i nigdy nie przynależy do nich na trwałe. Oto więc pierwsza idea-teatr tego spektaklu: pamięć jako choreografia.

Przestrzeń spektaklu jest więc przestrzenią afektu, który nie jest już daną psychologiczną określonego podmiotu, lecz pewną formą intensywności świata oderwaną od podmiotowości. Jak pisali Gilles Deleuze i Felix Guattari „afekty nie są już uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali. Wrażenia, percepty i afekty to byty znaczące same przez się i wykraczające poza wszelkie przeżycie. Można powiedzieć, że istnieją pod nieobecność człowieka, ponieważ człowiek, taki, jaki zostaje ujęty w kamieniu, na płótnie lub w ciągu słów, sam jest połączeniem perceptów i afektów”¹⁵. Afekt nie jest już tutaj jednoznacznie identyfikowalny czy nazywalny, określa bowiem taki poziom doświadczenia, na którym podmioty i przedmioty nie są jeszcze od siebie radykalnie oddzielone, wewnątrz i zewnątrz wciąż wymieniają się między sobą albo mieszają nie do rozpoznania. Szczawińska nie chce po prostu uzewnętrznić konkretnego afektu, wyprojektować go z bohaterki na całą przestrzeń. Jednocześnie z tym gestem afekt staje się czymś pozaludzkim, pozapodmiotowym. Być może natomiast wiąże się z równie ogólnym i trudnym do zdefiniowania nastrojem, który w tekście Brandysa formułuje narratorka: „Ale przed kwadransem, za tymi drzwiami z napisem «Damen», poczułam, że mnie haniebnie pokonano. Jeśli nie można z siebie wydać dzikiego okrzyku triumfu, to znaczy, że się przegrało. Nie wiem, może nie tylko ja, może wszyscy, razem z tym gentlemanem obok – ale co to mnie obchodzi? Jestem wściekła, bo pierwszy raz poczułam obrzydliwy brak przyjemności z tego, że istnieję, to post, dziurawe nic, które mam w sobie, tę pilną obojętność. Chyba jasne: przegrałam. Ale kto ze mną wygrał?”¹⁶. Uprzestrzennienie afektu kończy się więc ujawnieniem takiego fundamentalnego, egzystencjalnego nastrojenia, jakim jest „pilna obojętność”, prawdziwe *Stimmung* przegranego życia.

Spektakl Szczawińskiej nie układa wspomnień w linearną narrację, nie traktuje ich nawet jako gotowych treści, lecz skupia się na momencie ich genezy. Jest montażem momentów, gdy coś wyłania się z otchłani przeszłości, gdy uporczywie próbujemy je z niej wydostać, złapać jakiś fragment, skrawek, który mógłby zajaśnieć w pełni przed nami. Te momenty poszukiwania, gdy słowa, obrazy i sceny są „na końcu języka” opisywał też Bergson: „stoimy zawsze wobec aktu *sui generis*, przez który oddalamy się od terażniejszości, żeby przenieść się najpierw w przeszłość w ogóle, potem w pewien okres przeszłości; jest to czynność próbna, podobna do nastawiania przyrządu fotograficznego. Lecz wspomnienie znajduje się jeszcze wtedy w stanie wirtualnym; przygotowujemy się dopiero do przyjęcia go, przybierając odpowiednią postawę. Stopniowo

15 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 180–181.

16 Kazimierz Brandys, *Jak być kochaną*, dz. cyt., s. 161.

ukazuje się ono na kształt zagęszczającej się mgławicy; ze stanu potencjalnego przechodzi w aktualny¹⁷. Te momenty zgęszczenia pojawiają się rytmicznie w spektaklu Szczawińskiej. Wspomnienia rodzą się z powtórzenia, są echem i rezonansem teraźniejszości, jej obocznością. Już początek spektaklu pokazuje jak fabuła opowiadania rodzi się na naszych oczach z rytmów języka.

PANI FATALNA Nie.

FAN BEZPIECZNY Na pewno nie.

PAN NIEBEZPIECZNY Nie, z pewnością nie.

PAN KOCHANY Co to, to nie.

PANI FATALNA Skoro nie, to nie.

PAN KOCHANY Nie tak, nie tak.

PAN BEZPIECZNY Jeżeli nie tak.

PANI FATALNA No, a jeśli, jeżeli nie tak

PAN NIEBEZPIECZNY Wróć!

PAN KOCHANY Co to, to nie.

PANI FATALNA Skoro nie, to nie.

PAN NIEBEZPIECZNY Jak nie tak.

PAN KOCHANY Nie tak, nie tak.

PAN BEZPIECZNY Jeżeli nie tak.

PANI FATALNA No, a jeśli, jeżeli nie tak.

PAN NIEBEZPIECZNY Nie tak, nie tak, nie to.

PAN KOCHANY Nie to tamto.

PANI FATALNA Nie żeby tak.

PAN KOCHANY Nie żeby tak od razu.

PAN NIEBEZPIECZNY Nie żeby prosto z mostu.

PAN BEZPIECZNY Nie żeby prosto w twarz.

PAN KOCHANY Nie żeby tak od razu.

PAN NIEBEZPIECZNY Nie żeby prosto z mostu.

PAN BEZPIECZNY Nie żeby prosto w twarz.

PAN KOCHANY Nie żeby tak od razu.

17 Cyt. za: Gilles Deleuze, *Bergsonizm*, przeł. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 53. W tym kontekście trafne byłoby również odwołanie do Bergsonowskich rozważań na temat *déjà vu*. Por. Henri Bergson, *Energia duchowa*, przeł. Krzysztof Skorupski, Piotr Kostyło, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2004.

PAN NIEBEZPIECZNY Nie żeby prosto z mostu.

PAN BEZPIECZNY Nie żeby prosto w twarz.

PANI FATALNA Nie żeby tak od razu raz za razem prosto w twarz.

PAN NIEBEZPIECZNY Nie tak.

PAN BEZPIECZNY Nietakt.

PANI FATALNA Nie w takt.

PAN KOCHANY Nie do rymu, nie do taktu.

PANI FATALNA Już nie.

PAN NIEBEZPIECZNY Już nie.

PAN KOCHANY Już nie zapomnisz mnie, gdy moją piosenkę spamiętasz.

PAN BEZPIECZNY Już nie zapomnisz mnie, piosenka ci nie da zapomnieć.

PANI FATALNA I tęsknić już będziesz ogromnie.

PAN KOCHANY Co dzień.

PAN BEZPIECZNY Co noc.

PAN NIEBEZPIECZNY Co dzień.

PANI FATALNA Co noc.

PAN KOCHANY Co dzień.

PAN NIEBEZPIECZNY Co nooooooooooc.

PANI FATALNA Co to, to nie.

PAN KOCHANY A to wszystko nie tak.

PAN BEZPIECZNY Nie zapom...

PAN NIEBEZPIECZNY ...niesz mnie.

PAN KOCHANY Nie, nie, nie.

PANI FATALNA Nietakt, nie ten takt, nie ten takt.

PAN BEZPIECZNY Pierwszy takt.

PAN NIEBEZPIECZNY Pierwszy nietakt.

PANI FATALNA On uderzył Petersa.

PAN BEZPIECZNY On uderzył Petersa w twarz.

PAN NIEBEZPIECZNY On uderzył Petersa w twarz i zabił go na śmierć.¹⁸

Ten moment genezy fabuły i spektaklu jest jednocześnie grą w skojarzenia, próbą wywołania wydarzeń ze zbiorowej niepamięci. Taka gra

¹⁸ Agnieszka Jakimiak, *Jak być kochaną*, dz. cyt., s. 114–115.

towarzyska obejmuje zwykle zgadywanie tytułów filmów albo ogólnie znanych powiedzonek. Tutaj aktorzy dokonują rekonstrukcji wydarzeń albo próbują zarysować pole ich możliwego przebiegu. Nie chodzi więc o inscenizację jakiejś akcji, odegranie jej, ale o jej ukazanie w retrospekcji tak, jakby była już wspomnieniem, zanim w ogóle zarysuje się na scenie. Aby zrozumieć czym jest w istocie inscenizacja dla Weroniki Szczawińskiej, przynajmniej w tym spektaklu, trzeba odwołać się do słów bohaterki-narratorki z opowiadania Brandysa, które akurat nie padają w spektaklu: „trzeba wypełniać swój czas, jak fryz, znajomymi scenami, i żyć, i żyć, jak Pan Bóg przykazał – amen – amen – amen”¹⁹. Również spektakl można robić niczym fryz, wypełniając go tylko nieznanymi, osobliwymi scenami zawieszonymi między percepcją, reminiscencją a urojeniem. Poszukiwanie wspomnień, ich precyzowanie za pomocą językowych skojarzeń przypomina trochę rzeźbienie w nieprzejrzystej materii w celu uzyskania jakiegoś mniej lub bardziej zrozumiałego kształtu. Spektakl Szczawińskiej można traktować również w całości jako rodzaj płaskorzeźby: to wypełnianie ograniczonej przestrzeni dynamicznymi zestawieniami gestów i dźwięków po to, aby wywołać rezonans między sceniczną teraźniejszością a przeszłością zapisaną w historii *Jak być kochaną*.

Co ciekawe, inne słowa bezimiennej bohaterki opowiadania, które nie znajdują się w scenariuszu, mogłyby potwierdzać ten rzeźbiarski wymiar spektaklu. Kobieta przywołuje swoją słabość do alkoholu i stwierdza: „Wtedy plastycznie się odczuwa swoje człowieczeństwo. Po ćwiartce dobrego alkoholu czuję się jak rzeźba. Coś opływowego, jakieś przenikające się kształty, z którymi cudownie się zlewam. Owszem, w takich chwilach staję się monumentalna – potem szybko zasypiam”²⁰. Skąd bierze się ta pomnikowość, osobliwa plastyczność człowieczeństwa, charakterystyczna dla rzeźbiarskich posągów? Chcieć być statua oznacza z pewnością nie chcieć już nic czuć, pozwalać sobie na absolutny brak wysiłku przeżywania. Spektakl pokazuje jednak pewien paradoks w jaki uwikłany jest afekt nieudanego życia, który chce zamienić je w kamień. Przecież każda statua – jakkolwiek byłaby nieruchoma – powstała dzięki tysiącom drobnych gestów: żywych, energicznych, doniosłych, a może całkiem prozaicznych. Choć bohaterka opowiadania chce wyzbyć się wspomnień i zastygnąć w pomnikowości, w spektaklu *Jak być kochaną* medium sceny mimo wszystko o czymś albo coś nieustannie przypomina, przywołuje coś niewiadomo skąd, odsyłając każdą statyczność ku towarzyszącej jej żywotności krążących po przestrzeni gestów.

Słowa bohaterki opowiadania o tym, że czasem „czuje się jak rzeźba”, która w dodatku „zastyga w pomnikowości”, mogą oznaczać również jej niezdolność wyemancypowania się z narzuconych przez historię i społeczeństwo – albo ich chwilową intensywną korelację – ról. Jako statua zlewałaby się ona z przydzieloną jej tożsamością, która nie pozwala jej na inne zachowania, niż te zgodne z ogólnym profilem jej postaci. I gdy bohaterka chce wyzwolić się z jednych z narzuconych ról (pełna poświęcenia kochanka albo aktorka/kolaborantka), może uczynić to wyłącznie za pośrednictwem innych, nie mniej schematycznych (mieszkańska pani domu). Okazuje się więc zawsze skazana na rodzaj aktorstwa, odgrywanie swojej płci i związanych z nią formatów zachowań. Spektakl Szczawińskiej, poprzez przerysowanie tych ról, ich zamianę w pozy,

19 Kazimierz Brandys, *Jak być kochaną*, dz. cyt., s. 174.

20 Tamże, s. 161.

wspaniale oddaje performatywny charakter tożsamości płciowej. Nie jest to zresztą jedyny i odosobniony przypadek w twórczości reżyserki, która debiutowała spektaklem *Jackie*²¹ na podstawie tekstu Elfriede Jelinek, a później jeszcze wielokrotnie (choćby w *Białym małżeństwie*²²) powracała do tego wątku.

Weronika Szczawińska jako jedna z nielicznych oparła się w swej pracy zbyt łatwej i w gruncie rzeczy „życzeniowej” wizji teatralności płci jako tego, co samo w sobie niesie wyzwolenie z narzuconych i podtrzymywanych ról. Wręcz przeciwnie, w kolejnych spektaklach wydaje się ona penetrować coraz to nowe głębie mechanizmów opresji i formatowania, rozpoznając je na przykład w języku, polu wizualności czy – jak w *Jak być kochaną* – w mechanizmach pamięci. Co ciekawe, w tym ostatnim spektaklu role kobiece i męskie, nieraz wręcz przerysowane, krojone na wzór staroświeckich pól, pozostają ruchome i często – jak słusznie podkreślała Iwona Kurz – ulegają zamianie²³. Wynika to jednak stąd, że jednym z wymiarów dramatu, jaki w swoim oryginalnym scenicznym języku chcą opowiedzieć twórcy *Jak być kochaną*, jest już nie tylko dramat performatywnego charakteru płci, ale jego charakteru interaktywnego. Za źródło inspiracji mogły im posłużyć gorzkie słowa narratorki tekstu Brandysa: „jest takie powiedzenie, że mężczyzna wybrał sobie kobietę, aby jego kłeski miały twarz i oczy. On mnie nawet nie wybrał, spadłam na niego jak rudy kot z dachu. Tym bardziej miał prawo się na mnie mścić, to takie proste, byłam jego jedynym widzem przez pięć lat. Głupia, nic nie rozumiałam”²⁴. Chodzi tu o to, że kobieta jest nie tylko imitacją, ale jest imitacją męskiej projekcji. Innymi słowy, nie tylko odgrywa swoją kobiecość, ale odgrywa coś, co samo w sobie jest już od niej oderwane, nie należy do niej. Co więcej, owo wyobrażenie nie należy też w gruncie rzeczy do mężczyzny, który stara się pozbyć kobiecej części siebie, tworząc swoją własną, męską tożsamość na podstawie tej projekcji. Również odgrywa więc rolę, gra swoją męskość, ale rola ta jest odrobinę inaczej skonstruowana. O ile kobieta próbuje zidentyfikować się z męską projekcją, biorąc ją, jak bohaterka tekstu Brandysa, za coś, co może scementować związek, o tyle mężczyzna funduje swoją tożsamość na odrzuceniu kobiecości w sobie, a zatem z góry blokuje sobie dostęp do drugiej strony różnicy płci. Kobieta odgrywa odgrywanie, podczas gdy mężczyzna odgrywa wyparcie. Gra o zastyganie w pomnikowych pozach może być więc również elementem tej dziwnej interakcji, w której obie płci ustanawiają, po swojemu, swoją wzajemność obcość.

Zagłębiając się w napięcia między ruchem a spoczynkiem w odgrywanych przez postaci rolach, spektakl Szczawińskiej konstruuje coś, co Ewelina Godlewska-Byliniak nazwała w odniesieniu do twórczości Tymoteusza Karpowicza „radio-logią”²⁵. To głos i radiowe rezonanse stanowią podstawowe tworzywo montażu aktorskich gestów. Wydaje się to zrozumiałe z uwagi na fakt, że związek „państwa Konopków”,

21 Elfriede Jelinek, *Jackie. Śmierć i księżniczka*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, reż. i opracowanie tekstu Weronika Szczawińska, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, premiera: 7 czerwca 2008.

22 Tadeusz Różewicz, *Białe małżeństwo*, reż. Weronika Szczawińska, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, premiera: 4 grudnia 2010.

23 Por. Por. Iwona Kurz, *Ofelia, Felicja, NN*, dz. cyt., s. 108.

24 Kazimierz Brandys, *Jak być kochaną*, dz. cyt., s. 159.

25 Por. Ewelina Godlewska-Byliniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

odgrywany w cyklicznej audycji radiowej, w której bohaterka zagrała swoją „rolę życia” ma stanowić antytezę i lekarstwo na reminiscencje bolesnego i katastrofalnie zakończonego jej rzeczywistego związku z aktorem. Bohaterka prozy Brandysa jest bowiem figurą anty-Orfeusza. Po pierwsze, oczywiście dlatego, że jest kobietą, która ratuje mężczyznę z piekła wojennej opresji, choć jednocześnie ukrywając go, skazuje na funkcjonowanie w podziemiach jeszcze głębszych – niemal piekielnych – niż polskie państwo podziemne. Po drugie jednak, w momencie powstawania monologu wewnętrznego, jest ona Orfeą pragnącą nie tyle wydobyć swojego ukochanego z głębin niepamięci, ile – przeciwnie – zostawić go tam na zawsze, utracić kontakt z jakimkolwiek śladem jego istnienia.

Być może ów anty-Orfeusz, jakim staje się „Felicja”, próbuje ostatecznie utożsamić się z Eurydyką, zamienić z nią rolami, aby pozostać w sferze całkowicie odizolowanej, zmienić się w pomnik, którego nijak nie można już przebudzić do życia. Trochę tak, jak w wierszu Rilkego *Orfeusz, Eurydyka, Hermes* – powstałym zresztą z inspiracji płasko-rzeźbą przedstawiającą zejście Orfeusza do piekieł, którą poeta widział w Neapolu – gdzie Eurydyce udaje się zapomnieć o własnym mężu i zbawczym wobec niej planie.

I kiedy nagle bóg
zatrzymał ją i krzyknawszy boleśnie
powiedział: On się obejrzał –
nic nie pojęła i spytała cicho: Kto?²⁶

Bohaterka *Jak być kochaną* pozostaje więc uwięziona między wciąż ponawianym wysiłkiem zapomnienia oraz mimowolnym i wciąż bolesnym pamiętaniem, które może obejmować nawet najbardziej usilne akty niszczenia pamięci po ukochanym. Z Orfeuszem – zwłaszcza w wersji Rilkego – łączy ją jeszcze jedna, fundamentalna dla spektaklu Szczawińskiej, rzecz: nasłuchiwanie. Orfeusz bowiem nie mogąc odwrócić wzroku, by sprawdzić czy Eurydyka faktycznie podąża jego śladem, intensywnie nasłuchuje dźwięków dochodzących do niego z tyłu, próbuje odwrócić słuch.

...jego słuch, jak woń zostawał za nim.
Czasem zdawało mu się, że dosięga
tym zmysłem tamtych dwojga, którzy szli
i mieli razem z nim wchodzić pod górę.
A potem wszystko to poza nim było
jedynie echem jego kroków, wiatrem płaszczą.

26 Rainer Maria Rilke, *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*, w: tegoż, *Poezje*, przeł. Mieczysław Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 127.

Ale powiedział sobie, jednak idą;
głośno to rzekł i słyszał, jak przebrzmiało.
A jednak idą, jest ich tylko dwoje
idących tak straszliwie cicho. Gdybyż mógł
raz się obejrzeć (gdyby obejrzenie
mogło nie zburzyć tego całego dzieła,
co się dokonywało właśnie) musiałby zobaczyć
dwoje cichych, co milcząc idą za nim.²⁷

W opowiadaniu Brandysa, podobnie jak w filmie Hasa, bohaterka wciąż nie może przestać nasłuchiwać, każdy głos natychmiast kojarzy się z jakimś elementem przeszłości i wywołuje bolesny ciąg wspomnień. Jednocześnie w tym nasłuchiwaniu jest również zawarta gotowość do zrozumienia swojej historii, tak jakby któryś z dźwięków przeszłości mógł zabrzmieć wystarczająco donośnie, by wyzwolić bohaterkę z opresji, w jakiej wciąż tkwi. Spektakl Szczawińskiej natomiast dokonuje tu jeszcze innego przesilenia, podnosząc pełne wahania nasłuchiwanie bohaterki do rangi radio-logii rządzącej całą rzeczywistością teatralnego procesu. W ten sposób przedstawienie staje się badaniem przestrzeni dźwięków jako śladów nabrzmiałych historią, znaków, które przy bliższym kontakcie zdają się eksplodować i odsyłać do serii swoich odpowiedników w przeszłości.

Również czas jest więc w tym spektaklu czasem radio-logicznym: może ulec zatrzymaniu, powtórzeniu, może nawet biec do tyłu, jak w scenie, gdy przedstawienie cofa się niczym na taśmie przewijanej do tyłu. Część kwestii powtarzana jest dość mechanicznie, niczym na zaciętej płycie albo w pełnej usterek audycji. Aktorzy imitują różnego rodzaju mechaniczne dźwięki i szумы, charakterystyczne dla niezbyt perfekcyjnych nagrań radiowych. Jeśli więc Szczawińska tworzy w tym spektaklu rodzaj reliefu, jest to z pewnością relief dźwiękowy. Jej radykalnie epicki teatr wypełnia prawdziwie „konwulsyjne piękno”, którego pochwałę głosił niegdyś André Breton, ustanawiając kryteria nowoczesnej sztuki. „Słowo «konwulsyjne» – pisał – użyte przeze mnie dla oceny piękna, jedyne, o jakie moim zdaniem warto się troszczyć, straciłoby dla nas wszelki sens, gdyby było rozumiane w ruchu, a nie w ostatecznym wygaśnięciu owego ruchu. Moim zdaniem piękno – piękno konwulsyjne – może istnieć tylko za cenę uznania wzajemnego stosunku, który łączy rozpatrywany przedmiot w ruchu i w spoczynku”²⁸. Konwulsyjne piękno obejmuje więc przede wszystkim przedmioty rozpatrywane pod kątem ich zawieszenia pomiędzy ruchem a bezruchem, dynamiką zmiany i momentami zastygnięcia. Dokładnie takiemu badaniu podlegają dźwięki w spektaklu Szczawińskiej, dlatego można uznać go za serię czegoś, co Breton nazwał słynną formułą „explosante-fixe”, czyli wybuchową stabilnością²⁹.

27 Tamże, s. 123–125.

28 André Breton, *Piękno będzie konwulsyjne*, w: *Surrealizm. Antologia*, przeł. Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 171.

29 Tamże, s. 173.

Napięcie między dźwiękiem szybko rozchodzącym się po przestrzeni i pokonującym czas, a dźwiękiem znieruchomiałym, zatrzymanym przez bolesne wspomnienie albo przez próbę jego odparcia, stanowi podstawowe narzędzie konstruowania nie tylko dźwiękowego reliefu w spektaklu, ale także dialektyki historii. Ta bowiem – jak przekonywał Walter Benjamin – zawiązuje się wówczas, gdy relacje czasowe przerwie nagła kolizja czasów, ukazująca się w formie obrazu, nawet jeśli jest to, jak w spektaklu Szczawińskiej, obraz głosu. „Nie jest tak, iżby przeszłość rzuciła światło na teraźniejszość albo teraźniejszość na przeszłość; lecz to obraz jest tym, w czym «niegdyś» piorunowym błyskiem tworzy konstelację z «teraz». Inaczej mówiąc, obraz to dialektyka znieruchomiała. Albowiem o ile relacja teraźniejszości z przeszłością jest czysto czasowa, ciągła, o tyle związek między «niegdyś» i «teraz» ma charakter dialektyczny: nie jest upływem, lecz obrazem, czymś nieciąglą”³⁰. Radio-logia przedstawienia *Jak być kochaną* pokazuje nieustanny impas, w jakim znajduje się znieruchomiała dialektyka między „niegdyś” okupacyjnej traumy a „teraz” jej nieustannego rozpamiętywania i życia pod jej ciężarem. Można nawet powiedzieć, że owo życie nie należy już wyłącznie do „Felicji”, nie jest problemem jej jednostkowej historii, lecz staje się przypadłością historii jako takiej.

Według Benjamina miejscem, w którym przede wszystkim spotyka się obrazy dialektyczne jest język [*Sprache*]³¹. Być może obraz ten może wyłonić się nie tylko – jak przewidywał autor *Pasaży* – z literackiego montażu czeszącego pod włos nie tylko narrację źródeł, których fragmenty cytuje, ale również historię jako taką, lecz także z głosu aktora dokonującego podobnej operacji na wypowiedzianym przez siebie materiale. W radio-logicznym uniwersum *Jak być kochaną* głównym protagonistą jest bowiem głos głównej bohaterki opowiadania i filmu, który w scenariuszu spektaklu został wyszczególniony jako „Głos Felicji” i oddzielony od „Pani Felicji” oraz „Pani Fatalnej”. Linia podziału, cięcie zmieniające opowiadanie w dialektyczny obraz głosu nie przebiega tutaj między bohaterką a jej rolą doskonałej pani domu w audycji radiowej (dzięki której zyskuje pewną renomę), lecz pomiędzy samym głosem a jakąkolwiek postacią, która mogłaby się z nim utożsamiać.

Głos staje się więc w spektaklu figurą dezintyfikacji. Nie można się w nim rozpoznać, a raczej nie można trwale odróżnić momentu rozpoznania od momentu nierozpoznania. To odróżnienie między głosem a podmiotową wypowiedzią stanowi również temat namysłu – a z pewnością także literackich poszukiwań – Elfriede Jelinek. „Głos właśnie jest w drodze do mowy [*Sprache*]. Nie może dać się powstrzymać, utrzymuje się przeciw sam z siebie. No i gdzieś w końcu musi mieszkać. Przebywa w szparze głóśni, tam napotyka mowę, a następnie współ w zespół wychodzą gardłem i idą w świat. Mowa nie ma tej świadomości, bo interesuje ją tylko to, co ma do powiedzenia. A głos mówi. Mówi sobie. Nie wymawia niczego ani się nie wymawia”³². Pomiedzy głosem a mową znajduje się więc minimalny, ale znaczący interwał, który można wykorzystać do tego, aby skonstruować dialektyczny obraz głosu. To

30 Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005, s. 508. Przekład lekko zmodyfikowany.

31 Tamże, s. 508.

32 Elfriede Jelinek, *Podrażnienia (o! głosie)*, przeł. Karolina Bikont, w: tejże, *Moja sztuka protestu*, W.A.B., Warszawa 2012, s. 101.

dlatego „GŁOS FELICJI” stwierdza w pewnym momencie spektaklu: „Siedemdziesiąt razy mój głos”, na co „PANI FELICJA” odpowiada: „Siedemdziesiąt razy nie mój głos”³³. Ta wciąż na nowo negocjowana i mierzona różnica między identyfikacją a dezidentyfikacją pozwala rzeźbić za pomocą głosu przestrzeń pamięciowego reliefu, za jaki można uznać *Jak być kochaną* Szczawińskiej. PANI FELICJA powtarza zresztą, na początku spektaklu, niezliczoną ilość razy słowa: „Moja taśma”, zmieniając niejako całe przedstawienie w zestaw wariantów prawdziwej audycji, jaką chciałaby nadać światu, zamiast tej, w której faktycznie występuje. Jej „fonogeniczny głos”³⁴ pozwolił jej, po wielu latach upokorzeń, zyskać popularność, chociaż sama bohaterka już w opowiadaniu Brandysa traktuje to z dystansem. „Czwartkowe «Obiady państwa Konopków», prowincjonalna audycja dla starszych małżeństw, rekord popularności! Zrobił się szum”³⁵ – stwierdza w pewnym momencie. I spektakl Szczawińskiej zdaje się wykorzystywać w pełni możliwość usłyszenia dwuznaczności owego szumu. Z jednej strony chodzi oczywiście o sławę, a przynajmniej pewien rozgłos. Ale szum jest tu także szumem wirującej i chaotycznej masy informacji, postrzeżeń, gestów, zestawień, które coś ciągle przypominają. Głos Felicji sam jest w spektaklu szumem, który zagłusza jej głos. Z jednej strony stara się wyciszyć powracające usilnie wspomnienia, zamienić poczucie przegranej w triumf wywołany rozgłosem; z drugiej zaś, przerywa wszelką komunikację, przywołując – niczym natrętne echo – kolejne elementy przeżywanej od nowa traumy. W ten sposób zresztą ów szum staje się ostatecznie cytowalny jako banalny głos z prowincjonalnej audycji, zdolny jednak do tego, aby opowiadać o wojennych upokorzeniach i poświęceniach.

Jest to zresztą tylko jeden z wielu przykładów tego, jak w spektaklu Szczawińskiej cytowane są, i w pewien sposób ocalane, różnego rodzaju niższe gatunki teatralności. Ta teatralność niższej rangi to stewardesa w samolocie pokazująca pasażerom sposoby ewakuacji; aerobik, w którym trzeba pilnie i bezmyślnie naśladować ruchy trenera; gry towarzyskie, w których ludzie pokazują gesty mające odwołać się do pamięci swoich towarzyszy; formy dziecięcego teatru albo mnemotechnika z pierwszych lat szkolnych, w ramach której pokazuje się to, o czym się mówi; wreszcie – pełen patosu i prowincjonalnej ceremonialności mszalny zaśpiew. Jeśli PANI FELICJA ma rację, gdy mówi, że „wszystko, co nas spotyka, z początku nazywamy życiem, dopiero po pewnym czasie okazuje się, że to jest kraj”³⁶ to w spektaklu tym Historia przechowywana jest wyłącznie przez Polskę B i przypisane jej gatunki teatralne. W końcu bohaterka wchodzi do historii tylko jako Felicja, aktorka z marnej audycji radiowej, a nie jako Ofelia z *Hamleta*, którego próby wyznaczają chronologiczny początek wojennej opowieści. Nawet wówczas, gdy chce wziąć na swoje barki ciężar heroicznego poświęcenia, kobieta śpiewa w nazi-stowskim teatrze jedynie kuplety w *Ulicznych melodiach*.

Jak zauważa Agnieszka Jakimiak w wywiadzie towarzyszącym publikacji jej scenariusza na łamach „Dialogu”, główna bohaterka opowieści postanawia nie brać udziału w historii. „Ta decyzja (...) jest świadoma, bo oznacza odmowę wpisania się w jej oficjalną wersję, odmowę jej

33 Agnieszka Jakimiak, *Jak być kochaną*, dz. cyt., s. 117.

34 Kazimierz Brandys, *Jak być kochaną*, dz. cyt., s. 178.

35 Tamże, s. 155.

36 Agnieszka Jakimiak, *Jak być kochaną*, dz. cyt., s. 117.

potwierdzenia. Felicja ma odrębny świat, jest zawsze obok, jakby przesunięta³⁷. Wydaje się jednak, że spektakl idzie jeszcze o krok dalej, pokazując historię jako przestrzeń, w której nikt naprawdę nie uczestniczy, mimo iż odciska ona piętno na każdym najdrobniejszym postrzeżeniu, ruchu, skojarzeniu, nie pozwalając się od siebie uwolnić. W ten sposób *Jak być kochaną* nie stanowi wersji opowieści historycznej poświęconej – jak uczynił to niedawno Georges Didi-Huberman – ludowi statystów [*peuples figurants*], którzy, tak w historii, jak w filmie otrzymują drugorzędną rolę, choć niekiedy to oni ocalają honor polityki³⁸. Model historii ukazwanej przez Szczawińską dotyczy raczej historii figurantów, czyli tych, którzy nie panują nawet nad dziejami własnych czynów. Są wiecznymi statystami, choć często wydaje im się, że grają główne role. Dzięki nim jednak ujrzyć można koegzystencję wielkiej i małej historii na poziomie pojedynczego gestu. Szczawińska nie do końca uprawia tradycyjną krytykę historii monumentalnej, nie zadowala się coraz bardziej popularną, ale i coraz mniej dotkliwą, formą rewizjonizmu. Nie upomina się o zapomnianych uczestników historycznych wydarzeń, aby zastąpić nimi protagonistów znanych ze szkolnych lekcji. Zamiast prostego odwracania znaków w monumentalnym równaniu historycznych tożsamości, Szczawińska stara się pokazać od dołu powstawanie poszczególnych drgań, rymów pomiędzy odległymi wydawałoby się dźwiękami, regularności, z których potem mogą zrodzić się jakiegokolwiek, nawet najbardziej kruche figury doświadczenia historycznego. Próbuje przy tym pokazać, że w każdym „kraju” wielkość i małość, bohater i figurant mieszają się ze sobą nieustannie, podobnie jak banalne językowe skojarzenia i powstańcze piosenki.

Bibliografia:

Badiou, Alain, *Éloge du théâtre. Entretien avec Nicolas Truong*, w: tenże, *Rhapsodie pour le théâtre*, Imprimerie Nationale, Paris 1990.

Badiou, Alain, *Rhapsodie pour le théâtre*, Imprimerie Nationale, Paris 1990.

Bataille, Georges, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. Oskar Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Blanchot, Maurice, *L'expérience-limite*, w: tegoż, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.

Benjamin, Walter, *Co to jest teatr epicki?*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, w: *Brecht w oczach krytyki światowej*, red. Roman Szydłowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

37 Justyna Jaworska, *Kangur jako odklejenie narracji, z Agnieszką Jakimiak rozmawia Justyna Jaworska*, dz. cyt., s. 128-129.

38 Por. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés-peuples figurants. L'oeil de l'histoire 4*, Édition de Minuit, Paris 2012 (fragment w przekładzie polskim: Georges Didi-Huberman, *Lud statystów*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 35-36, s. 70-80).

Benjamin, Walter, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Brandys, Kazimierz, *Jak być kochaną*, w: tegoż, *Jak być kochaną i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1970.

Breton, André, *Piękno będzie konwulsyjne*, w: *Surrealizm. Antologia*, przeł. Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973.

Bergson, Henri, *Energia duchowa*, przeł. Krzysztof Skorupski, Piotr Kostyło, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2004.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Deleuze, Gilles, *Bergsonizm*, przeł. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Didi-Huberman, Georges, *Peuples exposés-peuples figurants. L'oeil de l'histoire 4*, Édition de Minuit, Paris 2012 (fragment w przekładzie polskim: Georges Didi-Huberman, *Lud statystów*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 35–36).

Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Jakimiak, Agnieszka, *Jak być kochaną*, „Dialog” 2012, nr 3.

Jelinek, Elfriede, *Jackie. Śmierć i księżniczka*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, reż. i opracowanie tekstu Weronika Szczawińska, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, premiera: 7 czerwca 2008.

Jelinek, Elfriede, *Podrażnienia (o! głosie)*, przeł. Karolina Bikont, w: tejże, *Moja sztuka protestu*, W.A.B., Warszawa 2012.

Kangur jako odklejenie narracji, z Agnieszką Jakimiak rozmawia Justyna Jaworska, „Dialog” 2012, nr 3.

Kurz, Iwona, *Ofelia, Felicja, NN*, „Dialog” 2012, nr 3.

Rilke, Rainer Maria, *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*, w: tegoż, *Poezje*, przeł. Mieczysław Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.