

Anna M. PIECHÓWKA

PIĄTY WYMIAR TEATRU WEDŁUG JERZEGO LIMONA

W ramach X Festiwalu Szekspirowskiego, w sierpniu ubiegłego roku odbyła się w Ratuszu Staromiejskim w Gdańsku promocja książki *Piąty wymiar teatru* gdańskiego anglisty i teatrologa profesora Jerzego Limona¹. Ukazała się ona nakładem wydawnictwa „słowo/obraz terytoria”, podobnie jak dwie wcześniejsze książki tego autora: *Między niebem a sceną* i *Trzy teatry*.

Piąty wymiar teatru stanowi swoistą kontynuację myśli teoretycznej autora prezentowanej w tych dwóch pracach. Część pierwsza to w pewnym sensie – jak podkreśla autor – zamknięcie teoretycznych rozważań podjętych wcześniej, zwłaszcza w *Trzech teatrach*, z której to pozycji powtórzone zostały fragmenty związane z fenomenem aktorstwa. Rozdział ten jest głównym ogniskiem myśli teoretycznej, wokół którego Limon buduje swoją definicję teatru, efektu teatralności, przeżycia teatralnego. Część drugą stanowią pozostałe trzy rozdziały, które są – wedle słów autora – aneksami podejmującymi zagadnienia z pogranicza badań teatrologicznych: teatru mody-kostiumu, prowokacji w sztuce

i w teatrze, wreszcie scenografii jako sztuki. Każdy z tych rozdziałów można traktować jako odrębne studium, a co za tym idzie – jak sugeruje autor – dowolnie konfigurować ich lekturę. Całość stanowi zbiór przemyśleń teoretyka i krytyka dotyczących sztuki teatru i jej pogranicza, skoncentrowanych wokół pytań o to, co jest warunkiem sine qua non zaistnienia tego rodzaju przekazu artystycznego, jakim jest teatr, a jakie działania – chociaż pretendują do bycia teatrem – nie są nim i być nie mogą. Kąt spojrzenia na zagadnienia poruszane w omawianej książce wynika bezpośrednio z nastawienia teoretycznego, z jakim Limon próbuje znaleźć metodę porządkującą zawilość oraz mnogość zjawisk i ich aspektów. Wszystkie części spaja koncepcja „piątego wymiaru”, w którym autor upatruje niezbywalnego rysu sztuki teatru, pozwalającego odróżnić ją od innych działań artystycznych i nieartystycznych.

Jerzy Limon próbuje zdefiniować teatr w oparciu o wyjątkowy rodzaj czasu w teatrze, o zjawisko podwójnej teraźniejszości. Rewiduje w ten sposób, jak sam przyznaje, niektóre poglądy prezentowane wcześniej. Przyjmując definicję teatru jako sytuacji komunika-

¹ J. Limon, *Piąty wymiar teatru*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, ss. 275.

cyjnej, opartej na zgodnym założeniu odbiorcy i wykonawcy, że czas przeszły (rzadziej: przyszły) pierwszego z nich stanowi umowną terażniejszość fikcyjnej postaci kreowanej przez wykonawcę, który zarazem udaje, że znajduje się w innej niż odbiorca przestrzeni, autor stara się udowodnić, że to szczególny rodzaj czasu wyróżnia teatr spośród innych systemów artystycznych i nieartystycznych. Specyficzne ukształtowanie czasu – czas teatralny – jest cechą odróżniającą teatr od innych działań człowieka i polega na unikatowym, opalizującym związku realnej terażniejszości widza i aktora oraz fikcyjnej, umownej terażniejszości postaci (przeniesionej z innego czasu i innej ontologii). Zostaje wówczas wykreowany piąty wymiar, który jest według Limona warunkiem sine qua non teatru. Jednocześnie pojawia się „piąta ściana”, rozdzielająca dwa światy – dwie ontologie – jej przekraczanie to domena aktora (jego zdolność kreowania postaci scenicznej). Czas fikcyjny jest niezwykle elastyczny, może zwalniać, przyspieszać, zatrzymywać się, przeskakiwać w obrębie tego, co widz odbiera jako chronologiczną ciągłość wypowiedzi scenicznej. Obie terażniejszości mogą tworzyć złudzenie jedności, a ich migotliwa odrębność, której odbiorca doświadcza, staje się podstawą efektu teatralności i w konsekwencji przeżycia teatralnego. Aby jednak zaistniał teatr, musi dodatkowo nastąpić zderzenie dwóch modeli percepcji rzeczywistości, musi pojawić się efekt teatralności, czyli – według Limona – naprzemienność odbioru materialnej rzeczywistości i umownej fikcji. Ponadto autor podkreśla wagę charakterystycznego dla teatru podwójnego układu komunikacji: wewnętrznego – między postaciami,

oraz zewnętrznego – między twórcami a odbiorcą, z pominięciem postaci świata fikcyjnego.

Rozpatrując fenomen aktorstwa, Limon przygląda się wyłącznie aktorowi w teatrze scenicznym (dramatycznym) i w tym kontekście podejmuje refleksję nad zjawiskiem teatralności, specyfiką czasu teatralnego, a następnie sytuacji aktora w piątym wymiarze, relacji aktor – człowiek, dotyka również zagadnień mowy scenicznej. Jak wspomniano podstawową rolę w budowaniu teatralnej fikcji, a zatem i aktorstwa, w myśli teoretycznej Limona odgrywają niespotykane w innych dziedzinach sztuki struktury czasowe. To dzięki aktorstwu możliwe jest stworzenie układu przyczynowo-skutkowego łączącego odmienne ontycznie i ontologicznie światy rozdzielone piątą ścianą, do której dostęp ma jedynie aktor. W centrum rozważań obok aktora znajduje się widz – bez tej podstawowej zależności teatr nie jest możliwy. Aktor-człowiek to element, dzięki któremu świat teatralny się tworzy (tam, gdzie zabraknie postaci, nie ma konwencji umowności tego, co w teatrze oglądamy). Widz zaś jako jedyny ma dostęp do całościowego obrazu przedstawienia – jest w stanie odnaleźć nadrzędną strukturę dzieła artystycznego, przeżyć je i zinterpretować. Czyta aktora i cały świat poprzez dwie struktury czasowe, zlewające się niekiedy w jeden czas teatralny, co powoduje uleganie chwilowej iluzji i identyfikacji. Sama postać jest siecią relacji, strukturą, tekstem, jej ontologia nie jest arbitralna, tworzy się w sprzężeniu zwrotnym pomiędzy aktorem ją sygnalizującym a widzem, w którym rodzi się postać wyobrażeniowa. Struktura ta rozwija się w widzu w innym niż sceniczny czasie – cza-

sie subiektywnym pamięci widza, a możliwa jest dzięki rozszczepieniu układu deiktycznego aktora i postaci. Zawily proces percepcji sztuki teatru wiąże się z jego temporalną komplikacją. Świat fikcyjny kształtuje się jako struktura wyobrażeniowa w reakcjach mentalnych odbiorcy pod wpływem materialnego, fizycznego kształtu widowiska. Całkowita percepcja i ocena możliwe są dopiero po ujawnieniu całości dzieła. Zatem całe przedstawienie jest terażniejszością dzieła, w której mieszczą się i przeszłość, i przyszłość (traktując czas teatralny jako akt świadomości, Limon posługuje się pojęciem trójjedni temporalnej). Wykreowanie postaci scenicznej – tworzenia wyobrażeniowego, to wspólne dzieło aktora i widza prowadzące do przeżycia teatralnego, związanego nie tylko z emocjami, ale i ze strategią odbioru umożliwiającą powstanie mentalnej struktury, jaką jest postać sceniczna. Aktorstwo sceniczne ukazuje proces budowania postaci, pozwala widzom dostrzec realność, jak i kreację fikcji. Człowiek-aktor (jego sprawność warsztatowa) wskazuje na niego samego, ale w większym stopniu na postać, którą sygnalizuje. W odbiorze teatralnym ujmowane są oba te aspekty, dzięki czemu możliwa jest zarówno ocena aktorstwa, jak i przeżycie teatralne. Ocena aktorstwa uzależniona jest od odbiorcy, zdeterminowana czasowo i kulturowo, wynika z jego cech indywidualnych, jak i ukształtowania przez język, kulturę, tradycję teatralną, znajomość konwencji. Dzięki istniejącym barierom czasoprzestrzennym, rozszczepieniu terażniejszości, istnieniu dwoistego ontologicznie bytu, jakim jest postać sceniczna, teatr może tworzyć bogate znaczenia, spełniać się jako komunikat artystyczny. Wszelka dosłow-

ność działań, która czas teatralny przekształca w czas biologiczny, mierzalny, niszczy teatr.

Mowa sceniczna jest ostatnim zagadnieniem, jakie podejmuje autor książki w związku z fenomenem aktorstwa. Dualizm wszystkiego, co pojawia się na scenie, odnosi się też do języka scenicznego, co więcej, każde słowo odzwierciedla specyficzne dla teatru struktury czasowe – realną i umowną – a zarazem zawiera w sobie całą rozciągłość temporalnej trójjedni. Limon podkreśla, że podlega ona również, jak i inne komponenty przedstawienia, efektowi teatralności – będąc realnym sygnałem akustycznym, staje się znakiem mowy przynależnej do świata fikcyjnego. Związana z aktorem i postacią sceniczną współtworzy niezbywalny rys teatru, jakim jest jego piąty wymiar.

W rozdziale drugim, obserwując zjawisko artystyczne, a zarazem medialne, jakim są pokazy mody, Jerzy Limon określa modę jako mechanizm ciągłego aktualizowania nowości kompozycji i rodzaju materiału sygnałowego tekstu przy niezmienniej zasadniczej funkcji komunikatu. Nie przygląda się ani historycznemu rozwojowi mody, ani też ewolucji sposobów jej prezentacji, lecz skupia się na aspekcie „teatralności” tych widowisk. Podkreśla, że samo stosowanie terminologii teatrologicznej do opisu mody nie jest dowodem na to, że pokaz mody jest przejawem sztuki teatru, mimo że historyczne związki mody z teatrem były bliskie. Od ożywionego kostiumu na pokazie autor odróżnia kostium teatralny, który pełni rolę łącznika pomiędzy postacią a kompozycją sceny i który istnieje w ścisłej relacji przestrzennej z ciałem aktora, dookreślając postać, a będąc jednocześnie w ruchu,

wchodzi w relacje przestrzenne z pozostałymi elementami scenograficznymi. W pokazach mody owe relacje kompozycyjne bywają zachowane, natomiast zazwyczaj brakuje postaci scenicznej. Teatr mody, twierdzi Limon, może powstać tylko wtedy, gdy postać zostanie choćby szczątkowo zarysowana, wówczas kostium zaczyna funkcjonować w dwóch wymiarach: znaku plastycznego i odzieży dookreślającej daną postać. Generalnie pokazy mody mają wiele wspólnego z ekspozycjami w galeriach bądź muzeach z tą różnicą, że pokazy są zawsze ekspozycjami w ruchu. Zarówno ruch sceniczny, jak i fakt, że są to widowiska jednorazowe, podczas których zachowany jest podstawowy podział na scenę i widzów (ci są odpowiednio dobierani, ze względu na cel marketingowy, czyli komunikat medialny o pokazie i jego odbiorcach) sprawiają, że pokazy wykazują cechy sztuki teatru. Według Limona, najbardziej do teatru (niedramatycznego) zbliżają się pokazy typu *haute couture*, widowiskowe, o określonym temacie (czasem fabule), czasie i miejscu, nastawione na oryginalność, na spektakl z udziałem nieużytkowych kostiumów, zaskakujące całościową wizją artystyczną i służące promocji artysty bądź marki oraz pokazy typu ideologicznego, niestroniące od prowokacji, rozbijające stereotypy pokazów mody, widowiska odsłaniające obłudę rynkowej prezentacji. Odmawia natomiast cech teatru pokazom służącym kształtowaniu wizerunku artystycznego ich twórcy, odsłanianiu technicznej strony tworzenia kostiumów, jak również tym, które nakazują interpretować kostium jako dzieło sztuki niezwiązane z przemysłem odzieżowym, a traktują go jako obiekt przestrzenny, rzeźbiar-

ski, często oderwany od modela-człowieka.

W widowiskowych pokazach mody brakuje najczęściej, mimo daleko posuniętej teatralizacji, efektu teatralności. Aby teatr mody mógł zaistnieć, musi zostać wykreowany – w myśl założeń teoretycznych Limona – piąty wymiar, owo rozbicie czasoprzestrzeni spektatorów i wykonawców, którzy mają nie dostrzegać widzów, lecz sygnalizować to, że znajdują się w innej, fikcyjnej rzeczywistości. W wielu wypadkach za pomocą wszelkich teatralnych sposobów (światło, muzyka, ruch, plastyka) tworzy się podczas pokazów przestrzeń teatralnej semiozy, iluzję innej rzeczywistości traktowanej przez modelki i modeli jako realna. Jednak by powstał przekaz teatralny, potrzebna jest jeszcze minimalna komunikacja wewnętrzna, postuluje Limon. Nie jest to łatwe, głównym bowiem celem działań modelek i modeli nie jest dookreślanie gestem i ruchem osobowości postaci, tylko animacja kostiumu. Nie jest to jednak niemożliwe, gdyż w wielu pokazach, tam gdzie pojawiają się wątki fabularne, pojawia się także aktorskie odgrywanie ról, sygnalizowanie wspólnej dla postaci czasoprzestrzeni. Najczęściej jednak mamy do czynienia z postaciami psychologicznie nieokreślonymi (indywidualizacja postaci nie jest tak naprawdę pożądana, bowiem niweczy zasadniczy cel pokazu mody) oraz z rzadkim typem podziału czasu i przestrzeni scenicznej na wiele symultanicznych czasoprzestrzeni wykluczających wzajemną komunikację. Jerzy Limon podkreśla, że teatr mody, który mógłby zaistnieć, to teatr, gdzie dominantą systemową będzie obiekt estetyczny – kostium animowany przez wykonawcę o ograniczonej osobowości,

którego celem jest wprowadzenie w ruch, a zarazem plastyczne dopełnienie prezentowanego przedmiotu estetycznego. Problemem może być jednak to, że estetycznie nastawiony pokaz ma w gruncie rzeczy charakter marketingowy.

W rozdziale poświęconym prowokacji w sztuce i w teatrze autor wykorzystuje wiele przykładów działań prowokacyjnych, a ich opis (częściowo zawarty w przypisach) stanowi podstawowy kontekst dla wyrażanych przez niego sądów. Stosując do prezentowanych zjawisk stworzony przez siebie aparat metodologiczny, pozwalający zdecydowanie odróżnić teatr od innych przejawów sztuki i nie-sztuki, ukazuje mnogość nieporozumień wynikających z braku metodologii, definicji i rozmycia kryteriów oceny współczesnej sztuki. Podkreśla, że jego konstatacje dotyczące prowokacji, erotyki i pornografii mogą wydawać się kontrowersyjne, gdyż ujmuje on tak zwaną sztukę prowokującą z innej perspektywy, niż to czynią jej mocodawcy i twórcy, których postawa raczej wyklucza jakąkolwiek dyskusję na temat tej sztuki.

Sztuka prowokacyjna, krytyczna, sztuka „oporu”, w imię ujawniania tego, co marginalizowane, odrzucone, skrywane, posługuje się głównie ludzkim ciałem i jego najbardziej intymnymi częściami, których artystyczne wykorzystanie nosi znamiona obsesji i patologii. Jej programowy krytycyzm, podkreśla Limon, jest wybiórczy, przemilcza niewygodne czy kłopotliwe dla niej tematy. Jej siła (a zarazem słabość) tkwi w ideologii – nie może się ona obejść bez słownego komentarza, co więcej – dzięki niemu zostaje w ogóle rozpoznana jako sztuka. Często stanowi ilustrację dla komentarza ideologicznego, nie jest

w stanie osiągnąć myślowej i artystycznej odrębności. Ten nurt sztuki pozostaje w sprzeczności z tradycyjnym rozumieniem dzieł sztuki, które powinny się same przez się tłumaczyć. Znaczna część dzieł krytycznych jest sztuką – mówi Limon – ale w rozumieniu umiejętności wykonania czegoś, co ma moc wpływania na światopogląd odbiorcy, nie jest jednak tekstem artystycznym. Założona prowokacja tych działań polega głównie na specyficznym wyborze przestrzeni i na umieszczeniu w niej obiektów i działań nieadekwatnych do jej funkcji, łamiących normy w niej obowiązujące. Przewidywalne zgorszenie i oburzenie jest celem działań sztuki „oporu” – i tu również tkwi jej słabość, repertuar bowiem środków jakimi się posługuje, jak i wielokrotnie powtarzana motywacja ideologiczna tracą swą nośność informacyjną.

Jerzy Limon, posługując się drażniącym i finezyjnym językiem polemisty, zdecydowanie wypowiada się przeciwko działaniom nieartystycznym, które posługując się terminami z zakresu teatru, pretendują do miana sztuki. Przejawy sztuki krytycznej – artystyczne orgie, samookaleczenia, działania wyrażające chorobliwą fascynację genitaliami i wydzielinami ciała – teatrem nie są i należy oddzielić je od sztuki teatru. Deiktyczny rozróżnienie między aktorem a postacią oraz temporalne rozszczepienie są w nich nieobecne. Element obrzydliwości, posługiwanie się materiałem ludzkiego ciała nie ma zazwyczaj w sztuce krytycznej założeń pornograficznych, może jednak spowodować taki ich odbiór. Zatarcie granic między sztuką a pornografią, patologią czy obscenicznością, zasada „im większa dewiacja, tym większa oryginalność” oraz pro-

gramowa dosłowność działań skutkują ich powtarzalnością i przewidywalnością, pociągającymi za sobą zubożenie odbiorcy, którego przecież ma nieustannie bulwersować i szokować. Najczęściej mamy zatem do czynienia z pokazem, a nie z przedstawieniem. Poza tym teatr prowokacji i sztuka prowokacyjna prezentuje nieprawdziwą wizję człowieka i świata: wbrew deklaracjom ukazują one świat wyuzdanej, drastycznej erotyki, świat bez wartości, pełen nienawiści, świat którym rządzą podle instynkty człowieka-bydła.

Podjmując w ostatnim rozdziale rozważania o scenografii jako sztuce, Jerzy Limon przyjmuje założenie, że sztuką jest wszystko, co w swej wymowie nastawione jest głównie na siebie i ujawnia to, co określamy jako funkcję estetyczną. Autor wybiera spośród wielu tendencji i nurtów jeden typ scenografii, który charakteryzuje się tym, że będąc częścią komunikatu scenicznego, domaga się traktowania jako autonomiczna, niezależna od świata zewnętrznego struktura artystyczna; mimo że w przedstawieniu jest niesamodzielną, buduje przestrzeń spektaklu, a zarazem komentuje wszystko, co się w jej obrębie dzieje. Efekt teatralności powoduje rozmięgotanie elementów świata przedstawionego; realność i materialność tworzywa scenograficznego przebija przez warstwę umowną. Scenografia, rozumiana jako jakakolwiek wydzielona przestrzeń przeznaczona do celów teatralnych, może być samoistną sceniczną instalacją odbieraną jako niezależny od inscenizacji przekaz artystyczny, dzieło sztuki. Kiedy jednak staje się w przedstawieniu teatralnym tworzywem sygnalizującym inną czasoprzestrzeń, a ponadto interpretuje i przekształca świat, którego ra-

my sama tworzy, traci swą autonomiczność i w obrębie danej inscenizacji ulega ukontekstowaniu, wchodzi w relacje z pozostałymi elementami, tworząc unikatowy przekaz artystyczny. Jerzy Limon podkreśla istnienie i wzajemne przenikanie się trzech poziomów w modelowaniu przestrzeni scenicznej. Pierwszy z nich to poziom scenograficzny, na którym kompozycja zabudowy sceny oraz relacje przestrzenne sygnalizowane plastycznie, akustycznie, muzycznie zmieniają się, przemieszczają w czasie spektaklu, a scenografia przybiera formę sceniczną chronografii. Tu ruch przedmiotów na scenie w ramach jednej kompozycji scenicznego, łącząc się z muzyką, światłem, wchodzi w relacje z ruchem i gestem aktora-postaci. Limon nazywa to chronografią sceniczną. Na warstwę scenograficzną (chronograficzną) nakłada się poziom chronotypowy – poziom akcji, ruchu postaci i ich relacji proksemicznych. Całość dopełnia poziom werbalny. Limon podkreśla, że scenografia, mimo że jest site-specific, reprezentuje też siebie, jest nieprzezroczysta, ukazuje naturę współtworzących ją przedmiotów oraz własną strukturę. Znak scenograficzny rozpatrywany i interpretowany jest w ciągłości czasowej przedstawienia. Stąd i scenografia staje się znakiem czasowym. Zmiany obrazu scenicznego, który przestaje być tylko tłem, ulegają synchronizacji z akcją sceniczną, scenografia zostaje powiązana w obrębie jednej sceny z wydarzeniami, a nawet je tworzy. Przestaje wskazywać tylko na siebie, wyznacza relacje, buduje kontekst, sugeruje kody odbioru. Kiedy jednak ruch kompozycji scenograficznej „wynika sam z siebie” – jak dzieje się w teatrach plastycznych – i nie wiąże się z akcją sceniczną, pytanie, czy te-

go typu działania artystyczne są teatrem, pozostaje otwarte. Ostatecznie Jerzy Limon konstatuje, że scenografia tworzona dla teatru nigdy nie wyzbędzie się estetycznej i ontologicznej dwoistości, bowiem opracowania scenograficzne z jednej strony najczęściej ciążą ku autonomiczności, z drugiej – zawsze ją w przedstawieniu zatracają.

Piąty wymiar teatru to publikacja interesująca i potrzebna. Myśl teoretyczna Jerzego Limona wpisuje się w tradycję semiologii teatru i teorii komunikacji. Gdański badacz próbuje wypracować narzędzie metodologiczne, które w odniesieniu do sztuki teatru pomoże przedrzeć się przez gąszcz nieporozumień i quasi-definicji w tak wszechobecnym dziś przemieszaniu działań artystycznych, nastawieniu na opis zjawisk częściej od strony jego twórców niż odbiorców. Autor nie uzurpuje sobie jednak prawa do ostatecznych ustaleń – książka nie tyle ma udzielić rozstrzygających odpowiedzi, co zakreślić pole dyskusji, a właściwie zmusić do niej w sytuacji, gdy wokół teatru, jak i sztuki w ogóle, narosło tyle wątpliwości. Nie uwzględnia jednak wszystkich aspektów omawianych zagadnień i nie rości sobie prawa do zamknięcia całości problematyki. Przyświeca mu stara dobra zasada, że nie wystarczy samo stwierdzenie, że coś jest bądź nie jest teatrem – trzeba to udowodnić. Ten proces do-

wodowy można prześledzić we wszystkich czterech częściach książki, gdzie autor nieustannie konfrontuje sformułowaną przez siebie definicję teatru oraz niezbywalnych wyznaczników tej sztuki ze współczesnymi zjawiskami artystycznymi (uderza bogaty materiał dokumentacyjny i analityczny), które przez samych twórców bywają określane jako teatr czy, co częstsze, opisywane są językiem teatrologii – a to przecież nie czyni danego widowiska teatrem. Poszukiwanie klucza do odczytania przedstawienia teatralnego i zdecydowane odróżnienie go od działań noszących jego znamiona a niebędących teatrem lub samozwańczo pretendujących do miana teatru to charakterystyczny rys tej publikacji. Całościowe odczytanie *Piątego wymiaru* utrudnia, moim zdaniem, edytorska decyzja o umieszczeniu przypisów na końcu książki. Jest ich wiele (sto stron) i są obszerne, częstokroć to właśnie w nich autor formułuje, a nie tylko wyjaśnia i obudowuje przykładami, to, co w tekście głównym pojawia się sygnałnie. Trudno jest szukać przypisu i jednocześnie mieć przed oczami kontekst tekstu podstawowego, zwłaszcza że zacięcie teoretyczne, jak i mnogość, przywoływanych odniesień i przykładów sprawiają, iż lektura tej pracy, wartościowej dla krytyka sztuki teatru, nie należy do najłatwiejszych.