

***Niebezpieczne związki? Dramat, teatr i kultura popularna*, pod redakcją Ewy Partygi i Piotra Morawskiego, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010, seria: „Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN. Teatr. Sztuka. Kultura.”, t. 2.**

Fragment wstępu:

„(...) Najważniejszym tematem niniejszej książki jest zmienna i dynamiczna relacja między kulturą popularną a dramatem i teatrem. Temat wyklął się z obserwacji współczesnego teatru, w którym języki kultury popularnej odgrywają coraz ważniejszą i wciąż jeszcze niewystarczająco opisaną rolę. Szybko jednak okazało się, że wprowadzenie nowych konceptów kultury popularnej w orbitę badań teatrologicznych, może przyczynić się także do reinterpretacji pewnych zagadnień zaczerpniętych z historii dramatu czy teatru. Teatrologia jako dyscyplina naukowa powstała bowiem w szerokiej ramie formacji modernistycznej, w tym jej nurcie, dla którego rozróżnienie między kulturą wysoką a kulturą popularną miało charakter konstytutywny. Owo rozróżnienie stanowiło niewidoczny niemal fundament, na którym oparty został koncept teatru jako sztuki autonomicznej, uzasadniający emancypację dyscypliny i potwierdzający zarazem kulturową oraz społeczną misję teatru. Granicę między kulturą popularną a wysoką wyostrzało w teatrologii także idealizowanie pewnych zjawisk historycznych (antycznego teatru greckiego, po części teatru średniowiecznego, hiszpańskich widowisk teatru Złotego Wieku czy teatru elżbietańskiego), wiązanych chętnie w pojęciem tzw. „common culture” czyli organicznej kultury wspólnej. W obszarze idealizowanej, holistycznej „common culture”, istniejącej w wyobraźni twórców i badaczy od czasu romantyzmu, współistniały wprawdzie różne potrzeby odbiorców i różne odpowiadające im sposoby ekspresji, ale tylko po to, by „niskie” zostało uwzniośnione dzięki temu, co „wysokie”, „wysokie” zaś zyskało cielesny i konkretny wymiar dzięki temu, co „niskie”. Mitologizacja fenomenu „common culture” służyła zaś przede wszystkim temu, by w jak najbardziej czarnych barwach przedstawić obraz najpierw dziewiętnastowiecznej, potem dwudziestowiecznej kultury popularnej i związanych z nią zjawisk teatralnych. Dlatego właśnie zorientowana kulturowo teatrologia może zyskać całkiem nową perspektywę, jeśli przyswoi i podda dyskusji te koncepty kultury popularnej, które akcentują nie tylko jej wielopostaciowość i wewnętrzną różnorodność, ale także potencjał emancypacyjny i subwersywny. (...)”

Abstrakty:

Piotr Morawski

Średniowiecze: re-wizje. Teatr misteryjny w zwierciadle kultury popularnej

Początek teatru religijnego w średniowieczu jest początkiem jego degeneracji. To dobrze znana teza Edmunda K. Chambersa. Po ustanowieniu odgrywanego w kościołach w dziesiątym wieku świętego teatru, zmienił się on w jarmarczną rozrywkę. Podniosłe przedstawienie stało się sztuką popularną. Choć darwinistyczna teoria stworzona przez Chambersa została obalona przez O.B. Hardisona, przekonanie, że popularny gatunek teatru misteryjnego jest afirmacją wulgarniej wrażliwości religijnej pozostaje aktualny. Rozróżnienie na święty (czyli pobożny i podniosły teatr) oraz popularny (czyli wulgarny i świecki) jest w badaniach nad średniowieczem wszechobecny. W mocy pozostają dwa paradygmaty: uroczysty i karnawałowy, święty i świecki.

Kluczową kategorią zdaje się tu być kultura popularna. Dla zwolenników obu paradygmatów była synonimem wierzeń pogańskich, folkloru, niepiśmiennej kultury, bądź też świeckich uroczystości karnawałowych. Słowem – jeśli średniowieczny teatr misteryjny jest przejawem kultury popularnej, nie może być święty, albo jeżeli jest to teatr religijny – nie może należeć do kultury popularnej. *Tertium non datur.*

Takie podziały są rzecz jasna są wynikiem raczej sposobu myślenia badaczy niż rzeczywistym podziałem społeczeństwa średniowiecznego. Wynaleziona w dziewiętnastym wieku kultura popularna, od samego początku została przystosowana jako narzędzie do badania wcześniejszych epok. Tak więc

problem ma charakter historiograficzny: współczesne rozumienie kultury popularnej przenoszone jest w przeszłość. To, którą koncepcję kultury przyjmie badacz, w oczywisty sposób determinuje jego postrzeganie historii. Badacze średniowiecza, najpierw w latach 30., potem w 70. przyjęli wizję kultury popularnej reprezentowaną przez szkołę frankfurcką (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno), z jej ostrym podziałem na tak zwaną kulturę niską i wysoką.

Zmiana tego paradygmatu przynosi nowe efekty. Jeśli zamiast tej dwubiegunowej optyki przyjmie się inną, choćby Waltera Benjamina czy Michela de Certeau, wyniki badań będą mniej oczywiste. Obaj Benjamin i de Certeau postrzegają kulturą popularną jako sposób ekspresji człowieka, miejsce wolności i emancypacji. Taka perspektywa umożliwia inne spojrzenie na średniowieczny teatr misteryjny. Zamiast uznawać go za wulgarną rozrywkę, chciałbym zauważyć jego subwersywny potencjał, który z widowiska religijnego czyni nie tylko uroczystą celebrację, ale manifestację innego typu doświadczenia religijnego. Łączy on religijny przekaz z formułą karnawału. Jednak, jak twierdzą, wciąż pozostaje on przedstawieniem religijnym, nawet jeśli nie jest ono ortodoksyjne (dlatego właśnie ostatecznie teatr misteryjny został zakazany przez Kościół).

Krystyna Kujawińska-Courtney
**„Być albo nie być to jest nagi sztylet”;
Wybrane aspekty obecności Shakespeare’a
w dziewiętnastowiecznej popularnej kulturze amerykańskiej.**

W swoim artykule śledzę obecność Shakespeare’a w dziewiętnastowiecznej popularnej kulturze amerykańskiej. Dzieje jego recepcji jako „amerykańskiego geniusza” pokazują, że po rewolucji Amerykanie wykorzystywali Shakespeare’a i jego dzieła dla wyznaczania narodowych, klasowych i regionalnych tożsamości oraz postaw i wartości. Jego sztuki wystawiane były w wielkich i bogatych teatrach oraz na prowizorycznych scenach w barach, kościołach, hotelach. Jego dzieła można było też znaleźć na rubieżach, gdzie wydanie Shakespeare’a i Biblia były ukochanymi przedmiotami w chatkach i szałasach najbiedniejszych nawet pionierów. Aluzje do Shakespeare’a i cytaty z niego były stale obecne w dziewiętnastowiecznych środkach masowego przekazu. W szkołach uczono dramatów Shakespeare’a na zajęciach z retoryki: uczniowie uczyli się na pamięć fragmentów jego sztuk i recytowali je na głos. Amerykanie uwielbiali Barda nie tylko za język, lecz uznawali także, że pojawiające się w jego sztukach motywy (np. miłość, zazdrość, ambicja, moralność) są ich własnym codziennym doświadczeniem. Shakespeare był na tyle istotną częścią amerykańskiej kultury popularnej, że wiele z jego sztuk trawestowano i parodiowano w krótkich skeczach, kupletach i piosenkach satyrycznych włączonych w programy rozrywkowe: widownia mogła w pełni je docenić, gdyż miała pełną świadomość ich pochodzenia. Amerykański biznes również korzystał na jego popularności. Shakespeare i jego utwory były wykorzystywane w masowo produkowanych kalendarzach i przedmiotach wykonanych z porcelany i drewna; jego imię było przywoływane we wczesnych reklamach, co miało nadać produktom dodatkową wartość. Od dużych miast (jak Filadelfia, Baltimore, Nowy Jork i Waszyngton) po obozy górników na zachodzie, zwłaszcza w Kalifornii w czasie gorączki złota, sztuki Shakespeare’a były często wystawiane, zabawiając szeroką publiczność, przekraczając bariery ekonomiczne, społeczne i etniczne. Widownia ochoczo okazywała znajomość dzieł Shakespeare’a i żywo na nie reagowała gwizdząc, tupiąc i recytując całe fragmenty razem z aktorami. Traktowane jako popularna rozrywka sztuki Shakespeare’a w przerwach między aktami wypełniane były muzyką, popisami akrobatów, tańcem, pokazami magików i występami minstreli oraz rodzajem *stand-up comedy*. Ponieważ granie Shakespeare’a w wędrownych trupach było zajęciem perspektywicznym i coraz bardziej intratnym, wielu szekspirowskich aktorów przyjeżdżało do Ameryki z Wielkiej Brytanii i dawało występy nie tylko w dużych miastach, ale i w niewielkich osadach. Ich występy często stawały się polem teatralnej rywalizacji między angielskim i amerykańskim stylem aktorstwa (jak w czasie zamieszek w teatrze Aston Place w 1849 roku). W przeddzień nadejścia XX wieku Shakespeare z wolna stawał się bohaterem kultury wysokiej, znacząc tym samym radykalny zwrot w amerykańskich gustach, a zarazem niepokój o te gusta ugruntowany w ideologii modernistycznej.

Ewa Partyga

W szponach czy objęciach gatunków popularnych? O Czechowowskim „tra-la-la”.

Twórczość Czechowa umieszcza się zazwyczaj pośród zjawisk, które przyczyniły się do ewakuacji dramatu i teatru z podejrzanych rejonów dziewiętnastowiecznej kultury popularnej w sferę Sztuki. Tymczasem Czechow jest zarówno autorem tekstów dla teatru popularnego, jak i ich „twórczym konsumentem” (w duchu kulturowego populizmu). W swych najważniejszych, dojrzałych dramatach z wielką inwencją wykorzystuje bowiem popularne konwencje. Inspiruje go przede wszystkim kulturowy potencjał melodramatu, farsy i wodewilu, gatunków, które pomagały dziewiętnastowiecznej publiczności radzić sobie z trudnym doświadczeniem nowoczesności: z poczuciem absurdu i utraty sensu, z kłopotami z tożsamością. Czy zatem założycielskim gestem nowoczesnego dramatu jest gest radykalnego zerwania z tradycją teatru bulwarowego, czy raczej jej twórcza reinterpretacja, szczególnie rozumiany *recykling*?

Według większości badaczy (z Bentleyem na czele) mistrzostwo *Wujaszka Wani* polega na ominięciu konwencjonalnych pułapek melodramatu i farsy, które uczyniły z wcześniejszego *Diabła leśnego* typowy produkt dla teatru popularnego. Tymczasem rewizję, czy re-inwencję, która przemieniła *Diabła...* w *Wujaszka...* umożliwiła metoda twórczego recyklingu gatunków popularnych, a także motywu pięknej Heleny (z operetki Offenbacha). Podjęta w drugiej części artykułu komparatystyczna analiza *Diabła leśnego* i *Wujaszka Wani* pokazuje, jak teatr bulwarowy wpłynął na kształt nowoczesnego dramatu i wprowadził w jego orbitę problemy nowoczesności.

W trzeciej części przypomniane zostały natomiast wybrane inscenizacje *Wujaszka Wani* (Nekrošiusa, Tadashi Suzuki i Grzegorzewskiego), wykorzystujące owe popularno-kulturowe akcenty, polemiczne wobec teatralnej tradycji interpretowania Czechowa. Przykładem najnowszego ogniwa swoiście pojętego *recyklingu* jest zaś inspirowana *Wujaszkiem Wanią* sztuka Demirskiego *Diamenty to jest węgiel, który wziął się do roboty...* tematyzująca zarówno popkulturowy wymiar Czechowowskich postaci, jak i stereotypy, którymi obrósł Czechow w lekturze i teatrze.

Dariusz Kosiński

Kapłanka snów – z Heleną Modrzejewską ku kulturze popularnej

Celem niniejszego szkicu jest wskazanie na teatr XIX wieku jako na swoiste laboratorium umasowionej w okresie późniejszym kultury popularnej. Odwołując się do obecnego w świadectwach z epoki i w pracach historyków przeciwstawienia uniwersalnych wartości „sztuki teatru” i zabiegów mających na celu zdobycie popularności poprzez odwołanie do potrzeb i gustów widowni, autor dąży do zmiany tradycyjnego sposobu jego rozwiązywania poprzez wskazanie, że „uniwersalność sztuki” ma charakter ideologiczny, zaś o społecznym znaczeniu i oddziaływaniu teatru oraz o jego pozycji w ówczesnej kulturze decydowało przede wszystkim to, co popularne. Dokonuje tego poprzez krytyczną analizę zjawiska gwiazdorstwa, opisywanego na przykładzie największej aktorki polskiej, Heleny Modrzejewskiej, przede wszystkim wskazując na obecny i w jej rolach, i w sposobie kształtowania swojej kariery i budowania wizerunku mechanizm sublimacji. Jednocześnie odwołując się do twierdzeń Slavoja Žižka, autor stawia tezę, że sublimacja ta jest w przypadku teatru XIX wieku narzędziem produkowania kultury poprzez przekształcanie zakazanych pragnień w uporządkowaną i poddaną kontroli kreację fantazmatyczną, zarazem wydobywającą i chroniącą przed Realnym.

Dorota Sosnowska

Irena Eichlerówna – Fedra 1949

Irena Eichlerówna, jedna z najwybitniejszych aktorek polskich, jeszcze przed wojną zyskała miano wielkiej tragiczki. Tymczasem jej aktorstwo od początku kształtowało się na przecięciu konwencji tragediowych i popkulturowych. W artykule została postawiona teza, iż tragiczna rola Fedry, którą Eichlerówna zagrała w 1949 roku (reż. Wilam Horzycy), określana przez wielu krytyków jako współczesna i nowoczesna, wywoływała poczucie bardzo silnej identyfikacji dzięki zastosowaniu konwencji melodramatycznych. Jeśli bowiem potraktować melodramat jako tryb ukazywania emocji,

a nie jako gatunek, okaże się, że może on funkcjonować jako narzędzie przekroczenia i subwersji obowiązującego obrazu kobiecości. W 1949 roku, w nowej rzeczywistości politycznej, obraz ten określała bez reszty figura androgynicznej i monstrialnej robotnicy. Tymczasem dominującą figurą w aktorstwie Eichlerówny jest królowa, której melodramatyczna proveniencja – jedną z najważniejszych aktualizacji tej figury w XX wieku była przypomniana w tekście słynna rola Greta Garbo w *Królowej Krystynie* – nasycza ją potencjałem mitycznym (w rozumieniu przytaczanego w tekście Rolanda Barthesa) i siłą uwodzenia (tak, jak ją rozumie Jean Baudrillard). Grana przez Eichlerównę królowa jest wywrotowa, bo choć tak samo jak robotnica, ma androgyniczny wymiar, polegający tutaj na zawieszeniu pomiędzy płcią a władzą, to jej niejednoznaczność pochodzi z przestrzeni różnicy, a nie umasowionego ujednolicenia. Wydaje się, że melodramat stanowił wtedy jedyny dostępny język, umożliwiający dekonstrukcję narzuconego obrazu kobiecości. Dlatego też aktorstwo Eichlerówny dotyczące tak często problemu kobiecej tożsamości plasuje się na przecięciu konwencji tragediowych i popkulturowych także w repertuarze klasycznym.

Krystyna Duniec

Wizerunek jako towar. Droga do tożsamości?

Tekst *Wizerunek jako towar. Droga do tożsamości?* podejmuje próbę analizy strategii konstruowania przez artystów ich wizerunku medialnego jako drogi do określania własnej tożsamości. W ponowoczesnym świecie budowanie tożsamości, czy jej odzyskiwanie, oznacza konieczność tworzenia ciągle nowych wizerunków i nakładania nowych masek czyli montowania publicznej osoby. Autorka posługuje się koncepcją Michela de Certeau, określającego style społecznych wymian wizerunków czy konsumpcyjnej inwencji ich wykorzystywania – kłusowaniem. Praktyka ta może mieć jednak charakter twórczy, niekoniecznie wyłącznie konsumpcyjny, jak chciałby Zygmunt Bauman. Manipulację wizerunkiem można więc potraktować jako rodzaj mimetycznej subwersji – co oznacza zawłaszczenie przez odbiorcę wizerunku przestrzeni przynależnej jego właścicielowi i wykorzystanie jej w sposób twórczy do własnych, przeciwnych celów. Tekst dowodzi, że w produkcji publicznych autokreacyjnych wizerunków istotną rolę odgrywają performatywne funkcje języka, wykorzystywane w sposób szczególny w wywiadach, odsłaniających na pozór najbardziej osobiste, prywatne „ja”. Właśnie dzięki nim opowiadane przez jednych autotematyczne historie stanowią dla innych paradygmatyczne pole wyboru rozmaitych masek i strategii tworzenia własnego image'u. Wywiady tworzą zarazem grę tekstowych luster, w której artyści dostarczają kluczy do interpretacji swojej sztuki. Tekst podnosi też problem wiarygodności wizerunków artystów, stawia pytanie, czy mamy w nich do czynienia z poprzebieranymi w różne kostiumy, „symulowanymi ludźmi” czy z praktyką replikacji siebie jako czegoś innego, co w gruncie rzeczy nie istnieje.

Paweł Szarbowski

Antyk w świecie *science fiction*.

Kilka uwag o popkulturowych odniesieniach *Orestei* w reżyserii Jana Klaty

Przedmiotem analizy jest w tym tekście rola popkulturowych odniesień w *Orestei* Jana Klaty zrealizowanej w Starym Teatrze w Krakowie. Współczesne technologie i motywy zaczerpnięte z gatunków popularnych zostały w tym przedstawieniu ukazane jako substraty nowej mitologii. Jednym z najważniejszych tematów interpretacji Klaty jest kwestia tożsamości bohaterów zawieszonych między wartościami świata antycznego i świata popkultury, a także między doświadczeniem wirtualnym a realnym. To zaś pozwala na postawienie pytania o wolność w czasach popkultury.

Dominika Górecka

Niepokonani? Szturm na wzorce męskości w nowym dramacie szwedzkim

Jak konstruowana jest męskość i co tak naprawdę oznacza dziś bycie mężczyzną? Te i inne pytania stanowią punkt wyjścia artykułu *Niepokonani? Szturm na wzorce męskości w nowym dramacie szwedzkim*, w którym analizowane są sztuki Gustava Tegby, Kristiana Hallberga, Andersa Duusa i Magnusa Dahlströma. Ich bohaterowie są właśnie na etapie tworzenia samych siebie, jednak najpierw muszą się zmierzyć z prototypem Żelaznego Jana i przedstawicielami kultury popularnej: Jamesem Bondem, Johnem Holmesem, a nawet Kalle Blomkvistem – detektywem z książek dla dzieci Astrid Lindgren. Czy osiągną to, co postanowili? Autorka towarzyszy im w ich drodze do męskości, schodząc czasem z wytyczonej trasy, by sięgnąć po teksty Ronny’ego Armbjörnssona, Elisabeth Badinter, Zygmunta Baumana, Wojciecha Burszty, Josepha Campbella i innych.

Marcin Górecki

Dziady homogenizowane

Artykuł opisuje zjawisko homogenizacji kulturowej i jego mechanizmy przekształcające treść jednego z najważniejszych polskich tekstów poetyckich – *Dziadów* Adama Mickiewicza – w adaptacjach teatralnych tegoż tekstu. Pierwsza część pracy wprowadza pojęcia kultury popularnej i homogenizacji kulturowej w ujęciu najważniejszych badaczy tych zjawiska (Dwight Macdonald, Jose Ortega y Gasset, Antonina Kłoskowska). Podane są uproszczone przykłady mechanizmów homogenizacyjnych z czasów współczesnych. Druga część artykułu koncentruje się na opisie przyczyn powstawania zjawiska homogenizacji. Autor wprowadza wyraźny podział na odbiorców kultury wysokiej i odbiorców kultury popularnej i kontrastuje te grupy poprzez wykazanie różnic w sposobach przekazywania treści artystycznych oraz w poziomie rozumienia danych treści. Kolejne trzy części to analiza trzech kolejnych typów homogenizacji (według podziału wprowadzonego przez Antoninę Kłoskowską): homogenizacji upraszczającej, homogenizacji immanentnej oraz homogenizacji mechanicznej. Analiza ilustrowana jest przykładami ze spektakli teatralnych wystawianych w Polsce od roku 1990 i dokumentuje istnienie zjawiska homogenizacji w sztuce teatralnej. Posumowanie artykułu przynosi pytania o nowe sposoby rozumienia i interpretacji *Dziadów* na scenach teatralnych.

Justyna Kozłowska

Private Investigations w teatrze Piotra Cieplaka

W teatrze Piotra Cieplaka wytropić można wiele odniesień do popularnych gatunków: melodramatu, farsy, wodewilu. W tym artykule podjęta została jednak kwestia inspiracji kryminałem w jego spektaklach. Punktem odniesienia jest głównie klasyczny kryminał anglosaski doby modernizmu, o którego tożsamości decydują trzy charakterystyczne elementy: zagadki, śledztwa, postaci detektywa. Właśnie te elementy zostały poddane analizie na przykładzie wybranych przedstawień Cieplaka. Wybór kryminału łączy się bardzo silnie z filozofią teatru tego reżysera: z poszukiwaniem rozwiązania zagadki bytu i jego sensu. Ponadto pojawienie się tak wyrazistych kryminalnych odniesień w teatrze skłania do poszukiwania nowego języka w mówieniu o kryminałach: już nie tylko literackich i filmowych, choć jeszcze nimi inspirowanych.

Jagoda Hernik Spalińska

Polak, kicz i archetyp

W artykule podjęta została analiza przedstawienia w reżyserii Moniki Strzępki według tekstu Pawła Demisrskiego *Polak, Polak, Polak i Diabeł czyli Wszystkie sztachety zostały zużyte*, które miało premierę w teatrze im. Szaniawskiego w Wałbrzychu 30 marca 2007 roku. Przedmiotem

zainteresowania jest tu sposób wykorzystania estetyki kiczu dla kreowania archetypowych obrazów. Narzędziami analizy są więc prace z zakresu antropologii kulturowej w jej wczesnej fazie (F. Boas, M. Mead, R. Benedict) i oraz prace z zakresu analizy kiczu (A. Moles, W.J. Burszta, K. Piątkowski). Z analizy wynika, że reżyserka posłużyła się estetyką kiczu tylko w tym jego przejawie, którego źródło jest archetypowe. Na przykład: główny zabieg inscenizacyjny charakteryzujący się typową dla kiczu synestezją – to karnawalizacja wywiedziona z ludowego święta. Dalej - przestrzeń spektaklu czyli boisko piłkarskie to oktagonalny motyw przygródka, jednej z najważniejszych przestrzeni domowych. Bohaterowie przedstawienia, czyli postaci zaczerpnięte z kultury popularnej, mają swoje odpowiedniki w archetypach religijnych i kulturowych. Dobór kiczowych elementów nie jest więc chaotyczny i przypadkowy, ale przeprowadzony konsekwentnie jako poszukiwanie z archetypie źródła konkretnego kiczowatego obrazu po to, by wykorzystać siłę oddziaływania archetypów. W rezultacie postaci waloryzowane zwykle negatywnie nabierają uniwersalności, stając się *everymanami* naszej rzeczywistości, mutacją motywu osadzonego w przeszłości.

Magdalena Zielonka-Kowalska

Skok w popkulturę

Artykuł opisuje teatralny, a po części także psychologiczny eksperyment z udziałem publiczności, jakim jest one woman show *Skok z wysokości* na podstawie tekstu Leslie Ayvazian wystawiony w Teatrze Polonia w reżyserii i wykonaniu Krystyny Jandy. Analiza przedstawienia prowadzi do omówienia budujących bezpośredniość relacji scena-widownia strategii, z których większość ma swoje źródła w kulturze popularnej. Będą to środki *stricte* teatralne, ale nie tylko.

Specyfika *Skoku* prowokuje szczególnie do pytań o widza tego spektaklu: Jakie znaczenie ma jego postawa wobec popkultury, na gruncie której dokonuje się zbliżenie twórców i odbiorców tego spektaklu? Na ile strategie wykorzystujące potencjał kultury popularnej w budowaniu wspólnoty są dla uczestników show przejrzyste, a na ile odbiorca poddaje im się bezwiednie? W jaki sposób kultura popularna ułatwia widzowi „skok w przedstawienie” w warszawskim teatrze kulturalnej rozrywki?