

## O przekraczaniu granic we współczesnym polskim teatrze

Sztuka jest próbą szukania odpowiedzi na pytanie o istotę czy też tajemnicę człowieczeństwa. Teatr zaś, jak żadna inna dziedzina sztuki, wypływa z czasu teraźniejszego, podążając za modą, społecznym nastrojem, tropiąc zmiany w obyczajowości, w sposobie patrzenia na świat. Teatr jest, można tak chyba powiedzieć, krojony na miarę współczesnych ludzi, którzy zasiadają na jego widowni. Graniczne doświadczenia, niejasne uczucia stykające nas z tajemnicą, niepasujące do naszego zracjonalizowanego, technokratycznego świata, spychamy najchętniej w obszar nieistnienia. W naszej codziennej rzeczywistości brakuje wysokich tonów. Dziś, w dobie niebywałej ekspansji szybko zmieniających się obrazów masowej konsumpcji, chcemy pójść do teatru, by, choć na chwilę, zatrzymać się i pomyśleć o tym, co ma sens. I rzeczywiście – bywa, że nagle zostajemy złapani w sieć myśli, uczuć, ale nie są to przeżycia, które nas budują. Bo oto siedząc, nie zawsze w fotelach, często na niewygodnych krzesłach, chcąc tego czy nie, oglądamy nagość, brzydotę, okrucieństwo. Słuchamy krzyku, który wydobywa się z głębin czyichś trzewi. Zdarza się, że jedynym aktem uczestniczenia w wydarzeniu, nazywanym spektaklem, staje się składanie w całość porzucanych chaotycznie wątków. Na naszych oczach przekraczane są granice, które kiedyś chroniły wysoką sztukę przed trywialną egzystencją.

Czym zatem jest granica? To jedna z ważniejszych figur, jaką posługujemy się w naszym życiu. Dzięki niej dostrzegamy różnice, uczymy się rozumieć podobieństwa i sprzeczności. Dzięki niej dowiadujemy się, co nam wolno, a czego nie należy robić. „Przekraczanie granic może prowadzić do rozwoju osobistego, o którym bez pokonywania własnych barier nie może być mowy. Jednak z drugiej strony oznacza także naruszanie norm, łamanie ustalonych konwencji”<sup>1</sup>. Człowiek, jako istota poszukująca, posiada permanentną gotowość do przesuwania tych granic, które sam sobie kiedyś wyznaczył. Jak ustalić ujmowaną z różnych perspektyw rolę granicy w teatrze, który od wiek wieków ewoluuje? Nieważne, czy czerpie z dawnych tradycji, czy się nimi bawi, poddając dekonstrukcji, lekceważąc zmieniającą się wciąż obyczajowość, czy usiłuje podążać za kapryśną modą. Dzisiejszy teatr to przede wszystkim przekraczanie granic. Zarówno tych zewnętrznych, gdy na scenę wkraczają multimedia, jak i wewnętrznych – granic pomiędzy aktorem a widzem, ale także granic przyzwoitości i dobrego smaku. Bo co nas tak naprawdę ogranicza? Może tylko, lub aż, nasza wyobraźnia i wrażliwość.

Współczesny teatr wymaga odwagi zarówno od aktora, jak i od widza. Dziś aktorzy robią na scenie naprawdę wszystko. Naprawdę jedzą, piją, palą, całują się, tarzają się w błocie – bywa, że kilka długich godzin. Ale też, niestety, coraz częściej epatują perwersją, która wprawdzie od dawna znana jest jako środek ekspresji, ale dziś dla wielu młodych reżyserów staje się głównym środkiem wyrazu. A przecież obscena pozostaje obsceną. Bez znaczenia, czy się nią szokuje na ulicy, czy w instytucji kultury.

We współczesnym teatrze toczy się spór o wartości. Po jednej stronie znajdują się w nim młodzi, zazwyczaj, artyści teatru (mam tu na myśli przede wszystkim reżyserów i modnych ostatnio dramaturgów – nie mylić z dramatopisarzami), a po drugiej – zaskoczona, zdezorientowana i nieprzygotowana do eksperymentów publiczność. Inscenizatorzy nowej generacji, absolutnie pewni swoich racji, w pogoni za silnym efektem i medialnym sukcesem serwują publiczności drastyczne obrazy, a także, co być może

<sup>1</sup> Za organizatorami konferencji naukowej *Toposy granicy w filozofii, literaturze i sztuce; Opis konferencji* [[http://toposygranicy.uni.opole.pl\\_ostatnia\\_wizyta\\_4\\_kwietnia\\_2013](http://toposygranicy.uni.opole.pl_ostatnia_wizyta_4_kwietnia_2013)].

jest jeszcze gorsze, bełkotliwe treści. Zapominają, że widz w teatrze jest otwarty i bezbronny. Nie może, tak jak w domu, sięgnąć po pilota i przełączyć kanału. Jest narażony na jego działanie całym sobą. Cóż więc mu pozostaje? Wbrew dobrym obyczajom opuścić widownię i narazić się na dyskomfort – w dodatku za własne pieniądze. Widza nie interesuje ani „hegemonia reżysera nad autorem”<sup>2</sup>, ani „gwałt na dramacie”<sup>3</sup>. To dylematy dla fachowców. A tymczasem na polskich scenach odbywa się wyścig o mistrzostwo w dyscyplinach niegdyś zarezerwowanych wyłącznie dla wtajemniczonych, czyli twórców. Ostatnio najważniejszą sprawą staje się nie spektakl – końcowy efekt skomplikowanego procesu twórczego – tylko właśnie sam ów proces twórczy. Stąd oglądamy na scenie brudnopisy, improwizacje, kopie, wreszcie sceniczne paczworki. Te ostatnie trafniej byłoby nazwać poczwarkami, które nigdy nie przeobrażą się w motyla. Króluje post-dramat, post-dialog, post-scena. W tym menu brakuje jeszcze tylko post-aktora. W antropologii zaistniała już kategoria post-ciała, a to oznacza, jak pisze Vivian Sobchack, że:

wraz z rosnącą obiektywizacją naszych myśli i pragnień dokonującą się za sprawą nowoczesnych technologii percepcji i komunikacji maleje subiektywna świadomość naszych ciał. [...] Zniknięcie (lub zwiększona „przezroczystość”) materialnego, żywego ciała, widoczne zastąpienie go przez technologiczne protezy uruchamiające i przedłużające nasze zdolności percepcyjne i ekspresyjne, wzbudza w niektórych odurzające przekonanie, że udało im się wreszcie pokonać – ach, pieprzyć je – ciało. Tak więc rosnąca przezroczystość żywego ciała umożliwiona przez nowe technologie oraz przez ich wszechobecną widzialność prowadzi do euforii i poczucia nieskończonych możliwości – poza materialnością i śmiertelnością<sup>4</sup>.

Skoro można już „pieprzyć ciało”, to nic nie stoi na przeszkodzie, żeby konsekwentnie (bo przecież teatr musi podążać za modą) przenieść tę kategorię na deski sceniczne. I, parafrazując amerykańską krytyk filmową, po prostu „pieprzyć aktora”, co zresztą coraz częściej praktykuje się w nowoczesnych spektaklach teatralnych – bo przecież w teatrze postmodernistycznym wszystko zdarzyć się może.

Jakby tego jeszcze było mało „młoda siła krytyczna”, aktywna głównie w sieci, bije na alarm z powodu ograniczania twórczych swobód i oskarża władze samorządowe, które próbują się przeciwstawić takiemu teatrowi (aż dziw, że jeszcze się takie zdarzają) – o nietolerancję i brak kompetencji! Tyle, że nikt nie nakazuje przecież artystom wystawiać sztuk wyłącznie „po bożemu”. Chodzi tylko o to, żeby przyznać prawo istnienia także tej publiczności, która chce w teatrze opowieści z treścią, którą da się zrozumieć i głęboko przeżyć<sup>5</sup>. Przecież nie wszystkich musi bawić dekonstrukcja. Ba, są tacy, których ona tylko nuży i rozdrażnia, bo krzyku w niej dużo, a sensu brak.

Pragnę zastanowić się nad skutkami przekraczania granic we współczesnym teatrze. Jaką wartość ma strategia artystyczna, która nie liczy się z odbiorcą, nie zachęca do obcowania ze sztuką sceniczną, ale wręcz przeciwnie – odpycha i zniechęca do teatru coraz bardziej zdezorientowaną publiczność. Permanentne przekraczanie granic w sztuce scenicznej skłania do refleksji, czym był teatr kiedyś i czym stał się dziś. I jaka czeka go przyszłość.

Kontekstu dostarcza rozpowszechniona retoryka końca. Nietzsche ogłosił śmierć Boga, Barthes – śmierć autora, Foucault – śmierć podmiotu, Fukuyama – koniec historii, Lyotard – koniec Wielkich Narracji, no i wreszcie – kto z nas nie słyszał o końcu sztuki? Jednak największe zamieszanie powodują tak popularne dziś terminy, jak postmodernizm, ponowoczesność i wszystkie inne „po”. Ale to tylko kolejne

2 P. Dobrowolski, Postmodernistyczne bzdury? [[http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=93&pnr=12\\_ostatnia\\_wizyta\\_13\\_sierpnia\\_2013](http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=93&pnr=12_ostatnia_wizyta_13_sierpnia_2013)]. Autor artykułu cytuje określenie „hegemonia reżysera nad autorem”, którego użyła Hanna Szczerkowska w recenzji ze spektaklu Moniki Strzępki w jeleniogórskim teatrze im. C.K. Norwida pt. Honor Samuraja, i które wywołało burzę w środowisku teatralnym.

3 Tamże.

4 V. Sobchack, *Pieprzyć ciało/przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia*, przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, „Dialog” 2012 nr 7-8, s. 92-101.

5 W obronie „opowieści z treścią” wystąpił dyrektor Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (jednego z bardziej interesujących teatrów w Polsce) Jacek Głomb, gdy 23 stycznia 2012 r. ogłosił swój *Manifest kontrrewolucyjny*, pod którym podpisali jego współpracownicy i współtwórcy *Manifestu*: Katarzyna Knychalska, Krzysztof Kopka, Robert Urbański.

cytaty, kolejne powtórzenia. Bo nikt już nie mówi własnymi słowami. W toczącym się dyskursie o „końcu czegokolwiek” pojawia się jeszcze jedna skrajna hipoteza – „koniec teatru”, który *nota bene* już dawno przepowiadano. Można się zastanawiać, czy „koniec” oznacza tu definitywny kres, czy tylko przekroczenie kolejnej granicy, w nadziei, że za nią czai się zapowiedź zmian. Odnosząc się do dorobku kilku wybitnych teatralnych eksperymentatorów, takich jak Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski, poprzez analizę dokonań Krystiana Lupy, aż do przywołania metod reżyserów młodszego pokolenia (ze szczególnym uwzględnieniem Grzegorza Jarzyny oraz Mai Kleczewskiej) pragnę przyjrzeć się twórczym poszukiwaniom w polskim teatrze współczesnym.

Lata pięćdziesiąte ubiegłego stulecia, a dokładnie rok 1956. Na nowo powstałej scenie przy Krakowskim Związku Polskich Artystów Plastyków otwiera swój autorski Teatr Cricot 2 (nawiązujący do działającego w latach trzydziestych ubiegłego wieku awangardowego teatru plastyków Cricot) Tadeusz Kantor. I od razu przekracza granice ingerencji reżysera w tekst dramatyczny. Wprowadza zasadę konfliktowej „dwutorowości”<sup>6</sup>, przy pomocy której usiłuje wyzwolić teatr spod absolutnej władzy tekstu. Pamiętajmy, że dzieje się to jeszcze przed przełomem post-strukturalistycznym, określanym także jako przełom antypozytywistyczny lat sześćdziesiątych. Ten fakt niewątpliwie czyni z Tadeusza Kantora eksperymentatora-nowatora<sup>7</sup>.

Pierwsze przedstawienia Kantora, w których bazował jeszcze na tekście literackim, zachowywały stosunkowo ścisły związek z akcją dramatu. Ale już wtedy wyraźnie jednym „torem” płynął w miarę integralny tekst dramatu, drugim – „obce” w stosunku do niego działania sceniczne. W kolejnych przedstawieniach Kantor ostentacyjnie i coraz bardziej instrumentalnie traktuje tworzywo literackie, przy okazji unieważniając także aktorów. Postacie popadają w stany apatii i zniechęcenia. Kantor świadomie wprowadza dekompozycję mowy i jej sensu. Konsekwencją tych doświadczeń jest wprowadzenie – równoległe z towarzyszącym już tylko marginalnie tekstem sztuki – wydarzeń happeningowych, opartych na interakcji z widownią. Kantor zamyka widownię w szatni, odcina od właściwej akcji dramatu, podczas gdy sztuka grana jest w niedostępnej dla widzów sali, odgrudzonej drzwiami z napisem „Wejście do teatru”. Tym zabiegiem ostatecznie wyrzuca tekst – dosłownie i metaforycznie – za drzwi. Następne przedstawienia będzie już konstruował na podstawie swoich autorskich scenariuszy.

Niemniej bezwzględnie obchodził się Kantor z aktorami, na których dokonywał swoistego gwałtu. Posługiwał się ciałem aktora niczym marionetą, na zasadzie bezwzględnego terroru<sup>8</sup>. Potem następowało „wyciskanie”, wbrew woli aktora, który poprzez postać stawał się zwierzęciem rytualnym, jego podświadomych, często wstydliwych odruchów. Aktor pełnił w tym szyderczym rytuale rolę bezwolnej ofiary, którą inscenizator bezlitośnie dyskredytował. Jego zasada konfliktowej „dwutorowości” unieważniała istnienie aktora jako jednostki autonomicznej w spektaklu. Kantor udowodnił, że działania aktorskie są w teatrze elementem co najwyżej drugorzędym. Dlatego jego aktorzy nosili ze sobą ogromne, prawie naturalnej wielkości lalki, a dialog odbywał się poprzez teatralne media. I chociaż ten znakomity twórca przyczynił się do rozwoju teatru plastycznego i powołał do życia zupełnie nowy, dotąd nieznan w Polsce gatunek sztuki widowiskowej<sup>9</sup> – „widowisko-teatr”, to jego manipulacje głęboko naruszały prywatność aktora. W bezwzględny sposób budował napięcia i relacje sceniczne. Śmiało można nazwać Kantora reżyserem totalnym i dyktatorem, który traktował aktorów całkowicie przedmiotowo.

6 „By osobno funkcjonował wygłaszany tekst, osobno autonomiczna akcja teatralna. By wyeliminować wszelką ilustracyjność tekstu sztuki na scenie – na rzecz wywołania realności, realnej czynności, realnego przedmiotu, bez żadnego odniesienia do fikcji i iluzji dramatu”, podaje za: K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 115-120.

7 W myśl owej zasady akcja spektakli składa się odtąd z łańcucha sekwencji, które nie stanowią żadnego ciągu fabularnego i nie wynikają jedno z drugich. Każda z nich rozpoczyna się od nowa, stanowiąc treściowo odizolowane części. Istotą zabiegu jest bowiem separacja, odcięcie od sensu tekstu.

8 W związku z tak nowoczesną, na owe czasy, metodą pracy można nazwać Kantora prekursorem teatru postmodernistycznego (również w kategorii „post-ciała”) w polskim teatrze.

9 Fragment tekstu dotyczący Teatru Cricot 2 oraz metod pracy Tadeusza Kantora został opracowany na podstawie książki K. Pleśniarowicza, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 115-120.

W latach 1959-1964, a więc niemal w tym samym czasie, co Cricot 2, działał w Opolu, jako Teatr 13 Rzędów (do 1962 r.), zwany później Teatrem Laboratorium 13 Rzędów (lata 1962-1964), zespół teatralny prowadzony przez Jerzego Grotowskiego – światowej sławy reżysera i teoretyka teatru, twórcy nowej metody aktorskiej. Stosunek tego wybitnego inscenizatora do tekstu też okazał się rewolucyjny. Uważał on, że „tekst powinien być dla reżysera tylko tematem, na którego podstawie buduje on nowe dzieło sztuki, jakim jest spektakl”<sup>10</sup>. Konsekwentnie, jako reżyser, bronił swojego prawa do ingerencji w tekst. Nie chciał tradycyjnie opowiadać fabuły, lecz próbował tak przekształcać dramat, by stworzyć myślowo zwartą inscenizację. Jego pierwsze premiery zaowocowały nową organizacją przestrzeni teatralnej. Zniósł granicę pomiędzy wykonawcą i odbiorcą, co doprowadziło do zniesienia podziału na scenę i widownię.

W kolejnych przedstawieniach montował spektakle podobnie, jak robi się to w filmie. Zarzucano mu, że skupia się na eksperymentach formalnych, tymczasem poprzez wnikliwą analizę relacji pomiędzy sceną a widownią poszukiwał nowej formy wyrazu aktorskiego. Np. w *Siakuntali* (wg Kalidasy) widzowie przejęli rolę bohatera zbiorowego, w *Dziadach* traktowano ich jak uczestników obrzędu, w *Kordianie* przeobrażali się w pacjentów zakładu psychiatrycznego, zaś w *Fauście* wcielali w postać spowiednika głównego bohatera. Teatr Laboratorium poprzez swoje oryginalne nowatorskie sposoby interpretacji tekstu dramatycznego, kreowania przestrzeni scenicznej i szczególnego uruchamiania aktora, pozostał aż do połowy lat siedemdziesiątych wizytówką polskiej kultury na niemal całym świecie<sup>11</sup>.

Jerzy Grotowski wprowadził w Teatrze 13 Rzędów rygor i żelazną regułę klasztorną. Panowała tam bezwzględna dyscyplina i całkowita zależność od reżysera i inscenizatora. Aktorzy Grotowskiego, którzy zdecydowali się po latach opowiedzieć o swoich doświadczeniach wyniesionych z Teatru Laboratorium, zgodnie przyznają, że kontrowersyjne metody pracy, próbowanie na własnych organizmach granic wytrzymałości i tolerancji, często, zamiast do rozładowania emocji, prowadziły do wybuchów niekontrolowanej agresji. Bo, chociaż wiadomo, że każdy reżyser „mniej lub bardziej cynicznie bazuje na aktorze”<sup>12</sup> to jednak metoda Grotowskiego określana jako „całkowite oddawanie siebie” prowadziła do wyzwania elementu okrucieństwa. Grotowski w poszukiwaniach głębszego sensu przekroczył granicę ingerowania w ludzi. Wykorzystywał prywatność aktorów, obnażając ich kompleksy. Wydobywał nieświadome impulsy i głęboko skrywane wstydlive emocje.

Gdy pod koniec lat siedemdziesiątych pojawił się na polskiej scenie Krystian Lupa, nikt się nie spodziewał, że stworzony przez niego odrębny, pogłębiony psychologicznie teatr przyniesie tak znaczące zmiany w polskim aktorstwie. Ukazywanie postaci uwikłanych w sprzeczności, pełnych psychologicznych niuansów, skrajnych namiętności, stało się domeną teatru Lupy. Eksplorując tematy trudne, niedostępne, łamiące obyczajowe tabu, przedstawiał fizjologię aktu twórczego, mroczną stronę istnienia, samopoznanie. Współczesny dramat psychologiczny Lupy podjął świadomy dyskurs, dotyczący inicjacji seksualnej, tożsamości płciowej, czy zupełnie nieznanego dotąd teatrowi tematu homoerotyzmu. Opierając się na ontologii płci, wprowadził na scenę motyw mitu Androgyne. W swoim pierwszym laboratorium sztuki, na Scenie Studyjnej Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, skupił wokół siebie grupę aktorów-wyznawców, którzy mu bezgranicznie zaufali. W zamian za oddanie wyzwalał w nich ekshibicjonizm potrzebny do stworzenia kreacji scenicznych. W swoich eksperymentach teatralnych śledził symptomy przemian antropologicznych w sytuacjach międzyludzkich. Trzeba przy tym podkreślić, że teksty dramatów, którymi się posiłkował, służyły mu wyłącznie za stelaż porządkujący pracę nad zgłębianiem skrajnych emocji, przeświecaniem motywów ludzkich działań<sup>13</sup>.

10 A. Wójtowicz, *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959-1964)*, Wrocław 2004, s. 246.

11 M. Mokrzycka-Pokora, *Jerzy Grotowski* [[http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/jerzy-grotowski\\_ostatnia\\_wizyta\\_12\\_kwietnia\\_2013](http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jerzy-grotowski_ostatnia_wizyta_12_kwietnia_2013)].

12 A. Wójtowicz, *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie...*, s. 239-247.

13 Opracowane na podstawie książki G. Niziołka, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 11-41.

Docieranie do ekstremalnych zachowań, reakcji i stanów w teatrze Lupy polega na „dotykaniu się poprzez wzajemne relacje z pogranicza prywatności”<sup>14</sup>. Daleko mu jednak do drastycznych technik stosowanych przez Jerzego Grotowskiego, od których Lupa zdecydowanie się odcina. Nigdy nie odwoływał się do reguł klasztornych, bezwzględnej dyscypliny, treningu, etyki. Nie ingerował na siłę w warsztat aktora i jego intymność. Nie tresował, poddając wielogodzinnym ćwiczeniom. Pozostawiał otwarte pole, wychodząc z założenia, że „znacznie ciekawsze rzeczy biorą się z nieporozumień, czy przypadkowych napięć partnerskich”. I chociaż prowokuje w pracy, to nie zmusza do stąpania po skrajnie osobistej, ekstremalnie intymnej drodze, tak jak zwykł to czynić Grotowski. W przeciwieństwie do niego jest otwarty i stara się uwrażliwiać aktorów na gotowość do ciągłych zmian, analizy i rozmowy. Przedstawienia Krystiana Lupy nie są martwe. Ewolują. I to jest w nich najbardziej fascynujące. W interpretacji stara się ukazywać wielowymiarowy charakter postaci, obejmujący zarówno jej sferę psychiczną, przeżycia metafizyczne, jak i cielesność, a więc erotyzm, popędy i instynkty. I chociaż rozumie swoich aktorów, to równocześnie przyznaje, że „aktor i rodząca się w nim postać na zawsze pozostaną dla niego tajemnicą”<sup>15</sup>. Po upadku komunizmu w Polsce (1989), teatr szukał swego miejsca w życiu nie tylko kulturalnym, ale także społeczno-politycznym.

Początek lat dziewięćdziesiątych był dla teatru trudnym okresem. Wszystko bowiem wydawało się atrakcyjniejsze od teatru. Życie porywało, oferując feerię nowych możliwości. Tradycyjna siła teatru polskiego zakorzeniona w dziewiętnastowiecznej dramaturgii romantycznej, niezmiennie aktualnej i najgłębiej komentującej naszą rzeczywistość przez nieomal dwa wieki, załamała się. Pojawiła się teoria o zmianie paradygmatu kulturowego. Jeśli paradygmat romantyczny skończył się, to co się rozpoczęło? Jaka epoka? Jaki styl czy konwencja teatralna? Teatr miał mało czasu. Natychmiast zaczął dzielić się wedle nowych zasad. Część zespołów teatralnych uległa presji rynku, a może atrakcyjności łatwego poklasku i możliwego zysku, i zrezygnowała z wysokich ambicji artystycznych, oferując swojej publiczności rozrywkę – czasem rzetelnie przygotowaną, czasem łatwą i pretensjonalną. Nie wszyscy jednak zrezygnowali z uprawiania teatru artystycznego, zachowali gotowość najwyższego ryzyka, nie próbując poszukiwać ciepłego i wygodnego miejsca w nowym świecie<sup>16</sup>.

W takiej atmosferze wielkich oczekiwań nowe myślenie o teatrze po 1989 roku zapoczątkował debiut Grzegorza Jarzyny. Jego *Bzik Tropikalny*, spektakl oparty na dramatach Witkacego, utworował drogę nowej fali reżyserów, wyznaczył kierunek dynamicznych zmian, ośmielił do podejmowania artystycznego ryzyka. Datę tej premiery – 18 stycznia 1997 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości – uważa się za cezurę w najnowszych dziejach polskiego teatru. Jarzyna przełamał utarte teatralne konwencje, stwarzając własny styl. Wykorzystał „nowe właściwe epoce środki twórcze”, przyswajając teatrowi to, co wywodziło się z niższych rejonów kultury i co dotąd postrzegano jako kicz. *Bzik tropikalny*, poprzez swą oryginalną formę, przypomina współczesne scenariusze filmowe, pełne wielkich transakcji, zbrodni i seksu. Wiele motywów, chwytów, gry konwencjami i stylami, których Jarzyna użył w swojej inscenizacji, weszło na stałe do języka nowego teatru. Estetyka nadmiaru i umiejętność łączenia pozornie sprzecznych elementów w spójną całość, wykorzystanie cytatów z popkultury, współczesnej muzyki rozrywkowej, układ scen, przypominający szybki filmowy montaż, wzorowany na kinie Quentina Tarantino i nastroju filmów Davida Lyncha – to wszystko wywołało szok estetyczny, stając się prowokującą ekstrawagancją. Jednak siłą spektaklu Grzegorza Jarzyny stanowiło przede wszystkim penetrowanie zachowań transgresyjnych

14 G. Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 11-41.

15 Odwołuję się tutaj do rozmowy Bogny Podbielskiej z Krystianem Lupą: *Aktorstwo to rozwścieczenie marzenia*, „Teatr” 2006 nr 12, s. 56-61.

16 P. Gruszczyński, *Lata 90. w polskim teatrze „poszukującym”* [[http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/lata-dziewiecdziesiate-w-polskim-teatrze-poszukujacym.ostatnia-wizyta-8-marca-2013](http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/lata-dziewiecdziesiate-w-polskim-teatrze-poszukujacym.ostatnia-wizyta-8-marca-2013)].

człowieka, ograniczonego biologią, obarczonego tradycją zachowań i moralnych norm<sup>17</sup>. Aktorzy w pełni poddali się śmiałej wizji reżysera, który dał im poczucie bezpieczeństwa. Jarzyna sam przyznaje, że jego zdolności twórcze wyznaczone są właśnie poprzez aktora. Zawsze poszukuje takiego, który potrafi władać metajęzykami. W opinii Jarzyny, reżyser to marzyciel, który powinien dążyć ku doskonałości i harmonii, ale nie za wszelką cenę.

Rok 2000 przyniósł kolejny spektakularny dla współczesnego polskiego teatru debiut reżyserski. Na deskach krakowskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego Maja Kleczewska wystawiła monodram *Jordan*, spowiedź dziewczyny z nizin społecznych, która zabiła własne dziecko. Ten trudny tekst od razu określił tematykę, którą przez kolejne lata zajmowała się – i do dziś się zajmuje – Kleczewska. Kolejne premiery, a więc *Lot nad kukułczym gniazdem* (2002) i *Czyż nie dobiega się koni?* (2003), przygotowane w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, były kontynuacją wcześniejszych zainteresowań reżyserki. Był to ten etap pracy, w którym reżyserka jeszcze nie skupiała się na poszukiwaniu szokujących efektów, a jej przedstawienia stały się trafnymi komentarzami współczesności.

Głośnym spektaklem Mai Kleczewskiej był *Makbet* Szekspira wystawiony w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (2004). „Bohaterowie opolskiego *Makbeta*” – pisała wówczas w „Tygodniku Powszechnym” Anna Burzyńska – „w potworny sposób wykrzywają humanistyczne tezy o nieograniczonych możliwościach tkwiących w człowieku; uważają, że skoro już zmuszeni zostali do trudów egzystencji, należy im się od życia wszystko to, co najlepsze. I nie zawahają się przed niczym, by to osiągnąć”<sup>18</sup>. W *Makbecie* reżyserka posłużyła się stylistyką kina przemocy, przefiltrowała szekspirowski dramat przez popkulturę.

W 2008 r. Kleczewska podjęła kolejną współpracę z „Kochanowskim”. *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* stały się pretekstem do przedstawienia stereotypów Polaka-katolika, Polaka z zaścianka, Polaka-antysemity. Opowieścią Ödöna von Horvátha próbowała pokazać, w jaki sposób zło w pojedynczym człowieku przekłada się na zło społeczne.

Realizacja scenariusza arcydzieła filmowego Viscontiego *Zmierzch bogów* z 2010 roku odbyła się już na granicy nie tylko dobrego smaku, ale wręcz obyczajowego skandalu. Tym razem Kleczewska, demonstrując zimne, egoistyczne relacje rodzinne, gangsterskie porachunki i zbrodnie, przekroczyła granicę odpowiedzialności. Inscenizacja była już tylko szeregiem mniej lub bardziej zrozumiałych, brutalnych aż do granicy autoparodii, celebrowanych i rozciąganych w nieskończoność scen, których konstatacją była oczywista prawda, że za fasadą bogactwa i rodzinnej harmonii czai się zło – efekt ludzkiego narcyzmu, braku miłości i poczucia szczęścia. Jednak tym, co najbardziej zbulwersowało opinię publiczną, było zaangażowanie w przedstawieniu dzieci. Biorąc pod uwagę, że spektakl obfitujący w sceny okrucieństwa, nagości i liczne wulgaryzmy, przeznaczony był wyłącznie dla widzów dorosłych, należałoby się zastanowić nad stroną etyczną całego przedsięwzięcia.

Zwolennicy Mai Kleczewskiej twierdzą, że nie powinno się jej spektakli poddawać analizie, tylko przyjmować w sposób intuicyjnie bezrefleksyjny. Przeciwnicy uważają, że to, czym prowokuje, odbywa się na poboczach psychoanalitycznej wyprawy – raz w zakamarki własnej podświadomości, kiedy indziej do świata wcześniejszych spektakli. Ponoć nie ma już spektaklu Mai Kleczewskiej, podczas którego widowie nie opuszczaliby widowni. Wygląda to tak, jakby reżyserka nie potrafiła uprawiać teatru bez epatowania bulwersującymi obrazami. I jeśli nawet kiedyś pretendowała do miana twórczyni sztuki elitarniej, teraz serwuje już wyłącznie dziwactwa. To, co na początku wydawało się nowe i świeże, dziś jest już tylko manierą, formą dla formy. I nie może już wstrząsać. Co najwyżej rozśmiesza lub budzi niesmak.

Maja Kleczewska w ostatnich latach zaczęła korzystać z ustawień hellingerowskich – grupowego ćwiczenia, które wymaga od uczestników-aktorów wchodzenia w role wobec osoby „ustawianej”. To metoda

17 M. Zielińska, *Tropiki: zagadnienie psychofizyczne*, „Didaskalia” 1997 nr 18, s. 18-21.

18 A. R. Burzyńska, *Do kresu nocy*, „Makbet”: Maja Kleczewska w Opolu, „Tygodnik Powszechny” 2005 nr 11, s. 31-32.

porządkowania splątanych i zerwanych więzów rodzinnych, według której obcy człowiek postawiony symbolicznie na miejscu kogoś z rodziny pacjenta ma takie same odczucia jak osoba, którą reprezentuje, chociaż nic o niej nie wie. Takie praktyki budzą spore kontrowersje nawet wśród psychologów i, chociażby w Niemczech, ze względu na następstwa stosowanych metod psychomanipulacyjnych, są prawnie zakazane. Co sprawia, że Maja Kleczewska, absolwentka psychologii zakłada, że aktorzy potrzebują tego rodzaju bodźców na scenie? I kto daje jej prawo do tak dogłębnej ingerencji w ludzką *psyche*. Bo nawet przy założeniu, że postaci sceniczne wymyślone przez reżysera, a potem kreowane przez aktorów, borykają się zaburzeniami więzi rodzinnych, to przecież nie postaci podlegają ustawieniom systemowym, tylko aktorzy, którzy wcielają się w owe postaci. To bezpośrednia ingerencja w aktora, który jest w sytuacji teatralnej tylko przekąźnikiem scenicznej postaci.

Krytyk teatralny i publicysta „Krytyki Politycznej” Witold Mrozek, który zwykle chwali przedstawienia Mai Kleczewskiej, w kwestii spektakli przygotowywanych metodą ustawień Hellingera zachowuje rezerwę: „Można by ich unikać z powodów etycznych, jak nie przymierzając kosmetyków testowanych na zwierzętach. Co prawda udziału w tych paraterapeutycznych seansach podejmują się dorośli, świadomi ludzie”<sup>19</sup>. Ale z drugiej strony, biorąc pod uwagę zawodową determinację aktorów, czy nie mamy tu do czynienia z przekroczeniem granicy kompetencji? Warto by się też zastanowić, „na ile wolno reżyserowi stosować kontrowersyjne praktyki, w których idzie o wiele więcej niż o pokazanie dolnej części pleców. Zresztą, nie o Hellingera tylko chodzi, a w ogóle o pytanie, jak głęboko w psychikę aktora może wkraczać reżyser”<sup>20</sup>.

Na temat ubiegłorocznego przedstawienia *Bracia i siostry*, inspirowanych literaturą Dostojewskiego i Czechowa w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu tak napisał na swoim blogu Wojciech Majcherek:

*Bracia i siostry* przez półtorej godziny męczyli mnie nieznośną grafomanią, tandetą scenicznych pomysłów, obficie korzystających z cudzych inspiracji (Pina Bausch, Castelucci), posmarkanym aktorstwem (aktorzy odgrywali jakieś staśnie neurasteniczne stany), namolną muzyką i dramaturgią, która cytaty z Czechowa i Dostojewskiego zmieniała w pretensjonalne zwierzenia. Myślę, że reżyserka trafiła w ślepy zaułek. Taka jest cena odrzucenia literatury w teatrze<sup>21</sup>.

O Kleczewskiej ostatnio zrobiło się głośno w mediach za sprawą opublikowanego w „Rzeczpospolitej” wywiadu Roberta Mazurka z Grzegorzem Małeckim, znanym aktorem Teatru Narodowego, pt. *Na scenie ma być mokro i czerwono*. Aktor w kąśliwy sposób opisał swoje doświadczenie w pracy z reżyserką nad przedstawieniem *Orestei*:

Na dwa tygodnie przed premierą nie znałem swojego tekstu i nie wiedziałem, o czym jest sztuka, a na próbach nie mogłem się niczego dowiedzieć. W końcu nie wytrzymałem i oddałem rolę. W takich sytuacjach aktor często nie rozumie nic i – co gorsza – reżyser też nie wie do czego przedstawienie zmierza. Krytycy to uwielbiają, uznają za przewrotne i ciekawe. Współczesna sztuka jest rozumiana głównie przez krytyków i jej twórców. Przeciętny widz patrzy na to jak cielę na malowane wrota, nie rozumie niczego, ale głupio mu się przyznać, bo przecież krytyka, bo media, wszyscy są zachwyceni. Widz jest regularnie szantażowany przez twórców, że jeśli czegoś nie rozumie, to znaczy, że jest strasznie prowincjonalny. A do tego nikt się nie chce przyznać. Zamiast dramatu mamy więc kompilacje tego, co się podoba reżyserowi. Wszystko jest tak przypadkowe, że trudno sobie wyobrazić, i te nieustanne propozycje, byśmy cały czas latali po scenie z gołymi dupami [...] Teraz najważniejszą osobą w teatrze jest dramaturg, czyli osoba, która przychodzi na próbę z reżyserem i zajmuje się skreśleniem tekstu oryginalnego i dopisywaniem własnego. Dramaturg, który wpada

19 W. Mrozek, *Mokro i czerwono* [<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/157021.html>, ostatnia wizyta 12 kwietnia 2013].

20 Tamże.

21 W. Majcherek, *Tysiąc znaków o „Braciach i siostrach”* [<http://wojciech-majcherek.blog.onet.pl/2013/04/16/tysiac-znakow-o-braciach-i-siostrach>, ostatnia wizyta 22 kwietnia 2013].

zwykle z całą świtą. I tak na małej scenie jest: reżyser, choreograf, ktoś od świateł, dwie dziewczynki, które piszą o reżyserze pracę magisterską, delegaci „Krytyki Politycznej” i koniecznie para gejów, którzy nie wiadomo, czym się zajmują, ale dobrze, żeby byli... Jestem wyczulony na intelektualną hochsztaplerkę. Nie twierdzę, że jestem najmądrzejszy i wiem więcej od reżysera, dlatego próbuję się od niego czegoś dowiedzieć. I wtedy czuję się szantażowany: skoro nie rozumiem, to jestem idiotą. Dowiaduję się na przykład, że w pewnym momencie na aktorów ma zostać wylany wagon krwi. Pytam dlaczego? – Bo Krytyka to kocha. Jest kilka prostych grepsów. Ponieważ mało co może jeszcze zbulwersować, to w spektaklach laureatów Paszportów „Polityki” zawsze musi się pojawić wątek kazirodczy. Najlepiej, żeby matka brutalnie wykorzystywała syna, bo to porusza, to jest efektowne. Wszystkiemu są winni dziennikarze... (śmiech). Oni się zachwycają, a ludzie mają potrzebę wierzenia autorytetom. I niech mi ktoś powie, dlaczego ten autorytet pisze, że to wybitne wydarzenie, skoro to oczywisty bełkot? Skąd te powszechne zachwyty nad różnymi dziełami ewidentnie pozbawionymi wartości<sup>22</sup>.

Na tak postawione zarzuty, Kleczewska odpowiedziała w swoim stylu. W najnowszej premierze *Podróży zimowej* Elfriede Jelinek z kwietnia 2013 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy<sup>23</sup> zafundowała widzom szczególny finał:

Orgia hałasu, nagości i wiader z kolorową farbą wśród rozwibrowanych nagle lustrzanych ścian. Ta scena jest jakby na złość tym, którzy współczesny teatr wyobrażają sobie jako feerię golizny i brutalności, a także tym, którzy w najnowszej twórczości Kleczewskiej widzą bełkot. Jakby reżyserka chciała powiedzieć: tak też mogą, bo w sztuce wolno wszystko. Podczas końcowego monologu na scenie jest więc mokro i czerwono<sup>24</sup>.

Tak o najnowszej premierze pisał Witold Mrozek najwyraźniej zafascynowany przedstawieniem. A jednak swoją końcową refleksję z ostatniego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Łodzi zakończył konstatacją, że *Podróż zimowa* to najlepszy od lat spektakl reżyserki<sup>25</sup>.

Również Jacek Wakar, jeden z bardziej liczących się krytyków teatralnych, wysoko ocenił ostatnie przedstawienie kontrowersyjnej reżyserki:

W przejmującej *Podróży zimowej* Maja Kleczewska zabiera nas do piekła, zderzając liryzm z okrucieństwem. Piękne, choć przerażające przedstawienie. [...] Ten spektakl pokazuje sens ostatnich poszukiwań artystki. Czasem chybiła, czasem wpadała w grafomanię. Tym razem jednak zbliżyła się do arcydzieła<sup>26</sup>.

Maja Kleczewska w 2007 roku została laureatką Paszportu „Polityki” „za bezkompromisowe, ale i mądre wpisywanie w klasyczne fabuły zagubienia współczesnego człowieka oraz za malarską wyobraźnię, pozwalającą budować na scenie fascynujące światy<sup>27</sup>, ale nikt już nie pamięta, że kilka lat wcześniej, bo w roku 2003, otrzymała antynagrodę Żenada 2002 w plebiscycie czytelników krakowskiego oddziału „Gazety Wyborczej” za spektakl *Noże w kurach* Davida Harrowera w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie<sup>28</sup>. To tylko potwierdza, że odbiór spektakli tej, tyleż interesującej i z pewnością utalentowanej, co kontrowersyjnej, reżyserki może być krańcowo odmienny. Tak, jak krańcowo odmiennie bywają wyobrażenia o sztuce ludzi, którzy zasiadają na widowniach teatralnych.

22 R. Mazurek, *Na scenie ma być mokro i czerwono*, „Rzeczpospolita” 2013 nr 46, s. 3-4.

23 Elfriede Jelinek, *Podróż zimowa*, przeł. K. Bikont. Reżyseria: Maja Kleczewska. Dramaturgia: Łukasz Chotkowski. Scenografia: Wojciech Puś.

24 W. Mrozek, *Kleczewska w piwnicy Josefa Fritzla* [[http://wyborcza.pl/1,76842,13642081,Kleczewska\\_w\\_piwnicy\\_Josefa\\_Fritzla.html#ixzz2dYJtDCTL,ostatnia\\_wizyta\\_14\\_czerwca\\_2013](http://wyborcza.pl/1,76842,13642081,Kleczewska_w_piwnicy_Josefa_Fritzla.html#ixzz2dYJtDCTL,ostatnia_wizyta_14_czerwca_2013)].

25 Tamże.

26 J. Wakar, *Okaleczeni*, „Dziennik Gazeta Prawna” 2013 nr 10, s. K 9.

27 [[http://culture.pl/pl/tworca/maja-kleczewska,ostatnia\\_wizyta\\_10\\_czerwca\\_2013](http://culture.pl/pl/tworca/maja-kleczewska,ostatnia_wizyta_10_czerwca_2013)].

28 M. Mokrzycka-Pokora, *Maja Kleczewska*, [[http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/maja-kleczewska,ostatnia\\_wizyta\\_14\\_marca\\_2013](http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/maja-kleczewska,ostatnia_wizyta_14_marca_2013)].



Nie jest moim zamiarem dyskredytowanie nowego teatru i dramatu. To z pewnością zjawiska niezaprzeczalnie interesujące i pobudzające do refleksji oraz, przede wszystkim, trafiające do wrażliwości niektórych, zwłaszcza młodych, odbiorców.

Teatr postdramatyczny od kilku lat wszechogarnia naszą rzeczywistość. Prowokuje badaczy, stanowi przedmiot sporów krytyków. Fascynuje jednych widzów, głęboko zniechęcając drugich.

Czy jednak teatr postdramatyczny jest w istocie post-dramatyczny? Być może, porzucając chwytliwe hasła i modne nazwy, trafniej byłoby mówić o doprowadzeniu do wyobraźalnych granic (jeśli nie do wyczerpania) koncepcji ubiegłowiecznych ruchów awangardowych. Wszystkie zatem cechy nowej dramaturgii – jej transformacje poetologiczne, gra z iluzją, recykling skonwencjonalizowanych form, włączanie elementów kultury popularnej, intertekstualność, kolażowość, montaż, eksperymenty z dyskursem, prowokacyjność wobec odbiorcy, szokowanie go i dezorientowanie – obecne były w teatrze na długo przed jej narodzinami. Postdramatyczni twórcy na pewno ich nie wynajdują, lecz intensyfikują, badają ich wytrzymałość, często doprowadzając do ekstremum i... wyczerpania. Jeśli istnieje jakiś formalny wspólny mianownik postdramatycznych praktyk artystycznych, scenicznych i tekstowych, to nie jest nią przekraczanie dramatyczności, lecz – powiedziałabym – poetyka i estetyka krańcowości; wprawianie w obłądny ruch wszelkich strategii, które w ciągu wielu dziesięcioleci przeciwstawiały się klasycznym regułom, i sprawdzanie, co z tego wyniknie<sup>29</sup>.

Drugą, równie modną w teatrze kategorią, stał się w ostatnich latach *performance*. W opinii Piotra Grzymiśławskiego, współczesny teatr, za sprawą wszechobecnych w naszym życiu mediów, „zmienia swój charakter i skupia się na materialności komunikacji. Zwroćcie ku performatywności widowiska oznacza przede wszystkim wzmożone oddziaływanie na widza środkami artystycznymi, wykraczającymi poza klasyczne schematy. A więc wytrącenie go z biernej postawy obserwującego, skłonienie do podjęcia działania w obrębie tworzonego w czasie rzeczywistym spektaklu”<sup>30</sup>. Tylko czy każdy, kto wybiera się na teatralne przedstawienie musi być zorientowany w nowoczesnych trendach i, co więcej, przygotowany na coraz bardziej dręczące eksperymenty, nie zawsze w pełni artystyczne? Stąd mnożą się pretensje, rozczarowania, wreszcie dojrzewa niechęć do obcowania z coraz bardziej niezrozumiałym scenicznym dziełem.

Pora na końcowe uogólnienie. Pleniąca się moda na dekonstrukcję znaczeń, fabuł, wartości, zamiast integrować człowieka i dawać mu poczucie sensu oraz narzędzie do rozumienia życia i świata, wprowadza w umysły ludzi (przede wszystkim młodych) chaos, niezrozumienie, beznadzieję. Tworzy przepaść pomiędzy światem artystów sceny a publicznością, która ulegając propagandzie młodej krytyki przyjmuje kolejne akty agresji i ekstrawagancji artystycznej jako wartościowe dzieła sztuki. Nie rozumiejąc z nich zresztą ani joty!

Najmodniejsze w ostatnich latach spektakle reżyserów młodego pokolenia stanowią sugestywne przeglądy najmroczniejszych zakamarków ludzkiej natury. Doświadczenia graniczne, seksualne fantazmaty, popkulturowe fetysze, przemoc i śmierć, choroby, cierpienie, samotność i rozpacz. Chaos idei, nieustanny rozpad świata pozbawionego wiary w cokolwiek. Zbyt często tak właśnie wygląda dziś teatr młodych artystów, który zaspakaja potrzeby ich samych i garstki wtajemniczonych. Czy warto go tworzyć? Polska tradycja teatralna jest tradycją misji duchowej. Wspieranie w człowieku wrażliwości i uczuć, duchowości i metafizyczności jest wyzwaniem wszystkich czasów. Potrzebna nam jest podróż w głąb siebie. Wizyta w takim teatrze jest potrzebna ludziom – także, a może szczególnie – dziś, w erze megakonsumpcji dóbr materialnych.

29 K. Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2007 nr 1, s. 12-13.

30 P. Grzymiśławski, *Zwrot performatywny w teatrze postdramatycznym*, „Przestrzenie Teorii” 2012 nr 17, s. 52-53.

## Streszczenie/Summary

### **Przekraczanie granic w teatrze – dobro czy zło?**

W swoim artykule poruszyłam problem przekraczania granic w sztuce teatru. Odnosząc się do dorobku wybitnych teatralnych eksperymentatorów, takich jak: Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski, poprzez analizę dokonań Krystiana Lupy, aż do przywołania metod reżyserów młodszego pokolenia (na przykładzie Grzegorza Jarzyny, ze szczególnym uwzględnieniem Mai Kleczewskiej) – poddałam refleksji obecną kondycję polskiego teatru. Próbowałam zastanowić się nad skutkami przekraczania granic i nad strategią artystyczną młodych twórców teatralnych, którzy coraz częściej serwują publiczności szokujące obrazy i bełkotliwe treści. Czy taka „metoda” zachęca do obcowania ze sztuką sceniczną, czy wręcz przeciwnie – odpycha i zniechęca do teatru zdeorientowaną publiczność?

**Słowa kluczowe:** współczesny teatr, wartości, postdramat, performance, eksperyment, granice, retoryka końca, dekonstrukcja, ekstremalne zachowania, ustawienia hellingerowskie.

### **About the crossing of boundaries in the contemporary Polish theatre**

In my presentation I discussed the problem of crossing lines in theatre. When referring to works of the leading theatre experimenters such as: Tadeusz Kantor and Jerzy Grotowski, going through the analysis of achievements of Krystian Lupa, and finally, mentioning the methods of the directors belonging to younger generation (giving the examples of Grzegorz Jarzyna and, of course, Maja Kleczewska). In this context I presented afterthought on the current condition of Polish theatre. I attempted to reflect on the results of crossing the line and artistic strategy of young Polish theatre creators who present shocking pictures and pulp essence with increasing frequency. Does such “a method” encourage to meet with this sort of art or, on the contrary, does it discourage and repel confused spectators?

**Key words:** contemporary theatre, postdramatic theatre, performance, lines, the rhetoric of the end, deconstruction, experimental behaviour, Hellinger’s Family Constellation Approach.