

MAŁGORZATA WIELGOSZ

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Koncepcja Bertolta Brechta
pośrednikiem łączącym teatr chiński z zachodnim.
Transfery kulturowe w *Turandot*
w reżyserii Waldemara Wilhelma

Na niemieckim inscenizatorze Bertolcie Brechcie ogromne wrażenie wywarł widok aktora niedbającego o stworzenie iluzji rzeczywistości, nieusilującego odgrodzić się od widzów czwartą ścianą i w pełni świadomego, że jest przez nich obserwowany. Szczególnie zachwyciły go, spełniające te wymogi, występy mistrza opery pekińskiej Mei Lanfanga i jego zespołu. Doszedł wtedy do wniosku, że twórcy symbolicznego chińskiego teatru nigdy nie tworzyli iluzji nieobecności widzów. Eksponowanie techniki gry pozostawało zaś w zgodzie z jego poszukiwaniami. Stosowane zabiegi prowadziły do tego, że publiczność nie identyfikowała się z przedstawianymi postaciami, a aktor nie utożsamiał się z daną rolą. Do tej koncepcji Brechta nawiązuje Waldemar Wilhelm, wystawiając baśń autorstwa włoskiego dramaturga Carlo Gozziego pt. *Turandot*¹, której akcja toczy się w Chinach. Spektakl najpierw był prezentowany w Teatrze Lalki i Aktora Pinokio w Łodzi (grany w latach 1999–2008). Gdy Wilhelm przestał pełnić tam funkcję dyrektora artystycznego i naczelnego, sztuka zeszła z afisza, ale w 2009 roku nastąpiło jej wznowienie w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Oba spektakle zostały wystawione w konwencji próby teatralnej, co pozwala na wplatanie epizodów odbiegających od fabuły baśni. Widzom przedstawione zostają osoby, które na scenie nie występują, ale ich praca jest niezbędna do

¹ C. Gozzi, *Turandot*, reż. Waldemar Wilhelm, Teatr Lalki i Aktora Pinokio, Łódź 1999.

Wznowienie: C. Gozzi, *Turandot*, reż. Waldemar Wilhelm, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz 2009.

prawidłowego przebiegu inscenizacji. W łódzkim teatrze w roli dyrektora, pełniącego niebagatelną rolę w sztuce, występował Waldemar Wilhelm, dyrektor Teatru Lalki i Aktora Pinokio i reżyser inscenizacji. W związku z tym, że w niektórych momentach aktorzy mają możliwość improwizowania, w trakcie spektaklu pozwalali sobie na drobne żarty, np. przedstawiali przełożonego jako Wilhelma Waldemara, czyli przestawiając jego imię i nazwisko.

Roman Szydłowski powołuje się na wypowiedź Liona Feuchtwangera, który twierdził, że „Brechtowi zależy na tym, aby widz przyglądał się tylko wydarzeniom na scenie, żaden wiedzy, zaciekawienia. Widz powinien oglądać bieg życia, wyciągać z niego wnioski, odrzucać to, co mu się nie podoba, ale, na miłość boską, nie przeżywać akcji. Powinien przypatrywać się mechanizmowi zdarzeń jak mechanice samochodu”². Jak odnosi się do tego Bertolt Brecht? „Kiedy Mei Lanfang odgrywał scenę umierania, siedzącemu obok mnie widzowi wyrwał się okrzyk zdumienia wywołany gestem artysty. Paru widzów siedzących przed nami odwróciło się z oburzeniem i zasyczało. Zachowali się tak, jakby byli świadkami prawdziwej śmierci biednej dziewczyny. Ich zachowanie byłoby może uzasadnione na przedstawieniu europejskim, ale na chińskim okazało się niewypowiedzianie zabawne”³ – podsumowuje Brecht. Efekt osobliwości na tych widzów nie oddziałał. A czy oddziałał na widzów *Turandot* w reżyserii Waldemara Wilhelma? Dawna sztuka chińska również zna efekt osobliwości i stosuje go w bardzo wyrafinowany sposób. A Wilhelm umieszcza akcję w właśnie Chinach. Sztuka *Turandot* grana w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu stanowi realizację pomysłu teatru w teatrze. Jest to przedstawienie autotematyczne (metateatralne). Postacie dramatyczne zwracają się nie tylko do siebie, ale również bezpośrednio do publiczności. Nie pozwala to ulegać złudzeniu rzeczywistości przedstawianej akcji, przypomina widzowi, że znajduje się

² L. Feuchtwanger, *Bertolt Brecht. Dargestellt für Engländer*, „Die Weltbühne” 1928, Heft 36 von 4 IX 1928. Tłumaczenie za: R. Szydłowski, *Bertolt Brecht*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 193.

³ B. Brecht, *Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej*, w: E. Guderian-Czaplińska, G. Ziółkowski, red., *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 179–180.

Szkic Bertolta Brechta przedrukowany za: W. Hecht, red., *Bertolt Brecht. Wartość mosiądzu*, przekład zbiorowy, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 124–134. Przytoczony fragment: s. 130.

Ewa Guderian-Czaplińska i Grzegorz Ziółkowski dla jasności wyводу dokonali kilku drobnych zmian stylistycznych w tłumaczeniu po konsultacji językowej z dr. Markiem Przybeckim.

w teatrze. Spektakl ukazuje płynność granicy między teatrem a życiem, fikcją a rzeczywistością. Oprócz tego, że jego akcja rozgrywa się w Państwie Środka, spektakl skonstruowany został na fundamencie antyiluzjonizmu charakterystycznego dla chińskiego teatru tradycyjnego i ma wiele punktów stykowych z koncepcją Bertolta Brechta, który jest w tym przypadku pośrednikiem łączącym teatr chiński z zachodnim. Waldemar Wilhelm, idąc śladami Brechta, zwrócił się ku jego idei teatru. Wprowadził liczne zabiegi służące naruszeniu konwencji realistycznej, burzeniu iluzji rzeczywistości na scenie. Zastosował efekt osobliwości, obcości (*Verfremdungseffekt*, *V-effect*), spełniający rolę środka zakłócania mechanizmu gry naśladowczej, odwodzący od biernego odbioru sztuki aktorskiej, prowadzący do zacierania granicy między światem przedstawionym a autentycznym oraz budowania bezpośredniego kontaktu artysty z widzem. Wzorem narratora Brechtowskiego reżyser dystansuje więc widza wobec oglądanych wydarzeń. Niektóre postacie mają możliwość improwizowania, co ułatwia osiągnięcie tego efektu. Dzięki temu następuje wyzwolenie sztuki teatru z wąskich ram iluzjonizmu. Emocje dają się tu przełożyć na odpowiadające im działania fizyczne aktorów, między innymi gesty rąk z użyciem rekwizytów i bez nich. Granica między obydwooma światami, realnym i przedstawionym, na scenie niejednokrotnie ulega zatarciu. Widoczne to jest już na początku spektaklu, gdy kurtyna celowo nie jest zaciągnięta do końca. Gdy za nią pojawiają się na scenie aktorzy, widać fragment ich nóg. Widzowie zaczynają się tym interesować. Przedtem przed kurtynę wychodzi w garniturze aktor grający reżysera, Maciej Grzybowski, który pełni tu rolę konferansjera, posługując się mikrofonem. Wita się z widzami, przedstawia się i tłumaczy, że niezaciągnięta do końca drapeiria to celowe działanie, gdyż w takim procencie wraz z całą ekipą teatru będzie odsłaniać teatralne tajemnice. Następnie burzenie iluzji dokonuje się, gdy aktorzy wychodzą przed opuszczoną już całkowicie kurtynę. Są oni jeszcze bez przebrania, w „roboczym” stroju. Po kolei przedstawiają się i mówią, w jakiej roli wystąpią. Aktorzy, wyszedłszy, a właściwie jeszcze nie będąc w swej roli, stwarzają okazję do podyskutowania o niej z publicznością. Uświadamiają widzom, że to, jak za chwilę będą wyglądać, to zasługa charakteryzatora. Sekwencja ta tworzy kłamrę spektaklu, gdyż w końcowej części aktorzy zdejmują maski, wieszają je i kładą na schodach. Tłumaczą, że to była tylko gra. Zwracając się bezpośrednio do widzów, proszą o wybaczenie, że zdarzały się pomyłki. Brechtowski efekt obcości polega tu na tym, że artyści, porzuciwszy swe role, stają się na chwilę obserwatorami i komentatorami zachowań tych, których dopiero co grali. Nie tylko podkreślają

w ten sposób relację aktor – widz, ale uwydatniają to, że postać dramatyczna i twórca grający ją są bytami osobnymi, pozostającymi jednakże ze sobą w specyficznym związku. W spektaklu następują bowiem wyjścia aktorów z ról, przedstawianie kwestii oderwanych od kontekstu odgrywanego utworu. Tego typu elementy uzmysławiają widzowi, że znajduje się w teatrze, w którym nie tworzy się imitacji rzeczywistości. W efekcie powstaje swobodne wchodzenie w role i wychodzenie z nich, budowanie emocjonalnej więzi z postacią, by za chwilę krytycznie zdystansować się do niej. Klamra spajająca jest zresztą podwójna (nie tylko w postaci zdejmowania przez aktorów na oczach widzów masek), gdyż po tak odsłoniętych kulisach na końcu ponownie pojawia się Maciej Grzybowski i wyraża nadzieję, że spektakl się podobał, dobitnie przypominając, że widz znajduje się w teatrze, i całkowicie burząc iluzję. Wielokrotnie zwraca się on bezpośrednio do publiczności. Jest zarazem aktorem, jak i mistrzem ceremonii, bywa też narratorem, postacią sytuującą się na pograniczu rzeczywistości scenicznej i świata realnego. Tym bardziej było to widoczne w realizacji łódzkiej, w której w tej roli występował reżyser i dyrektor Waldemar Wilhelm w łódzkim teatrze, gdzie spektakl miał premierę. Jednak Maciej Grzybowski w teatrze kaliskim również nieźle odnajduje się w tej roli. Za sprawą wprowadzenia takiej konstrukcji świata przedstawionego na styku realności i fikcji obnaża mechanizm tworzenia i niszczenia złudzenia rzeczywistości na scenie. Ta postać narratora-konferansjera pełni doniosłą rolę. Swoimi wejściami zarówno rozbija, jak i spaja poszczególne, zupełnie różne epizody, komentuje, steruje uwagą widza, wskazuje mu, na co powinien ją zwrócić. Poza tym swobodnie porusza się na granicy dwóch stref: widowni i sceny, ale nade wszystko przypomina odbiorcom, że są świadkami zdarzenia teatralnego, czegoś, co jest wymyślone i niekoniecznie odwzorowuje rzeczywistość. Wprowadzenie tej postaci (choć nie tylko tej) burzy iluzję sceniczną, ukazuje umowność teatru. Aktor grający reżysera zaczyna opowiadać fabułę, która głosi, że przenosimy się do dalekich Chin. Zapowiada miejsce akcji i w ten sposób nie ma żadnych niedomówień. Aktorzy zapraszają do Państwa Środka śpiewem, witając w „żółtej krainie”, nad Żółtą Rzeką, gdzie są ludzie o żółtej karnacji i najchętniej żółtka zjadają. W tych zestawieniach kolor ten waloryzowany jest pozytywnie, ale już żółta godzina i żółty dzień mają w spektaklu wydźwięk negatywny, kojarzone są z chwilami grozy, momentem zakochania się nieszczęśników w okrutnej księżniczce Turandot, która za nieodgadnięcie zagadki skazywała na śmierć pretendentów do swej ręki. Aktorzy gromadzą się wokół tytułowej bohaterki i przyjmują chińskie pozy. Turan-

dot znajduje się w centrum i trzyma ręce w górze. Mężczyźni i kobiety wokół niej ustawiają się w pozach, jakby usłużnie podawali misy, zgodnie z zasadami grzeczności. Część z nich ma ręce złożone jak do modlitwy. W ten sposób bez zbędnej scenografii został zarysowany portret dworu księżniczki Turandot. Ustawienie się w pozach stanowi metaforę tego, jak zabiegano o jej względy. Z tyłu widnieją trupie maski w stożkowatych, chińskich czapczkach. Strach przed nimi, wywołany u dzieci, niweluje ich śmieszność, zwłaszcza gdy wykonują taniec. Nasuwa to skojarzenia ze średniowiecznym *dance macabre*, tańcem, w którym centralną postacią był kościotrup. Stożkowate czapczki czaszek są w momencie wykonywania układów choreograficznych podświetlone na czerwono, a czaszki na zielono. Tło staje się czerwone, później ciemne, doskonale kontrastujące ze świecącymi głowami. Ruch czaszek został bowiem również opracowany pod względem choreograficznym. Przy stylizowanej na chińską muzyce obracają się, sprawiają wrażenie, że śpiewają, gdyż w tle słychać wokale. Pojawiają się kolejne, komicznie zbliżają się do siebie i oddalają. Czaszki mają chińskie rysy, ale przerysowane, przez to są nieco straszne. Poza tym na elementy typowe dla Państwa Środka składa się tu wiszący nad sceną metalowy, dwugłowy smok, z paszczą z prawej i lewej strony, zwierzę nie straszne, jak w naszej kulturze, ale symbolizujące dobro. Aktorzy grają w żółtych półmaskach z odkrytymi ustami i otworami na oczy, które sprawiają wrażenie skośnych za sprawą wyciętych otworów w takiej formie. Ubrani są w chińskie stroje, niektóre ze znakiem *yin* i *yang*, żeńskości i męskości, czyli Taiji, rządzące światem metafizycznym w filozofii Zhu Xi. Taiji symbolizuje krąg, w nim znajdują się dwie połówki: czarne *yin* i białe *yang*. Przedzielone są linią wygiętą na kształt łacińskiego S. Turandot sprytnie poznaje imię Kalafa, wydobywając je od niego w trakcie snu. Według chińskich wierzeń senniki stanowiły źródło dowiadywania się czegoś o przyszłości, niezwykle szmery w uchu, mruganie powiekami świadczyły o czymś konkretnym. Odwołania do chińskiej kultury są więc bardzo widoczne.

W warstwie baśniowej tytułowa bohaterka Turandot nie chce mężczyzny przy swoim boku. Przed zamążpójściem broni się i stawia własne warunki. Kandydatom zadaje zagadki, za których nieodgadnięcie grozi śmierć. Rozkapryszona księżniczka komicznie jednak płacze, gdy Kalaf poradził sobie z nimi wszystkimi. Wszelakie jej łamigłówniki dotyczą sztuki teatralnej. Odpowiedź na jedną z nich brzmi: „kurtyna”. Aktorzy grający dworzan zaczynają powtarzać to słowo. Draperia idzie w dół i reżyser musi upomnieć zdezorientowanego technika, że to słowo jest odpowiedzią na zagadkę w sztuce, a nie komendą do opuszczania kotary. Jak w wielu baśniach,

wszystko kończy się jednakże szczęśliwie, a tego typu elementy żartobliwe rozporządzają atmosferę sztuki. Służba na cesarskim dworze tłumaczy, że w teatrze wszystko jest możliwe. Zdarza się, że bohaterowie uznani za umarłych żyją. Tak było i w tym przypadku. Aktorzy tłumaczą, że w świecie realnym nie można cofać minionych wydarzeń, ale na scenicznych deskach to często się zdarza. W tym modelu teatru centralne miejsce zajmuje postawa artysty samoobserwującego się i zdystansowanego wobec świata przedstawionego i granej postaci. Jest to system przeciwny do budowy roli według Konstantego Stanisławskiego, który dążył do tego, by aktor, najbardziej, jak to możliwe, stał się postacią, wniknął w jej psychikę. Artysta skupia się przede wszystkim na tym, jak grać, a jednocześnie zachować własną tożsamość, nie koncentruje się na tym, jak „żyć w roli” czy przemienić się w postać. Jest to model aktorstwa bliski Brechtowi. Określa się w nim aktora jako tego, który gra postać, a jednocześnie zachowuje wobec niej dystans, burzy iluzję, zwracając się na przykład z pomocą do montażysty, gdy nie może poradzić sobie ze scenografią.

Reżyser (Maciej Grzybowski) w interesującym momencie wtrąca się, przerywa akcję, ale za chwilę uzasadnia to wejście tym, że np. zareagował, słysząc, iż muzyka nie jest odpowiednio dobrana do sceny. Przy okazji przedstawia osobę odpowiedzialną za sprawy akustyczne. Ciekawe jest również to, że aktorzy ustawiają dekoracje na scenie. Zmiany scenografii odbywają się na oczach widzów. Stylizując pomieszczenie na gotowalnię cesarza, układają żółty materiał. Po podjętej przez nich akcji tworzenia scenografii na środku znajduje się parawan w postaci symbolicznego, drewnianego domku o kształcie charakterystycznym dla chińskiej architektury. Od niego odchodzi żółty materiał. Po bokach ustawione są czerwone parawany w formie chińskich domów. W wyobrażeniu reżysera w baśniowym Państwie Środka cesarz to dziwoląg, który komicznie tańczy, Turandot ma coś na kształt wachlarza na głowie. Publiczność, której na początku spektaklu artyści zostali przedstawieni, wie, że to tylko charakteryzacje, aktorzy grają w wyszukanych strojach, perukach. Cesarz został przedstawiony bardzo osobliwie, podobnie jak w *Turandot* Pawła Passiniego⁴, też pojawia się dziwna postać w Chinach, niewiadomo jakiej płci, łącząca w sobie cechy i zachowania zarówno żeńskie, jak i męskie, niczym Gonzalo z *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza. Jednakże wizja Chin u Passiniego jest znacznie posępniejsza niż omawiane groźne, ale baśniowe zaświaty w spektaklu Wilhelma. Wprowadzając spek-

⁴ C. Gozzi, *Turandot*, reż. Paweł Passini, neTTtheatre, Centrum Kultury, Lublin 2009.

trum jednakowych lalek Barbie, Passini ilustruje bowiem kondycję współczesnego człowieka jako wpisanego w bezimienny tłum, masę. Tworzące ją istoty pozbawione są indywidualności, jedna do drugiej jest podobna, nie chcą albo nie potrafią porozumieć się ze sobą, ich ruchy stają się coraz bardziej zmechanizowane, upodobniają się do siebie. Przypomina to z kolei wizję społeczeństwa u Witkacego w *Matce* czy *Szewcach*. Być może Stanisław Ignacy Witkiewicz zaczerpnął ten pomysł, a po nim Passini, z kręgu dalekowschodniego. O tym, że pisarzowi ta kultura była nieobca, świadczą powieści *Nienasyconie* czy *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, co oznacza w języku japońskim „622 upadki Pisarza”.

Wiele rzeczy w wizji chińskiego cesarstwa, skonstruowanej przez Waldemara Wilhelma, wydaje się dziwnych. Zaprzysiężone prawo spisane zostało na długim papirusie w czarne znaki, które zostają odczytane od dołu do góry. Cesarz u dłoni ma puszczone długie pasy, złote szarfy, niby gigantyczne pazury. W baśniowych Chinach dominuje przepych, kolory złoty, żółty i czerwony. Złoty strój, podobnie jak cesarz, ma też Turandot. Po bokach sceny znajdują się również mieniące w tym kolorze parawany. Służba posiada nakrycia głowy, stroje w barwie żółto-czerwonej z chińskimi znakami, na jednym z nich jest *yin* i *yang*. Ich kostiumy pozostają w idealnej harmonii kolorystycznej z wnętrzem pałacu. Dworzanie zabawnie nakładają cesarzowi za dużą, niedopasowaną pelerynę w złote kwiaty. Następnie władca zaczyna komicznie tańczyć, co również nie dodaje mu grozy. Gdy zasiada na tronie w centrum sceny, okazuje się, że jest to ruchliwe siedzisko, pod żółtym materiałem znajduje się człowiek, który służy w ten sposób cesarzowi. Tron pod ojcem Turandot podnosi się. Służba udaje, że pompuje siedzenie władcy, które stosownie do wykonywanych przez nich czynności formuje się, gdyż tworzy go aktor. Dworzanie usłużnie zabiegają o względy swojego zwierzchnika, jednakże okrutna jest tylko księżniczka, jej ojciec odciąga od usiłowania zdobycia Turandot szlachetnego Kalafa, w którego żyłach płynie królewska krew. Gdy cesarz schodzi zrozpaczony ze sceny, gdyż jego wysiłki powstrzymania młodzieńca spęzły na niczym, a spod żółtej powłoki wydostaje się człowiek, który udawał tron, reżyser wtrąca się i prosi o zmianę scenografii. Technicy ustawiają ją na oczach widzów. Reżyser zwraca się do nich po imieniu, a aktorów chwali za piękne wykonanie piosenki. W następnej kolejności przedstawia elektryka. Poza tym na oczach widzów ustawia aktorów na scenie. Gdy jeden z nich zapomina wnieść ze sobą złoty kubek, upomina go i ten wraca po rekwizyt. Reżyser opowiada również o pracy inspicjenta, który odpowiada za prawidłowy przebieg przedstawienia.

Takich wstawek i wtrąceń, odsłaniających kulisy tworzenia spektaklu, jest bardzo wiele.

Spektakl obfituje w liczne momenty, w których aktorzy przygotowują scenografię na oczach widzów, rozkładają parawany. Podczas przejścia przez wąskie drzwi, w których reżyser polecił aktorom uważać, rozdarł się kostium, wkracza garderobiana i opowiada, na czym polega jej praca, a mianowicie, że odpowiada za kostiumy do spektakli. W czasie jej wypowiedzi aktorzy ustawiają scenografię. Ważnym jej elementem są smoki, w odpowiednim momencie spektaklu zjeżdżające na dół i tworzące łóżko, które zacięło się. Odblokować je pomaga montażysta i przy okazji opowiada, co należy do jego obowiązków, a mianowicie podawanie rekwizytów czy granie epizodów, w tej realizacji występuje jako straż czy tron. Po jego interwencji opada środkowa część, która się zacięła, i scenografia zmienia się w łóżko. Brecht wysnuł wniosek, że „wszyscy artyści teatru, od dramatopisarza do operatora świateł, powinni pracować wspólnie, by stworzyć efekt dystansu i uzyskać prawdziwy obiektywizm w przedstawieniu”⁵. Stąd tak wiele funkcji pozaaktorskich obnażonych w spektaklu Waldemara Wilhelma.

W łódzkiej i kaliskiej wersji *Turandot* brakuje czwartej ściany, za sprawą której widzowie zostaliby sprowadzeni do roli podglądaczy wycinków rzeczywistości, jednak celowo imitowanej w tym wypadku niestarannie. Momentami umowność stanowi podstawę tworzenia estetycznych modeli świata. Teatr stał się w tym przypadku miejscem opowiadania o nim. Kontakt aktorów z widzami jest bezpośredni. Na początku spektaklu zostają oni przedstawieni publiczności (stanowi to swoiste wyjście z roli, skierowanie się w stronę audytorium), po czym powracają do swych zadań i rozpoczynają grę przerywaną odreżyserskimi wtrąceniami. Ustawianie na scenie podczas trwania spektaklu dekoracji przez rekwizytorów i samych aktorów stanowi wyrazisty przykład ucieczki przed naśladowaniem rzeczywistości w teatrze. Aktor w roli reżysera zwraca się bezpośrednio do publiczności, pozostali członkowie zespołu przedstawiają się jako postaci. Maciej Grzybowski pełni również rolę narratora. Zapowiada to, co za chwilę się stanie, jeszcze zanim postaci pojawiają się na scenie. Przedtem, nim jeszcze rozpocznie się akcja, mówi, że przenosimy się do dalekich Chin. Po przedstawieniu akustyka, ale zanim aktorzy zaczną rozkładać scenografię, zwraca uwagę widzów słowami: „zobaczcie to, co ukryte”. Aktorzy jak na komendę układają wtedy żółty materiał. Poza tym chwali występujących artystów za piękny śpiew. Kiedy

⁵ J.L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1995, s. 414.

indziej, gdy reżyser prosi o zmianę, technicy ustawiają scenografię na oczach widzów. Aktor grający reżysera zapowiada również przerwę i podkreśla, że po niej widzowie będą mogli śledzić dalsze losy Turandot. Po antrakcie znowu pojawia się na scenie i mówi bezpośrednio do publiczności, że widzi, iż publiczność jest zrelaksowana, gotowa do kontynuowania oglądania spektaklu. Turandot, śpiewając, że mężczyźni są zimni i podli, przyjmuje chińskie pozy. Tego typu zabiegi potęgują odczucie teatralności, przypominają widzowi, że znajduje się w teatrze i uczestniczy w czymś wyreżyserowanym, co ma umowny charakter. Chiński aktor, według Brechta, posiadał świadomość, że od publiczności nie oddziela go czwarta ściana. Zdawał sobie sprawę, że inni go obserwują. Posługiwał się symbolicznymi znakami i skonwencjonalizowanymi, precyzyjnie określonymi gestami. Dystansował się wobec granej postaci, z którą widz nie miał się identyfikować. Styl gry chińskiego aktora był kontrolowany. Aktor zachodni częściej tak odtwarzał postać, aby zatrzeć granicę między nim a rolą. Jednakże poprzez wtrącenia odreżyserskie Wilhelm przeciwdziała powstaniu wrażenia iluzji rzeczywistości, a na polu gry aktorskiej zmierzaniu do przeżywania. Nie stwarza pozorów, że wydarzenia sceniczne są idealnym odwzorowaniem rzeczywistości. Aktor zwraca się bezpośrednio do publiczności, pokazując jej coś, opatruje to wyraźnym gestem pokazywania, tak jak w scenie z rozdartą sukienką. Aktorzy niekiedy stosują gesty sztuczne, teatralizowane. Burzy to iluzję. Gra aktorska i dekoracje są uwolnione w tym wypadku z ograniczeń konwencji realistycznej, naturalności. Dla porównania, momentami aktorka-narratorka w *Córce króla smoka*⁶ w reżyserii Ireny Dragan dystansuje się wobec granej postaci, o której opowiada. Swobodnie wchodzi w rolę i wychodzi z niej, gdy ma wystąpić w funkcji narratora, komentatora. Większą jednak część czasu gra postać. Jednakże jej emocjonalne zaangażowanie w opowieść, nawet gdy występuje w funkcji narratora, pozwala powątpiewać, że posiada status chłodnej obserwatorki, beznamiętnie analizującej bohaterkę i zdarzenia z jej udziałem. Monologi skierowane bezpośrednio ku widowni oddają wewnętrzny świat postaci, jej obawy, lęki, pragnienia. Pełniąc funkcje narratora, jednocześnie ma ona świadomość grania w spektaklu bohaterki. Zmiany statusu wiążą się tu ze zmianami scenicznego istnienia postaci. Daje to efekt dystansowania się twórcy wobec granej roli, swobodnego przechodzenia od relacjonowania zdarzeń do czynnego w nich uczestniczenia.

Wszystkie te efekty w *Turandot* Wilhelma mają za zadanie przypominać publiczności, że uczestniczy w czymś, co ma umowny charakter. Sztuka ma

⁶ Li Zhaowei, *Córka króla smoka*, reż. Irena Dragan, Teatr Kubuś, Kielce 2009.

charakter wielowarstwowy. Maciej Grzybowski co raz uświadamia widzowi, iż przedstawiane wydarzenia są fikcyjne, a odbiorca znajduje się w teatrze. Dla kontrastu z fabułą baśni Wilhelm wprowadził wycinki świata rzeczywistego w postaci wypowiedzi pozaartystycznej ekipy teatru. Burzy w ten sposób złudzenie rzeczywistości. Nie konstruuje imitacji świata realnego. Za sprawą wprowadzonych zabiegów dochodzi do przekraczania i zacierania granicy między przestrzenią rzeczywistą a przedstawioną, a to, co widz ogląda, nie zmierza do stworzenia iluzji rzeczywistości. Aktorzy, porzuciwszy na chwilę swoje role, stają się obserwatorami zachowań tych, których dopiero co grali. Ten swoiście Brechtowski efekt obcości przypomina, że postać dramatyczna i aktor są bytami odrębnymi, pozostającymi ze sobą w szczególnego rodzaju relacji. W sytuacji, gdy zacina się łożko, artysta przemawia w swoim własnym imieniu – aktora, który pojawia się na scenie, by wykonać swe zadanie, dystansuje się wobec granego bohatera, przygląda się chłodnym okiem obserwatora, może nawet trochę jak widz, by za chwilę ponownie wcielić się w postać dramatyczną. Gdy publiczność odgaduje zagadki, dochodzi do zatarcia granic między polem gry a polem odbioru, a w konsekwencji skłania do zadania pytania, gdzie kończy się teatr, a gdzie zaczyna rzeczywistość.

W kaliskim teatrze została więc w niekonwencjonalny sposób zrealizowana baśniowa opowieść o chińskiej księżniczce Turandot, która pretendentów do swojej ręki odrzucała, zadając im zagadki. W tok fabularny baśni wplecione są wątki ukazujące funkcjonowanie teatru. Przed widzami zostają odsłonięte jego kulisy, mechanizmy tworzenia spektaklu. Na scenie pojawia się między innymi garderobiana, technicy, inspicjenci, którzy opowiadają o swojej pracy i ukazani są w działaniu. Ponadto odsłonięte zostają tajniki funkcjonowania niektórych urządzeń technicznych. Akcja przedstawienia rozgrywa się więc w dwóch planach: baśniowym i realistycznym. Widzowie, śledząc losy Turandot, jednocześnie obserwują zmieniające się na ich oczach elementy scenograficzne, obserwują pracę reżysera, który udziela wskazówek aktorom i wespół z oświetleniowcem ustawia światło. Zastosowanie tych wszystkich antyiluzyjnych chwytów przyczynia się do burzenia złudzenia rzeczywistości na scenie. To wzmacnia poczucie niepewności co do tradycyjnych podziałów na scenę i widownię. Granica ta zanikała w sytuacjach, gdy na przykład aktorzy przedstawiali się z imienia i nazwiska, wnosząc na scenę żywioł realności.

Oprócz tego, że akcja *Turandot* w reżyserii Waldemara Wilhelma rozgrywa się w Chinach, spektakl skonstruowany został na fundamencie antyiluzjonizmu charakterystycznego dla teatru tradycyjnego Państwa Środka i ma wiele punktów

stycznych właśnie z koncepcją Bertolta Brechta, stanowiącej łącznik pomiędzy teatrem chińskim a zachodnim. Reżyser przedstawienia, Waldemar Wilhelm, idąc śladami Brechta, wprowadził liczne zabiegi służące naruszeniu konwencji realistycznej, burzeniu iluzji rzeczywistości na scenie. Zastosował efekt obcości, spełniający rolę środka zakłócania mechanizmu gry naśladowczej, odwołujący od biernego odbioru sztuki aktorskiej, prowadzący do zacierania granicy między światem przedstawionym a autentycznym oraz budowania bezpośredniego kontaktu artysty z widzem. Wzorem narratora Brechtowskiego Wilhelm sprawia, że odbiorca nabiera dystansu wobec oglądanych wydarzeń. Niektóre postacie mają możliwość improwizowania, co ułatwia osiągnięcie tego efektu. Jest to „teatr w teatrze”, spektakl metateatralny, autotematyczny. W *Turandot* granica między obydwojma światami, realnym i przedstawionym, na scenie niejednokrotnie ulega zatarciu, stąd ciekawa, transkulturowa konstrukcja przedstawienia. Aktorzy grają w wyszukanych strojach, perukach, dobitnie uświadamiają widzom, że to, jak będą w spektaklu wyglądać, to zasługa charakteryzatora. Ich kostiumy pozostają w idealnej harmonii kolorystycznej z wnętrzem kreowanego pałacu. Chiński aktor (a akcja spektaklu rozgrywa się w Chinach), według Brechta, posiadał świadomość, że od publiczności nie oddziela go czwarta ściana. Zdawał sobie sprawę, iż inni go obserwują. Posługiwał się symbolicznymi znakami i skonwencjonalizowanymi, precyzyjnie określonymi gestami. Dystansował się wobec granej postaci, z którą widz nie miał się identyfikować. Styl gry chińskiego aktora był kontrolowany. Aktor zachodni częściej tak odtwarzał postać, aby zatrzeć granicę między nim a rolą. Jednakże w przypadku realizacji Wilhelma, poprzez wtrącenia odreżyserskie, celowo przeciwdziała się powstaniu wrażenia iluzji rzeczywistości, a na polu gry aktorskiej zmierzaniu do przeżywania. Dla kontrastu z fabułą przedstawianej baśni Wilhelm wprowadził wycinki prawdziwego świata w postaci wypowiedzi nawet pozaartystycznej ekipy teatru. Reżyser burzy w ten sposób złudzenie autentyczności. Za sprawą wprowadzonych zabiegów dochodzi do przekraczania i zacierania granicy między przestrzenią rzeczywistą a przedstawioną, a to, co widz ogląda, nie zmierza do stworzenia iluzji realności. Odbiorca zadaje sobie pytanie, gdzie kończy się teatr, a gdzie zaczyna autentyczność oraz transkulturowość spektaklu.

Bibliografia

Guderian-Czaplińska E., Ziółkowski G., red., *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Styan J.L., *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1995.

Szydłowski R., *Bertolt Brecht*, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.

Bertolt Brecht mediator concept combining Chinese with Western theater.
Cultural Transfers in *Turandot* directed by Waldemar Wilhelm

Waldemar Wilhelm refers to the performance of *Turandot* to the idea of a theater Bertolt Brecht (who were born while watching performances Mei Lanfang – Beijing opera master), intentionally prevents the formation of impressions illusion of reality, and in the field of acting making progress to live. In contrast to the fairy tale story of Wilhelm presented his vision introduced in China clippings real world in the form of non-artistic expression of the theater team. Wilhelm storm in this way, the illusion of authenticity. Through the treatments introduced it comes to crossing and blurring the boundary between real space and raised, and what the viewer sees is not intended to create an illusion of reality. Recipient asking: where theater ends and where it begins authenticity.

Keywords: V-effect, *Turandot*, Waldemar Wilhelm, Bertolt Brecht, Mei Lanfang