

MAGDALENA HASIUK
Uniwersytet Łódzki

ARIANE MNOUCHKINE — ORIENTALNA SCENA DLA SZEKSPIRA

OD WSPÓŁCZESNEJ TRAGEDII DO ATELIER MISTRZA

W czerwcu 1980 r. Ariane Mnouchkine przedstawiła zespołowi projekt sztuki na temat unicestwiania małego, oddalony geograficznie narodu. Jej akcja miała rozgrywać się w „wyobrażonej Azji”. Jako pierwowzór i podstawowa inspiracja posłużyły współczesne dzieje Kambodży. Twórczyni Théâtre du Soleil zainteresowała się historią tego kraju jeszcze podczas młodszej podróży po Wschodzie na początku lat sześćdziesiątych. Po kilkunastu latach „wróciła do tamtego doświadczenia” — chciała napisać tekst. Jednak kłopoty pisarskie samej Mnouchkine, związane z poczuciem zamknięcia się w płaskim realizmie, wywołały kryzys w zespole skazanym przez dłuższy czas na bezczynność. Zatrzymała przedsięwzięcie i zaproponowała aktorom pracę nad wybranymi scenami z dramatów historycznych Szekspira. W jednym z wywiadów mówiła: „Szukamy teatru naszego czasu [...], ale potrzebujemy kogoś, u kogo możemy się «żyć» [...] Próbuje zrozumieć, skąd on [Szekspir — M.H.] pisał, skąd wysłał nam tę informację, która zawiera materiał polityczny, filozoficzny, metafizyczny, ale która przede wszystkim jest teatrem” (wypowiedź Mnouchkine w: Jamet 1981, s. 2). Dodajmy „teatrem nieograniczonym”¹, jak określił sztukę Stratfordczyka dziewiętnastowieczny pisarz Charles Nadier w 1827 r.: „To teatr obejmujący kraj, epokę, historię, który prezentuje przed naszymi oczami wszystkie stany, grupy wiekowe, wydarzenia tej historii, tej epoki, tego kraju” (cyt. za: Simon 1982a, s. 19). O „nieograniczoności teatralnej” Szekspira odzwierciedlonej w epoce postmodernizmu przez eklektyzm inscenizacji, już nie obejmujących w swoich odwołaniach jednego kraju czy epoki, ale swobodnie łączących różne poetyki, napisze po ponad 160 latach Jan Kott: „W [...] nowym

Adres do korespondencji: ul. Głowackiego 13a/1, 91-752 Łódź

¹ Peter Brook zaliczył dramaty szekspirowskie do wielkich tekstów literackich i wskazał, że mają one formy otwarte na „nieskończone interpretacje”. Cyt. za: Pavis 1986, s. 72.

Szekspirze uniwersalnym mieszają się coraz bardziej języki, style i gatunki teatralne” (Kott 1999, s. 22).

Początkowo zespół zamierzał zainscenizować dwanaście sztuk. Wyjściowy projekt okazał się jednak znacznie węższy. Miał rozpocząć się od *Ryszarda II* i objąć dwie części *Henryka IV*, *Henryka V*, a jako interludia wobec kronik historycznych *Wieczór Trzech Króli* oraz *Stracone zachody miłości*. Ostatecznie aktorzy podzieleni wewnętrznymi konfliktami wystawili tryptyk, na który poza *Ryszardem II* złożyły się pierwsza część *Henryka IV* oraz *Wieczór Trzech Króli*. Określono go jako cykl szekspirowski. Reżyserka celowo wybrała sztuki rzadko grane² i słabo znane we Francji, aby uniknąć choćby nieświadomego czerpania inspiracji z innych obrazów teatralnych bądź filmowych. Sięgając po kroniki oraz *Wieczór* z rozważą odrzuciła arcydzieła, gdyż choć „na planecie Szekspira znajdują się zarówno *Hamlet*, *Romeo i Julia*, jak i *Król Lear*”, nie czuła się gotowa, by się z nimi zmierzyć³.

SZEKSPIR UNIWERSALNY — SZEKSPIR ORIENTALNY

Jan Kott podkreślał, że każda epoka ma swojego Szekspira, takiego, na jakiego sobie zastrzyżyła. Pisząc na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, krytyk zwracał uwagę że: „Jeżeli Szekspir przestał być w tym sensie, jakie mu nadały lata sześćdziesiąte, w społecznym [czytaj politycznym — M.H.], stał się za to, jak nigdy przedtem Szekspirem uniwersalnym [...] Szekspir jak mało kto z wielkich dramaturgów kusi do interpretacji czysto teatralnych” (Kott 1999, s. 21). I taką właśnie interpretację przedstawił Théâtre du Soleil. Gilles Costaz (1984b) pisał: „Mnouchkine traktuje dzieło teatralne w sposób hiperteatralny i zamiast uczynić je sztucznym daje mu siłę, właściwy wymiar, piękno, prawdę poprzez sztuczność właśnie”. Pamiętać należy, że czternaście lat wcześniej również w teatralny sposób odczytała *Sen nocy letniej*. O związku między tym przedstawieniem a *Wieczorem Trzech Króli* wspomniała w 1982 r. Armelle Héliot (1982a). W udzielonym recenzentce kilka dni później wywiadzie Mnouchkine określiła *Wieczór...* jako „sztukę całkowicie dziką opowiadającą o tym, jak na wszystkie możliwe sposoby można być nieszczęśliwym w miłości” (Héliot 1982b, s. 25). Z kolei w rozmowie przeprowadzonej z Héliot dwa lata później mówiła: „*Wieczór Trzech Króli* wyobcowuje mniej przez dystans w czasie czy przestrzeni niż przez głębię miejsca, w którym

² Do początku lat osiemdziesiątych *Ryszard II* został wystawiony we Francji tylko dwa razy. Po raz pierwszy w 1947 r. na otwarcie pierwszego festiwalu w Awinionie przez Jeana Vilara oraz w 1972 r. przez Patrice'a Chéreau. *Henryka IV* zainscenizował w 1957 r. Roger Planchon w Villeurbanne. Natomiast *Wieczór Trzech Króli* wystawił w 1914 r. w swoim Théâtre du Vieux-Colombier Jacques Copeau. Krytycy zestawiali „perfekcyjne”, „pełne cudowności” inscenizacje Mnouchkine z dziełem Vilara (Dumur 1982).

³ Por. „Jestem jak dziecko, potrzebuję rysunku; w przypadku *Króla Leara* tajemnica jest tak wielka, że nie rozumiem nawet jej części” (wypowiedź Mnouchkine w: Simon 1982b, s. 22).

rodzą się w człowieku pragnienia, tej krainy czarów [...], w której wyobraźnia czerpie z legend, magii, dzieciństwa, z koszmarów” (wypowiedź Mnouchkine w: Héliot 1984a, s. 40). O *Śnie nocy letniej* jako sztuce dzikiej, okrutnej, bezpośrednio zakorzenionej w nieświadomości, która uwalnia wszystko, co zakazane, reżyserka wspominała szesnaście lat wcześniej w tekście manifestu *Une prise de conscience* (Mnouchkine 1968, s. 119).

Twórczyni Théâtre du Soleil nigdy nie zgadzała się z określeniem Kotta: „Szekspir współczesny”. „Nie sądzę, by Szekspir był naszym współczesnym, co najwyżej my jesteśmy jemu współcześni” — mówiła w wywiadzie udzielonym Raymonde Temkine (1983, s. 57). Dla Mnouchkine wielki dramaturg był „nieredukowalnym Innym”, z którym współcześnie żyjących nie łączy żadna wspólnota (Simon 1983, s. 241)⁴.

Szekspir w przekonaniu twórczyni Théâtre du Soleil żył w epoce, w której nie forma teatralna była silna, ale architektura obejmująca zarówno teatr, jak i tekst poetycki. Mnouchkine podkreśla, że na Zachodzie nie ma wielkich form teatralnych z wyjątkiem tragedii greckiej i komedii dell'arte. „Naturalność zachodniego aktora realistycznego blokuje tragizm” — konstatowała (wypowiedź Mnouchkine w: Simon 1983, s. 240)⁵. Dlatego też sama poszukiwała teatralnych form na Wschodzie. Czyniła tak jak wielu ludzi teatru przed nią. To właśnie w tradycyjnych formach orientalnych, określanych przede wszystkim jako „wielkie formy teatralne”, należy szukać głównych inspiracji jej teatru, a w sposób szczególny wspomnianego cyklu. Do inspiracji operą pekińską twórczyni Théâtre du Soleil sięgała jeszcze w Stowarzyszeniu Teatralnym Studentów Paryża, reżyserując w 1961 r. *Dżyngis-chana*. Ponowne wykorzystanie wschodnich nawiązań po latach różnorodnych doświadczeń zaowocowało przełomowymi spektaklami. Doświadczenie szekspirowskie stanowiło pierwszy wyraźny krok Mnouchkine na drodze do własnych źródeł. „Każdy ma swoje źródła — coś, co pobudza wyobraźnię. Moim źródłem jest Wschód [...], z którego pochodzi specyficzność teatru, będącego nieustanną metaforą tworzoną przez aktorów” — deklarowała Mnouchkine przed premierą *Henryka IV* (wypowiedź w: Costaz 1984a, s. 23).

Rozpoczynając pracę nad *Ryszardem II* bardzo szybko zaniechała lektur na temat europejskiego średniowiecza. Bliskie odwołania owocowały bowiem tylko stereotypowym ujęciem i kliszami. Dramat ten, głęboko zakorzeniony w rytuale rycerskim, wyrasta wprost z hieratycznego i mistycznego średniowiecza. W zrytualizowanym i silnie steatralizowanym świecie przedstawionym nic nie jest realistyczne. Dlatego aby nadać tekstowi charakter ceremonialny

⁴ Por. także wypowiedź Mnouchkine w: Déprats 1982b, s. 8.

⁵ „Aby pokazać następstwo silnych stanów, pierwotnych namiętności, nie można zostać w rejestrach psychologicznym, codziennym, naturalistycznym” (wypowiedź Bigota w: Déprats 1982c, s. 13). Z kolei Charles Dullin pisał o antyteatralności naturalizmu jako „całkowicie pozbawionego cechy, której szuka: prawdy” (Dullin 1985, s. 61).

i widowiskowy, Mnouchkine „musiała nasycić się innymi tradycjami, z których najstarsze wydały jej się najmniej zdegenerowane” (Pascaud 1982, s. 12). Odległe formy teatru orientalnego — przede wszystkim teatru japońskiego: *nō*, *kabuki*, *bunraku*, jak również indyjskiego *kathakali*, odwołania do *bharata-natyam* i Persji podstawowe dla *Wieczoru Trzech Króli*⁶ — poprzez przywołanie „obrazu świata zanurzonego w tym, co nadprzyrodzone” (Pignarre 1988, s. 1087) prezentują formę, która w szczególny sposób dostosowuje się do dramatów Stratfordczyka⁷. Tradycyjne formy teatru na Wschodzie za sprawą ich bliskiego związku z ceremoniami i rytuałami religijnymi⁸ odpowiadają zachodnim formom teatru średniowiecznego. Te ostatnie, choć przywoływane w teatrze XX wieku (we Francji chociażby przez Jacquesa Copeau), nie inspirowały jednak Mnouchkine. Natomiast obce formy teatralne pomagają jej lepiej wyrazić kosmiczny wymiar dramaturgii szekspirowskiej i połączyć ją z bogatą teatralną oprawą. Zestawienie odrębnych tradycji okazało się na tyle trafne i „naturalne” (!), że uczestnicząca w spektaklach publiczność nie pytała wykonawców: „Dlaczego takie ustawienie?”, ale: „W jaki sposób ten pomysł przyszedł wam do głowy?” (Simon 1983, s. 238).

Przywołane w cyklu szekspirowskim tradycje orientalne ukazują „żywą przeszłość”. Mnouchkine uważa, że „Japonia opuściła jakby średniowiecze później niż my [Europejczycy — M.H.]” (wypowiedź w: Déprats 1982b, s. 8). Jan Kott pisze wprost o trwałości tradycji kultury feudalnej w tym kraju. Autor *Szekspera współczesnego* podkreśla, że w Japonii ciągle przestrzega się rytuałów małżeńskiej kąpieli, ceremonii herbaty czy ikebany. I choć są to gesty i puste znaki, „klasyczny teatr japoński je przechował, nadał im ostateczną formę i powtarza je nie zmienione”. W podobny sposób — zauważa krytyk — teatr japoński przechował dworskie ceremonie, przyjmowanie lenników, wysyłanie gońców z sekretnymi listami, akty wierności i zdrady, walki całych armii samurajskich, które na scenie *kabuki* wciela kilku wojowników (Kott 1999, s. 261).

⁶ W przypadku tego spektaklu krytycy pisali o nawiązaniach do cyrku, o arcydziele teatru karnawałowego. Alfred Simon określił przedstawienie jako „indyjsko-perską krainę czarów” oraz *Baśń z tysiąca i jednej nocy* (Simon 1983, s. 243). Pierre Marcabru sytuując przestrzeń spektaklu pisał: „Jesteśmy między Dalekim Wschodem a balem kostiumowym. *Wieczór Trzech Króli* to Szeherazada w kraju burleski” (Marcabru 1982, s. 11).

⁷ Warto wspomnieć o szczególnym paralelach między Szekspirem i teatrem *kabuki* oraz o przejmowaniu dzieł autora *Hamleta* przez tę formę tradycyjnego japońskiego teatru zapoczątkowanym już na początku XX wieku (Brandon 1999). Por. także Dragovitch 1983, s. 83.

⁸ Jacques Pimpaneau pisał o operze pekińskiej w kontekście teatru religijnego, którego celem jest dać ekwiwalent ceremonii religijnej (por. Quillet 1999, s. 54). Japoński teatr *nō* jest teatrem religijnym, powstałym z widowisk paraliturgicznych. Również teatr indyjski ma źródła religijne. Związek tradycji teatralnej z rytuałami i ceremoniami religijnymi wyraźny jest w teatrze indonezyjskim, w którym nazwa *wayang*, stworzona na bazie słowa *yang*, oznacza wszystko, co pojawia się w świecie nadprzyrodzonym przodków i duchów.

To dzięki filmom Kurosawy i Misoguchiego oraz niektórym japońskim powieściom Mnouchkine odkryła, czym były wielkie walki feudalne. Podobieństwo między walczącymi wojownikami w Japonii a rycerstwem toczącym boje o tron angielski narzuciło się jej już na początku pracy nad pierwszym spektaklem. Valida Dragovitch porównała czasy Ryszarda II do epoki Heian w Japonii, a wojnę Dwóch Róż do konfliktów Minamotów i Tairów (Dragovitch 1983, s. 83).

Do tak odległych poszukiwań skłoniła Mnouchkine także przerwana w teatrze zachodnim tradycja gestyczna. Jej nieciągłość sprawia, że aby odnaleźć feudalny wymiar królów szekspirowskich, należało szukać go w odległej teatralności. Gdyż nic tak bardzo nie przypomina rycerzy Szekspira jak samuraje Kurosawy. Takeshi Takagi w napisanej na początku XX wieku książce *Rycerze i samuraje* (2004) zestawił średniowieczny kodeks rycerski z *bushidō*, wydobywając podobieństwa i różnice między tylko pozornie bardzo odległymi tradycjami. Mnouchkine na gruncie teatru prezentuje podobną wizję. O jej delikatnej sugestii w początkowej fazie prób wspominał aktor Philippe Hotier, odtwórca roli Księcia Yorku: „Ariane powiedziała nam: «To są samuraje»”. Aktor Georges Bigot w tym samym wywiadzie dodaje, że na wstępie reżyser przedstawiła aktorom obrazy świata samurajów. Dopiero znacznie później zespół oglądał filmy związane z Japonią oraz zapisy tradycyjnych przedstawień (wypowiedzi Hotiera i Bigota w: Déprats 1982c, s. 12).

Podążając drogą Kurosawy⁹ niejako w odwrotnym kierunku, Mnouchkine przeniosła Szekspira „nie tylko w inny krąg kultury, ale w inny teatr” (Kott 1999, s. 260). Dzięki takiemu zestawieniu pojawia się wynik przypominający rozumienie efektu obcości u Brechta. Jan Kott pisał: „Tekst choćby najbardziej znany, wielki tekst ma zostać «wyobcowany», przepisany inaczej i na nowo”. Autor *Szekspira współczesnego* przywołał także słowa Rolanda Barthesa, który „podnosił, że czytanie, i to szczególnie czytanie arcydzieł jest ich przepisywaniem. I w tym czytaniu/przepisywaniu nadajemy tekstom nowe sensory, albo je w nich odkrywamy” (Kott 2000, s. 35).

Wydobywając to, co w dramaturgii Szekspira czyni go dalekim, Mnouchkine paradoksalnie odkryła uniwersalne momenty (Neuschäfer 2002, s. 14), w których opowiada się o człowieku wiecznym, o przejęciu i utracie władzy. Teatr, według twórczyni Théâtre du Soleil, ma nie tylko stać się dla człowieka zwierciadłem, które mówi mu: „Patrz, jaki jesteś brzydki». Ale powinno także powiedzieć: «Patrz jaki jesteś piękny», albo «Popatrz trochę na innego, którego w ogóle nie znasz, który przychodzi z oddali czasu lub przestrzeni, spójrz na ducha, popatrz, jaki on jest. On ciebie dotyczy»” (wypowiedź Mnouchkine w: Simon 1982b, s. 22). Scena Théâtre du Soleil staje się wówczas, podobnie jak

⁹ Wyznaczną *Tronem we krwi* (1956). *Ran* (1985) został zrealizowany już po premierze cyklu szekspirowskiego. „W średniowieczu japońskim, w niszczących walkach klanów Kurosawa odnalazł okrucieństwo szekspirowskie i jednocześnie rygory gestu” (Kott 1999, s. 22).

w *nō*, domeną zarezerwowaną dla odległych, nadnaturalnych zjawisk, jakimi są „pojawienie się w świecie przedstawionym ducha, demona, bóstwa, herosa opowieści wojennych, postaci znanej z literatury w pewien sposób szczególnie obdarzonej siłą duchową” albo człowieka przeżywającego niezwykle uniesienia doprowadzone do ostatecznej kulminacji (Rodowicz 1993, s. 14–15). Podobnie jak w tetarze *nō*, świat przedstawiony spektakli szekspirowskich Mnouchkine opiera się „na założeniu, że w rzeczywistości potocznej ukryta jest rzeczywistość nadzwyczajna, nie potoczna, obca, a w człowieku zwyczajnym — nadzwyczajny Obcy, że te dwie rzeczywistości współlistnieją w sobie. Teatr zaś służy wabieniu Obcego” (Rodowicz 2000, s. 21). Traktujące o takich zjawiskach przedstawienia rozgrywają się na „skrzyżowaniu snów (*yume no chimata*), w miejscu, w którym świat żywych i umarłych, bogów, buddów i ludzi, przeszłość i terażniejszość spotykają się i wzajemnie przenikają” (Sieffert 1988, s. 1092).

W *Ryszardzie II* Théâtre du Soleil, przybliżając historię średniowiecznego króla za pomocą form orientalnych, paradoksalnie nie gra różnicy, ale podobieństwo. Zespół Mnouchkine wpisuje się tym samym w krąg poszukiwań, które Patrice Pavis (1997, s. 50) określa jako współkulturowość lub transkulturalizm, a które charakteryzują się przekraczaniem poszczególnych kultur po to, by ukazać uniwersalność kondycji ludzkiej¹⁰.

Pisząc o orientalnych nawiązaniach Mnouchkine należy podkreślić, że przyjęta przez nią forma teatralna nie czerpie kodu czy stylu gry z Japonii, Indii lub Bali. Nie stanowi ani wiernej kopii, ani skrupulatnego zapożyczenia precyzyjnej techniki inscenizacyjnej. Możemy wierzyć reżyserce, gdy wyznaje: „Nic nie jest japońskie w *Ryszardzie II*” (cyt. za Héliot 1982b, s. 25). Odniesienia do Orientu to tylko pewne ślady wyobraźni. Taki stan rzeczy potwierdzają aktorki: „Forma przedstawienia powstała nie w oparciu o formy teatru japońskiego, lecz wyłoniła się z naszych pomysłów na ich temat. Podczas prób bawiliśmy się w sztuki walki, nic o nich nie wiedząc” (wypowiedź Hotiera w: Déprats 1982c, s. 13). Orient przywołany przez Théâtre du Soleil pozostaje Orientem wyobrażonym. Wschodnie odwołania wpisują Szekspira w „świat fikcyjny, oddzielony od wszystkich odwołań do rzeczywistości identyfikowalnej. Japonia jest miejscem przypowieściowym” (Dort 1984). I tak jak Japonia czy Indie posłużyły Mnouchkine, by oddalić i „odświeżyć” Szekspira, tak tekst szekspirowski stał się pretekstem, aby oswoić europejską nieznaną Azji (Barthes 1999, s. 48). Doświadczenie teatralne stało się polem badania innych kultur. Mnouchkine świadomie odrzuciła kopiowanie silnie skodyfikowanych form orientalnych,

¹⁰ Ukazanie natury ludzkiej stanowi w Théâtre du Soleil zadanie aktora: „Być może aktor jest posłańcem, który wyrusza bardzo daleko w głąbiny historii, wyobraźni, poezji, w odległe pustkowia ludzkich namiętności postaci. Jak sumienny i wierny wysłannik powinien powrócić w pięknych szatach i opowiedzieć, co widział i co przeżył podczas podróży, publiczności, która wysłała go w cudowną misję: przywołać w prostych i wspaniałych rysunkach i wcielić wobec nas, tu i teraz, ludzką istotę”; por. program do *Ryszarda II*, cyt. za: Neuschäfer 2002.

gdyż jej zespół, po pierwsze, nie potrafił tego uczynić. Po wtóre, określona forma stanowiłaby „gorset” dla teatralnej wizji. W miejsce konkretnych odwołań Mnouchkine ukształtowała przestrzeń, w której rozliczne wpływy w postaci przejmowanych reguł czy elementów mogły swobodnie interferować. Stworzenie ostatecznej formy przedstawień należało do aktorów. Tradycja nie była przejmowana, ale poniekąd stwarzana na nowo i indywidualnie na potrzeby konkretnego spektaklu, a nawet pojedynczej postaci. Punkt wyjścia wszystkich poszukiwań aktorskich stanowiły za każdym razem dramaty Szekspira, a celem aktorów było nadać cielesny odpowiednik poetyckiej formie tekstu.

PUSTA PRZESTRZEŃ

Inspiracje orientalne w cyklu szekspirowskim obejmują niemal wszystkie teatralne tworzywa: przestrzeń, kostiumy, maski i makijaże, grę aktorską, stosunek do tekstu oraz muzykę.

Przestrzeń we wszystkich ogniwach cyklu była identyczna. W pierwszej nawie teatru widzowie mogli zapoznać się ze zdjęciami z prób oraz posilić w barze, w którym zgodnie z tradycją Théâtre du Soleil serwowano potrawy kuchni związanej z przedstawieniem. Tym razem były to angielskie przekąski.

Widownia i scena, na sześćset miejsc, zajmujące dwie dalsze nawy Cartoucherie, ustawione zostały na przeciwko siebie, w sposób tradycyjny, taki układ odpowiadał odczytaniu tekstu Szekspira. Aranżacja przestrzeni, nowa dla spektakli Mnouchkine, odtąd stała się typowa dla wszystkich kolejnych przedstawień. Cykl szekspirowski stanowił więc nie tylko powrót do dramaturgii¹¹ i charakteryzował się bardzo wyraźnym sięganiem po orientalne inspiracje, ale także był przełomem w wykorzystaniu przestrzeni. Minusem takiego ustawienia była duża odległość dzieląca aktorów od widzów, zwłaszcza tych zajmujących dalsze rzędy. Publiczność w ograniczonym zakresie mogła doceniać detale aktorskiego kunsztu, jak na przykład ruch gałek ocznych przywołujący *kathakali* w *Wieczorze* czy mimikę Bolingbroke’a i Tomasza Mowbray w oczekiwaniu na pojedynkę w *Ryszardzie II*. Sylwetki aktorów oglądane z większej odległości przypominały jedynie piękne, poruszające się hieratyczne kukły, bliskie obserwowanym z oddali tancerzom *kathakali* (Renik 1994, s. 78).

Scena w kształcie szerokiego prostokąta przez większą część spektakli pozostawała pusta lub prawie pusta¹². „W przestrzeni opróżnionej, opustoszałej — jak Jean-Marie Thomasseau pisał o tragediach elżbietańskich — reprezen-

¹¹ Sama Mnouchkine ostro przeciwstawia się takiemu określeniu: „Nie ma w żadnym momencie historii naszego zespołu porzucenia repertuaru, dlatego nie ma do niego powrotu: stworzyliśmy spektakle współczesne niekiedy zbiorowo. Nie zatrzymaliśmy się na nich. Stanowią one tylko momenty naszej drogi” (wypowiedź Mnouchkine w: Héliot 1982b, s. 25).

¹² Chociaż pierwsze pomysły przestrzeni stanowiły obrazy wyspy, otoczonego i wydzieranego przez morze lądu. Pierwsze idee przestrzeni to teatr drewniany na wodzie, pontony, tamy, różne poziomy głębokości wody, kamienie, cegły, belki drewniane, gra światła przywołująca wszechobec-

townej przez pustą scenę tragedie odsłaniają najbardziej pesymistyczną wizję człowieka, daleką od naiwnego entuzjazmu z początków renesansu. Natura ludzka krucha i zepsuta, odnajduje swoją wielkość jedynie sięgając kresu swojej słabości i ogołocenia” (Thomasseau 1995, s. 66).

Mnouchkine tak motywowała wybór „nagiej sceny”: „Wszystko jest już w tekście, najmniejsza dekoracja, dodatek, najdrobniejszy efekt są zbyteczne i natychmiast jawią się jako niestrawne. Szekspir zmusza do odłożenia wszystkiego, co niepotrzebne, do odarcia się [ze wszystkiego, co zbędne — M.H.] i przygotowania miejsca, w którym wpiszą się obrazy. Podczas pracy nad tą dramaturgią chodzi o znalezienie «dobrego światła»” (wypowiedź Mnouchkine w: Pascaud 1982, s. 12). W innym miejscu dodała: „Dekoracja, którą umieściłoby się wystawiając Szekspira, byłaby murem dla niezliczonych wizji indywidualnych każdego widza. Blokowałaby natychmiastowe echo słów. Można stworzyć przestrzeń dzięki światłu, nic figuratywnego” (wypowiedź Mnouchkine w: Déprats 1982b, s. 10). Na podstawie takich deklaracji nie należy jednak wyciągać wniosku, że oświetlenie było głównym tworzywem spektakli Mnouchkine. Przy całym bogactwie wystawy światło zajmowało raczej konwencjonalne miejsce. Wykorzystywane było w sposób typowy dla spektakli europejskich. Kształtowało przestrzeń, budowało nastrój, wyznaczało rytm przedstawień. Ciekawie wykorzystane zostało tylko w niektórych scenach. W sekwencjach rozgrywających się na dworze Ryszarda II dzięki podświetlaniu aktorów od dołu wydobywano wielkość postaci. W scenach zbiorowych: podczas powrotu Bolingbroke’a z wygnania, prowadzenia króla Ryszarda do więzienia oraz w sekwencjach ukazujących spiskowców w *Henryku IV*, ludzkie sylwetki jawiły się jako małe i odległe. Największe znaczenie odegrało oświetlenie w *Ryszardzie II*, który — będąc dramatem przejścia „z nocy Ryszarda w jasny dzień Bolingbroke’a” — został określony przez Jana Kotta jako „tragedia poznania” (Kott 1965, s. 56).

Elementy dekoracji, jeśli już pojawiały się na scenie, były bardzo nieliczne, lekkie i przenośne, przywołujące konstrukcje z bambusowych prętów stosowane w teatrze *nō*. Tak wyglądała biała wieża¹³ w kształcie pagody, wnoszona w dwóch scenach *Ryszarda II* (w trzeciej scenie trzeciego aktu oznaczała mury zamku Flint, a w finale spektaklu stawała się królewskim więzieniem w zamku Pamfret). To ona w *Wieczorze* stała się klatką, w której zamknięty Malvolio rozmawiał z leżącym na kracie Feste. Niekiedy pojawiały się dywany i poduszki, pojedyncze krzesła (np. scena druga pierwszego aktu *Ryszarda II*), niewielki czarny podest oznaczający tron, prostokątne siedzisko z ustawionymi po bokach drewnianymi tyczkami przywołującymi baldachim książęcego łoża. Po-

ność gwiazd w tekście Szekspira. Projekt szybko porzucony jako zbyt realistyczny. Woda ma być grana, a nie rzeczywiście obecna (Moscoso 1984).

¹³ Biały kolor może nawiązywać do koloru więzienia w Tower — gotyckiej wieży z białych kamieni, w której według pierwotnego zamysłu miał zostać osadzony król Ryszard.

szczególne elementy dekoracji wnosily i wnosily w trakcie akcji czarne postaci. To one takze trzymaly sznury petajace Ryszarda, prowadzac króla do twierdzy. „Czarni sluzacy” w *Wieczorze* poruszali plachtą materiału przywołujacą morze. To oni takze dzierzyli czerwony parasol¹⁴, pod którym zjawiali się buntownicy w *Henryku IV*.

Scena Cartoucherie dzięki swojej surowej prostocie została skojarzona ze scenami teatrów orientalnych, w szczególny sposób z teatrem *nō* i operą pekińską. Z kolei swoją „wizją panoramiczną” (Quillet 1999, s. 61) nawiązywała do przestrzeni teatru *kabuki*. O podobieństwie między jedną z wersji sceny *kabuki* i sceną szekspirowską pisał Andrzej Ziębiński (1974, s. 46). Podkreślenie wymiaru horyzontalnego sceny w realizacjach Théâtre du Soleil nawiązywało także do znaczenia horyzontalności silnie zakorzenionej „w japońskim dążeniu do harmonijnego współzycia z naturą” (Ching-Yu Chang 2001, s. 208). Na scenę prowadziły dwa równoległe pomosty ustawione z prawej strony. Jeden znajdował się w głębi, drugi na wysokości środka sceny. Zamykały je niewielkie kotary, podobne do tych stosowanych w teatrze *nō* i dzielące tam światy żywych i umarłych. Pomosty stanowiły swoiste połączenie *hanamichi* z *kabuki* z *hashigakari* z *nō*¹⁵. To po nich w galopie wbiegały na scenę dwory Ryszarda, a następnie Henryka, sprawiając wrażenie „przygnanych przez wiatr” (Dragovitch 1983, s. 78). Na pomostach także ukazywali się: komiczny Falstaff oraz Sir Tobiasz Czkawka, Sir Andrzej Chudogęba i Fabian w wejściach klaunów. Po nich wskakiwał na scenę, sprawiając wrażenie lewitacji, Błazen Feste. Kilku-metrowym zaledwie przejściom książę Orsino nadawał nieskończoną długość przez powolność swoich nonszalanckich ruchów (nawiązując tym samym do powolnych ruchów w *nō*). Nie zawsze jednak postaci wchodziły na scenę po pomostach. Niekiedy przybywały od frontu. Wyłaniały się zza opuszczanych lub podnoszonych kotar. Czasem wybiegały z lewej strony sceny, jak to czyniła zwykle służba wnosząca rekwizyty i elementy dekoracji oraz porządkująca scenę. Tworzący ją aktorzy w czarnych kostiumach przypominali pobocznych animatorów lalek w *bunraku* oraz *kōken* i *kurogo* w *kabuki*. Po prawej stronie sceny, zdecydowanie odsunięte w bok, za niebieską, półprzeźroczystą zasłoną znajdowały się garderoby. Przed nimi na skrzyżowaniu sceny i środkowego pomostu widniała przestrzeń dla muzyka Jean-Jacquesa Lemêtre’a oraz jego instrumentów. Stanowiły one także element dekoracji. W przypadku *Ryszarda II* było ich 95, a podczas inscenizacji *Henryka IV* — liczba ta dochodziła aż do 300. Znalazły się wśród nich rekonstrukcje instrumentów średniowiecznych oraz instrumenty pochodzące między innymi z Brazylii, Bali, Jawy, Laosu, Tajlandii, Chin, Turcji, całej Indonezji. Zabrakło, co może znamienne, japońskich. W cyklu szekspirowskim po raz pierwszy na scenie Cartoucherie dominowały instrumenty tradycyjne. Na stałe zastąpiły one instrumenty współczesne. Ten

¹⁴ Parasole pojawiają się na scenie w wielu tradycjach orientalnych.

¹⁵ Początkowo w teatrze *nō* występowały dwa pomosty.

kolejny przełom stanie się regułą w kolejnych przedstawieniach. Przez swoje usytuowanie przestrzeń Lemêtre'a przypominała miejsce muzyków i recytatora w *bunraku*.

We wszystkich spektaklach scenę zamykały ogromne, ręcznie malowane płótna, identyczne w *Ryszardzie II* oraz w *Henryku IV* (pojawiały się w innej kolejności), odmienne zaś w *Wieczorze Trzech Króli*. Szeleściły na wietrze, zwłaszcza podczas awiniońskich spektakli. Wówczas zwykle kojarzono je z chorągwiami. To one oraz bogate kostiumy w znacznym stopniu wpływały na widowiskowość szekspirowskich przedstawień. W zastosowaniu kotar dostrzec można kolejne nawiązanie do tradycyjnych teatrów orientalnych¹⁶. Zasłony wykonane z jedwabiu zostały wzbogacone lekkimi detalami z metalu: złotymi listkami, paskami, łuskami oraz tarczami. Połączenie miękkich i twardych elementów sprawiło, że zniknął aspekt lekkości i sztuczności materiału, jaki mógłby towarzyszyć malowanemu jedwabiu. Płótna zmieniały się w toku przedstawień, opadając niczym pod działaniem magii jak uschnięte liście. Podobnie jak w *kathakali*, obecność zasłony symbolizowała przepływ czasu. Kurtyna stawała się łącznikiem między różnymi sekwencjami czasowymi, trwaniem ludzkim i boskim, mitycznym i historycznym. Umożliwiała komunikację odmiennych poziomów istnienia.

Symbolika płócien prosta, bezpośrednia, niemalże naiwna, jak pisał o niej Simon (1983, s. 236), w przypadku *Ryszarda II* odwoływała się do biegu słońca po nieboskłonie oraz następstwa dnia i nocy. W zmianach jedenastu płócien odsonił się kosmiczny sens tragedii króla. Już w pierwszej scenie kurtyna łączyła królewskie barwy — złoto i purpurę. Ciężka płachta złota zbrzydzała została dużymi plamami krwi. Barwy kolejnych płócien stopniowo ciemniały, przechodząc od bieli przez szarości po czerń. Obraz wschodzącego słońca kolejno zastępowały wizerunki słonecznego dysku chylącego się ku zachodowi¹⁷. W ostatnich scenach na czarnym tle widniała już tylko srebrzysta tarcza. Kiedy w finale drugiej sceny trzeciego aktu Ryszard krzychał: „Niech każdy ucho dzi/Z nocy Ryszarda, gdzie Bolingbroke wschodzi” (Shakespeare 1984, s. 85), symbolicznym gestem zrywał umieszczone w głębi sceny tło. Opadało ono z odgłosem łamanych skrzydeł, a król w tym momencie stawał naprzeciw gigantycznego złotego dysku na białym tle. Podczas gdy opadająca z tyłu kurtyna zapowiadała zmianę w układzie sił Ryszarda i Bolingbroke'a (Neuschäfer 2002, s. 152), pojawienie się kolejnej zasłony niejako natychmiast wprowadzało nowy układ sił. Zmiana kotary (elementu dekoracji), choć nie występowała w *Ryszardzie II* jako element o funkcji demarkacyjnej wspomianej przez Steena Jansena (1973), często towarzyszyła jednak zmianom sytuacji dramatycznych. Przez co

¹⁶ Kotara występuje w operze pekińskiej — *kathakali*. W teatrze balijskim jest to niewielka, drżąca przed wejściem postaci zasłona. W *kabuki*, *bunraku* także spotykamy malowane płótna.

¹⁷ Por. Jean-Paul Roux przywoływał przykład krajowców z Nowej Kaledonii, którzy o śmierci króla mówili: „Słońce zaszło” (Roux 1998, s. 166).

wzmacniała i potęgowała siłę oddziaływanie elementu demarkacyjnego, jakim pozostawały zmiany w grupie postaci.

W *Wieczorze Trzech Króli* z jedwabnych płócien w kakaowo-miodowych, pastelowych barwach z wyraźnymi złotymi elementami wyłaniały się obrazy konstelacji gwiazdnych i układów planetarnych. Rysunki geometryczne we wzory ni to perskie, ni to arabskie, ni to mongolskie przywoływały mgłę na morzu, a także zarysy odległych miast mających na horyzoncie. Różnice między kolorami tła w poszczególnych ogniwach cyklu były może jedynym znakiem pierwotnego zamiaru Mnouchkine — ustanowienia opozycji między komedią i tragedią.

INSEKTY O MIENIĄCYCH SIĘ PANCERZACH

Na tle płócien o niezwyklej sile plastycznej pojawiali się aktorzy. Alfred Simon pisał o *Ryszardzie II*: „Samuraje Szekspira skaczą jak dzikie zwierzęta¹⁸, insekty o mieniących się pancerzach pojawiają się wobec publiczności bez obrony. Oto parada życia i śmierci” (Simon 1983, s. 238).

Maski, makijaże, inspirowane wizerunkami wojowników w *kabuki*¹⁹ oraz operą pekińską i pełniące funkcję masek, a także kostiumy, przekształcały aktorów Mnouchkine w zjawy ze snu „ni to w kobiety, ni to w mężczyzn, ni to w starców, ni to w młodzieńców, ni to w idole, ni to w klaunów” (Dort 1984). Dzięki niezwyklej, nierealistycznym kostiumom i odrealnionej przestrzeni twórcy Théâtre du Soleil osiągnęli to, czego szuka się na Wschodzie, całkowitą depersonalizację aktora na rzecz postaci. Podobnie jak w tradycjach orientalnych, w cyklu szekspirowskim bogate kostiumy, makijaże i maski oraz określona pozycja ciała, odpowiedni tembr głosu i gestyka nie tylko pozwalały aktorom ukazać bogactwo świata, złożonego z różnych kategorii bohaterów, przybliżyć odmienność ich postaw i funkcji społecznych, ale także ujawnić nierealistyczność poszczególnych postaci. Bohaterowie w przedstawieniach Mnouchkine, chociaż są ludźmi, pochodzą jakby nie z tego świata. Przybywają z tego samego wymiaru rzeczywistości, co herosi w *kathakali*, *shite* w *nō*²⁰. Dzięki oprawie plastycznej widzowie Théâtre du Soleil przekraczają barierę realizmu i obcują ze światem zupełnie różnym od znanej im na co dzień rzeczywistości. Odbywają swoistą podróż w czasie i przestrzeni, docierając do epoki najbardziej wyrafinowanych cywilizacji. Georges Banu pisał, że Szekspir w inscenizacji Mnouchkine wywołał podobne olśnienie wizualne jak balety rosyjskie Diaghilewa na początku wieku (cyt. za: Quillet 1999, s. 88). Podobną opinię wyraził Guy Dumur (1984,

¹⁸ Jadwiga Rodowicz powołując się na słowa Zeamiego pisała, że „aktor na ostatecznym pułapie rozwoju przypomina zwierzę [...]” (Rodowicz 2000, s. 24).

¹⁹ Twarz ma kolor biały, podkreśla się na niej żyły nabrzmiałe krwią, wyrażające gwałtowność, siłę i odwagę postaci.

²⁰ Mnouchkine mówi o tym wprost: „Bohaterowie teatralni są boskiego pochodzenia” (wypowiedź w: Féral 1998, s. 28).

s. 62). Kostiumy, których każdy detal: kroje, kolory, luksusowe tkaniny, według recenzentów był godny opisu, w oryginalny sposób łączyły elementy rozpoznawalne dla różnych kultur. W strojach *Ryszarda II* renesans europejski łączył się z ubiorem samurajów. Kaftany elżbietańskie mieszały się z kryzami z wcześniejszej epoki, spódnicami typowymi dla pewnych ubiorów średniowiecznych oraz płaszczami przypominającymi kimona.

Wielowarstwowość kostiumów odbijała jak w lustrze technikę pracy nad spektaklami, podczas której kilka wstępnych pomysłów rodziło następne, kolejno przerabiane i wzbogacane. Te przemiany, objawiające się poprzez dokładanie kolejnych warstw i elementów, chociaż najbardziej widoczne były w sferze kostiumów, występowały także w gestyce, muzyce i charakteryzacji. W ten sposób powoli zostały wypracowywane formy oznaczające świat namiętności i hierarchii, w którym każdy bohater opowiadał o sobie (Moscoso 1984). Rzeczywistość, kształtowana poprzez kostiumy i zapisana w nich, była jednocześnie wyobrażona i koherentna. Sztynność tkanin zastosowanych w męskich ubiorach *Ryszarda II* wpłynęła na odkształcenie naturalnych konturów ciała, narzucając aktorom specyficzny ruch (podobnie jak w teatrze *nō*). Dominowały ciemne barwy, z detalami złota, srebra, czerwieni i błękitu²¹. Stroje możliwych kontrastowały z jasnym ubiorem króla. Podobne kostiumy pojawiały się w scenach dworskich, sekwencjach spisku i na polu walki w *Henryku IV*. Z kolei ubiory Poinsa, Peta i Bardolfa, jasne i błyszczące, nawiązywały przez użycie podobnych tkanin i barw do fantastycznych strojów postaci w *Wieczorze*. Zwłaszcza w komedii kostiumy aktorów przypominały upierzenie wielobarwnych ptaków (Moscoso 1984). Parodystyczny strój Falsatffa pozwalał zobaczyć w nim wielkie niemowlę (Héliot 1984b, s. 34), jak również nawiązanie do postaci przedstawionych w *Kaprysach* Goi. W scenach w tawernie dominowała atmosfera *Baśni z tysiąca i jednej nocy* charakteryzująca *Wieczór*. Zarówno w *Ryszardzie II*, jak i w *Henryku IV* występowały maski. Obecność nawet jednej maski w spektaklu — jak pisał ich twórca Erhard Stiefel (1984, s. 96) — podnosi grę aktorską na inny poziom, narzuca jej odmienną formę. Po raz pierwszy w historii Théâtre du Soleil wykorzystano maski tragiczne. Wykonane zostały z drewna²² i inspirowane przede wszystkim teatrem *nō*²³ (maskami: *zōonna* — dojrzałej kobiety, *yaseotoko* — ducha wojownika oraz *haskushikijo* — Siwego Starca) oraz komedią dell'arte. Maski w Théâtre du Soleil, nieco większe niż maski japońskie, miały ruchome szczęki ułatwiające aktorom mówienie. Ich funkcja w przedstawieniach także była zbliżona do tej, jaką pełnią maski *nō*: odczłowieczały aktorów i przez ukazanie esencji emocji przybliżały istotę natury człowieka. W *Ryszar-*

²¹ W tej wielobarwności strojów można dostrzec kolejne nawiązanie do Japonii: Japończycy konkurowali ze sobą o to, kto ma wspanialszą i bardziej kolorową zbroję (Takagi 2004, s. 126).

²² „Począwszy od masek w *Ryszardzie II* drewno stało się nam bliższe niż skóra” (Mnouchkine 1985, s. 234).

²³ Jadwiga Rodowicz (1993, s. 17) wspominała o pewnym podobieństwie masek *nō* do europejskiej rzeźby sakralnej.

dzie II maski nosiły najstarsze postaci związane z dworem — orędownicy sprawiedliwości i porządku: Księżęta Lancaster i Yorku, Hrabina de Salisbury oraz Biskup Carlisle. Maski pozwalały też młodym aktorom odgrywać starców. Na przykład Jana z Gandawy grał dwudziestoletni John Arnold, który bez maski nie byłby w stanie stworzyć tej postaci, nawet gdyby zastosował bogaty makijaż. Twarz króla, podobnie jak Bolingbroke'a, pozostawała odsłonięta. W drugiej kronice historycznej książę stając się Henrykiem IV zakładał maskę — symbol wieku, władzy i autorytetu; nawet jeśli prawowitość władcy podważali rebelianci — niedawni sprzymierzeńcy uzurpatora w walce o tron. W *Henryku IV* maski nosili także Hrabiowie Westmoreland oraz Worcester. Księżęta Henryk i Lord John oraz pozostali buntownicy z Hotspurem występowali w makijażach podkreślających ich młody wiek.

Oprócz masek i makijaży tragicznych w cyklu szekspirowskim pojawiały się także maski klaunowskie. Połączenie elementów tragicznych z błazenadą, widoczne nie tylko na poziomie masek i kostiumów, ale także w strukturze wybranych scen i w poszczególnych grupach bohaterów, charakteryzuje cały cykl. Postaci popularne: jak ogrodnik i jego pomocnik w *Ryszardzie II* oraz Sir Tobiasz Czkawka, Sir Andrzej Chudogęba i Fabian w *Wieczorze*, noszą nosy klaunów. Także makijaże Falstaffa i jego kompanów oraz Pani Chybcik w *Henryku IV* przywołują charakterystyczne klaunowskie²⁴. To dzięki nim i najmniejszym maskom świata aktorzy objawiali śmieszność swoich bohaterów, a wraz z nią wydobywali ich jedyność, niepowtarzalności i samotność. Bezpośrednio ukazywali związki między kondycją ludzką i losem klauna. Pisał o tym Simon, dostrzegając za Bachtinem autentycznego aktora ludzkiego losu w bufonie karnawałowym (Simon 1984, s. 80). We wprowadzeniu postaci błaznów w scenie trzeciej pierwszego aktu *Ryszarda II* Valida Dragovitch widziała przełomowy moment tragedii (Dragovitch 1983, s. 79). Z kolei scenę czwartą aktu trzeciego w tym samym dramacie, odgrywaną przez ogrodników-klaunów, można potraktować jak odpowiednik *kyogen* wobec *nō*.

Po *Wieczorze* krytycy pisali o odwołaniach do teatru elżbietańskiego, podążających w stronę wirtuozowsko przedstawionej klaunady oraz cyrku, które jednak nie niszczą okrucieństwa opowieści. Widząc w Falstaffie symbol kondycji ludzkiej, Armelle Héliot podkreślała tragiczny aspekt tej postaci. W *Henryku IV* widziała ona spektakl bardziej o biednych ludzkich istotach niż o ich funkcjach społecznych (Héliot 1984b, s. 34). Typowa dla tego dramatu zmienność, w której „wszystko się burzy i przemienia, przechodząc niemalże w jednej chwili, w jednym wersie od pełnego słońca do najczarniejszej rozpacz” (wypowiedź Mnouchkine w: Héliot 1984b, s. 33)²⁵, w spektaklu została wy-

²⁴ Klauni występują także na przykład w operze pekińskiej. W *topeng* z kolei pojawiają się postaci błaznów.

²⁵ Podobnie pisał o *Henryku IV* Patrick Derosbo: „«Sztuka zmienna», która przechodzi od brutalności dramatu, agonii pól bitewnych do cyrkowych fikołków” (Derosbo 1984, s. 33).

dobyta przez zestawienie różnorodnych elementów wykorzystywanych w dwu poprzednich ogniwach cyklu oraz zespolenie znalezionych wcześniej rozwiązań muzycznych. Dominująca w *Ryszardzie II* Japonia łączyła się z typowymi dla *Wieczoru* Bliskim Wschodem oraz Indiami. Pojawiała się na scenie oznaczająca krew czerwona wełna nawiązująca do teatru elżbietańskiego i *kathakali*, wschodnie parasole, krótkie baty i podskoki pozwalające aktorom na imitacje jeźdźców i ich wierzchowców stosowane w *Ryszardzie II*.

W chronologicznie wcześniejszym *Wieczorze* nawiązania elżbietańskie współistniały z renesansowymi, indyjskimi i perskimi. Pisano o skojarzeniach z kinem hinduskim (Godard 1982, s. 14). Krytycy porównywali Illirię do „wewnętrznych Indii”, a także do ludzkiej nieświadomości (Héliot 1984a, s. 39–40). Indyjskie oraz japońskie inspiracje były dostrzegalne w makijażu. Kobiety często nosiły szarawary. Aktorzy odtwarzający głównych bohaterów, podobnie jak wykonawcy w niektórych teatrach orientalnych, występowali boso. Feste nosił tradycyjne dzwonki zapinane w okolicach kostki w *bharata-natyam*. W przeciwieństwie do charakteryzujących się odwagą i nadludzką mocą postaci rycerzy-wojowników z kronik historycznych w *Wieczorze* aktorzy uosabiali piękno wynikające z wrażliwości ich bohaterów (Orsino, Oliwia, Viola), przypominających „porcelanową zastawę, kwiaty w przeddzień wędnięcia” (Godard 1982, s. 14).

PIASEK SAMURAJÓW

Aktorzy w ekstrawaganckich kostiumach, pełniących funkcję dekoracji w ruchu, tworzyli własną przestrzeń, rodzaj żywej architektury. Stawała się ona wyraźnie dostrzegalna dla publiczności, gdyż wykonawcy pojawiali się na kontrastującym z kolorami kostiumów tle. Scenę, podobnie jak całą widownię, pokrywała kokosowa wycieraczka w kolorze słomy. Dominique Jamet pisała o „piasku samurajów” (Jamet 1981, s. 2). Można powiedzieć, że aktorzy Théâtre du Soleil, podobnie jak wykonawcy opery pekińskiej, grali swoje spektakle na dywanie²⁶. Jednobarwny, jednolity pod względem wykorzystania materii chodnik dzieliły czarne, wąskie, ustawione w regularnych odstępach równoległe pasy przypominające wstążki. Stosując takie rozwiązanie Mnouchkine nawiązała zarówno do typowo japońskiego „postrzegania przestrzeni jako płynącej”, jak i do znaczenia słowa „przeźrenie” (*ma*), które w języku japońskim sugeruje przerwę (Ching-Yu Chang 2001, s. 210). Czarne wstążki prowadziły przez całą długość sceny i zanikały na jej granicy z widownią, na wysokości czterech lamp kwarcowych. Lampy z kolei stanowiły dalekie przywołanie oświetlenia sceny w *kathakali*. Czarne szlaki przywołujące linie, trasy na

²⁶ O przełomowym momencie, jakim dla jego aktorów było odkrycie przestrzeni dywanu podczas podróży po Afryce, wielokrotnie wspominał Peter Brook.

bieżni²⁷ rytmizowały przestrzeń, oraz wprowadzały, tak ważne dla Japończyków, hierarchię i porządek (Benedict 1999, s. 50, 58). Pozwalały na przeistoczenie amorficznej poniekąd przestrzeni w określony szyk (także wojskowy); szereg precyzyjnie wyznaczonych miejsc, których zajmowanie odzwierciedlało nie tylko porządek społeczny, ale także podobnie jak w średniowieczu ład kosmiczny, pewną niemalże boską konstelację. Pisał o tym Bernard Dort: „Świat szekspirowski [stworzony przez Théâtre du Soleil — M.H.] [...] nie przywołuje momentu historycznego [...], ale kosmogonię, modelowy system planetarny, wykraczający poza przestrzeń i czas”. Krytyk wspominał także o „systemie gwiazd, zmieniających się i rozbłyskujących meteorów” oraz „układzie słonecznym, jaki każdy [postać, aktor, widz — M.H.] ma w piersiach” (Dort 1984). Z kolei Philippe Hotier mówił o królu i wielkich królestwa w *Ryszardzie II* jako stanowiących rodzaj Olimpu. Georges Bigot w tym samym wywiadzie wspominał o nawiązaniach do szyku wojskowego: „Wychodząc od intuicji zrozumiałem, że bohaterzy *Ryszarda* byli rodzajem wojowników ducha i ciała, kierowały nimi wojenne zachowania wobec innych i wobec samych siebie” (wypowiedzi Hotiera i Bigota w: Déprats 1982c, s. 13). Aby przedstawić na scenie ten hierarchiczny porządek, Mnouchkine sięgnęła do tradycji orientalnych, w których aktorzy ukazują bogów, demony i herosów, wykorzystując do tego celu techniki cielesne przypominające postawy walki²⁸.

Ustanawianie porządku przez zajęcie „właściwego miejsca”, którego znaczenie w kulturze japońskiej znacznie przewyższa jego wartość na Zachodzie, jest charakterystyczne dla niemal całego *Ryszarda II* oraz wielu scen *Henryka IV*. W pierwszym spektaklu przedstawione ono zostało obrazowo i dosłownie, a następnie przejęte w ostatnim ogniwie cyklu. Najbardziej widoczne stało się to w pierwszej i trzeciej scenie *Ryszarda* oraz w scenie abdykacji władcy. W wymienionych sekwencjach królowie, tak stary, jak i nowy, wraz z całym dworami wbiegali na scenę ruchem po spirali. Wysokie podskoki, którymi Georges Bigot, a następnie Cyrille Bosc co pewien czas punktowali swój bieg, obrazowały przede wszystkim postawę władcy, który z racji sprawowanego urzędu wybijał się ponad dwór. Jednocześnie oznaczały „wyskoki” młodego i niedoświadczonego człowieka sprawującego władzę. Po zakończeniu biegu wszyscy moiżni ustawiali się w szeregu naprzeciwko widzów, zajmując odpowiednie miejsce w szyku, każdy na swoim torze. Jedynie król, swobodnie przechodząc między torami, panował nad całą przestrzenią. Władca znajdując się na szczycie hierarchii pozostawał niejako ponad nią.

Ustawienie tyraliery postaci frontalnie wobec publiczności wynikało z przekonania zespołu, że tekst Szekspira adresowany jest bezpośrednio do widzów.

²⁷ Gordon Craig uważał, że „trzeba grać w teatrze, jak się gra w football”. Charles Antonetti podkreśla, że w teatrze Szekspira chodzi właśnie o taką grę (Antonetti 1986, s. 262). Antonetti nie definiuje jednak terminu „gra”, w swoim tekście nie rozwija także uwagi Craiga.

²⁸ Tak jak w *kathakali* oraz *nō*.

Brzmi jak wyjawiany po cichu sekret. „Po *Złotym wieku* zrozumieliśmy, że postaci Szekspira nie mówią między sobą, mówią do publiczności” — komentowała Mnouchkine (wypowiedź w: Simon 1982b, s. 23)²⁹. W innym miejscu dodawała: „relacja z publicznością aktora w masce jest koniecznie frontalna” (Mnouchkine 1985, s. 233). Aktorzy spoglądali na partnerów tylko wówczas, gdy milczeli. Mnouchkine podkreślała, że mówienie do publiczności jest niezwykle trudne dla aktora, który traci możliwość schronienia się w relację psychologiczną z partnerem. Bohaterowie szekspirowscy, zachowując pewien obiektywizm, przypominali orientalnych opowiadaczy, w tym także „*kataribe* — opowiadacza z zamierzchłej przeszłości Japonii, którego zadaniem było pamiętanie i odtwarzanie genealogii władców i najważniejszych wydarzeń w historii rodu i kraju” (Rodowicz 1993, s. 33). Jednak w przeciwieństwie do tych ostatnich nie przywoływali świętych, odległych i legendarnych dziejów pewnej społeczności, ale byli „opowiadaczami własnych pasji”, odkrywali i kontemplowali „swój pejzaż wewnętrzny”. Jednocześnie uczestniczyli w wydarzeniach i „rekonstruowali” je poprzez akt narracji. Ich gra stanowiła iluzję, lecz nie tylko działań rzeczywistych, charakteryzujących „dramatyczność” w ujęciu Pavis, ale przejętych z odległych tradycji i swobodnie zmontowanych elementów. Przez co identyfikacja widza z postacią została utrudniona (Pavis 1998, s. 113). Wcielenie w postać, czego Mnouchkine żąda od swoich aktorów, współistniało z zachowaniem pewnego dystansu niezbędnego do obserwacji własnego wnętrza. Stąd wynikało wrażenie obcości przywoływane przez niektórych krytyków, bliskie efektowi obcości u Brechta (Derosbo 198, s. 33).

Pozycja ciała wszystkich głównych postaci męskich w *Ryszardzie II* oraz postaci rycerzy w *Henryku IV* przywoływała z jednej strony wizerunki samurajów, z drugiej zaś sylwetki aktorów w niektórych teatrach orientalnych³⁰ — pozycja na ugiętych, szeroko rozstawionych nogach. Kręgosłupy wykonawców w Théâtre du Soleil były wyprostowane, a ręce spoczywały na udach lub w miejscu, które w teatrze *nō* bywa określane jako *tandem*³¹. Górna część ciała, podobnie jak u wykonawców *nō*, pozostawała prawie zupełnie nieruchoma. Bezruch aktorów na scenie oraz ich „zakorzenienie w miejscu” pomagały w zachowaniu uważności i czujności w danej sytuacji oraz gotowości do wykonania

²⁹ Jeden z zarzutów formułowanych przez krytyków i skierowanych pod adresem przedstawień szekspirowskich brzmiał: teatr nie jest tylko opowiadaną historią, to historia, która się dzieje. Natomiast w spektaklach Théâtre du Soleil pojawiają się bogate obrazy, które nie zmieniają nic w swojej strukturze.

³⁰ Aktorzy znajdowali się na poziomie preekspresywnym, według terminologii Eugenia Barby.

³¹ Tak nazywa się w teatrze *nō* najważniejszy punkt ciała aktora, w stosunku do którego określa się ułożenie innych jego części. *Tandem* — baza wszystkich fizycznych działań człowieka — znajduje się trzy centymetry poniżej pępka. W tym miejscu gromadzi się także energia duchowa człowieka (por. Rodowicz 2000, s. 32).

kolejnego ruchu. Reakcje ruchowe przypominały wybuchy. Pojawiały się nagle z olbrzymią siłą. Poszczególne postaci porównywano także do kościołów³², w których odpowiednikiem kombinacji stylów architektonicznych były elementy zaczerpnięte z odmiennych kultur. Poprzez swoją formę — wpisanie ciała aktora w trójkąt — pozycje ciała przywoływały postawę człowieka ubóstwionego, „człowieka-Boga”. Takie było także wymaganie Mnouchkine stawiane aktorom: „By objawili bogów, stali się bogami” (Simon 1982b, s. 24). Przywołanie boskości szekspirowskich samurajów odsyła wprost do mitologii japońskiej, w której ludzkie gromady stanowiły przedłużenie pierwszych pokoleń bogów, a sami ludzie mieli „nie mniej boską naturę niż ich boscy przodkowie” (Kotański 1995, s. 15). Mnouchkine wprowadzając takich bohaterów na scenę zrealizowała wezwanie Charles’a Dullina, który apelował: „Potrzebujemy nie maszyny do opuszczania bogów, ale samych bogów” (wypowiedź Dullina w: Simon 1983, s. 241). Warto dodać, że podczas gdy w kronikach historycznych widzowie mieli do czynienia przede wszystkim z bogami, w *Wieczorze* bohaterowie przypominali raczej polichromowane bożki karnawału, drewniane idole.

Z postawą „człowieka ubóstwionego” i „karnawałowego bożka”, postaci szlachetnej bądź popularnej, wiązała się odpowiednia gestyka. Za każdym razem były to gesty stylizowane i precyzyjne, odpowiadające skodyfikowanym figurom ruchu na Wschodzie. W przypadku postaci szlachetnych dominowały gesty symboliczne, podczas gdy bohaterowie popularni łączyli je z realistycznymi. W cyklu szekspirowskim można odnaleźć odpowiedniki dwu stylów gry stosowanych w teatrach orientalnych (por. Quillet 1999, s. 73). W *Ryszardzie II* zdecydowanie przeważał odpowiednik stylu gry z Północy występujący w operze pekińskiej oraz stylu gwałtownego, wojowniczego w *kabuki* (określanego jako „szorstki” — *oragoto*), który wspaniale przystosowywał się do ukazania elżbietańskiej tragedii władzy. Przeważały gesty hieratyczne, podkreślające ceremonialne skostnienie, które miały przekonać widzów o niewzruszoności władzy królewskiej (Neuschäfer 2002, s. 147). W niektórych momentach (3 scena, I akt) pojawiały się także nawiązania do *rasa/bhawa* (smaku) skodyfikowanych ekspresji ludzkich uczuć występujących w *kathakali*. Z kolei w *Wieczorze*, do którego wyjściowe pozycje i gesty (*mudry*) zostały zapożyczone z *bharata-natyam* oraz również z *kathakali*, można odnaleźć nawiązania do gry z Południa w operze pekińskiej i łagodnego stylu w *kabuki* („miękkiego” — *wagoto*). Krytycy pisali także o widowiskowym przemieszczaniu się postaci przypominającym tańce derwiszów (Héliot 1984a, s. 40). W *Henryku IV* obydwie style połączyły się, stapiając hieratyzm z delikatnością. Pewna przewaga gwałtowności została zachowana. Pojawiły się także widowiskowe sceny walk wzbogacone elementami

³² „Dla Wiktora Hugo ostatnią katedrą była twórczość Szekspira” (Pasierb 2003, s. 8). W podobny sposób mówił o swojej muzyce Jean-Jacques Lemêtre: „Tworzę kościoły, katedry za pomocą muzyki” (wypowiedź Lemêtre w Picon-Vallin, www.lebacausoleil.com).

akrobacji, które przypominały najbardziej wypracowany balet w operze pekińskiej, przedstawiający zarówno starcia armii, jak i pojedynki między dwoma głównymi wojownikami (por. Pimpneau 1988, s. 1088). Rewolta wobec zastanego porządku i władzy królewskiej manifestowała się przełamaniem statycznej postawy i hieratycznej gestyki typowej dla *Ryszarda II*. Bunt możliwych przekładał się na zmianę zachowań ruchowych, porzucanie porządku i burzenie szyku. Wyrażony został przez podskoki, swobodne przemieszczanie się, wirowanie, kłębiecie.

ORIENTALNY TEATR ŚWIATA. ZAKOŃCZENIE

„Jeśli istnieje miejsce, w którym można być trochę międzynarodowym, to jest nim teatr” — tak określała swoją wizję teatru jako miejsca dialogu kultur Mnouchkine w 1980 r., w przeddzień realizacji cyklu szekspirowskiego (wypowiedź w: Guibert 1980, s. 21)³³. Olśnienie reżyserki Wschodem i fascynacja formami tradycyjnych teatrów po części tłumaczą orientalne inspiracje obecne w inscenizacjach dramatów Szekspira. Jednak tylko po części. Czynnikiem równie istotnym, a może decydującym o wyborach estetycznych było doświadczenie swoistego braku. Fascynacja Mnouchkine obcą kulturą spotkała się bowiem z pewną ułomnością kultury Zachodu, a co za tym idzie — z „brakiem” obecnym w rodzimym teatrze. „Straciliśmy [jako ludzie Zachodu — M.H.] wszelkie poczucie rytuału [...] — bez względu na to, czy związany jest z Bożym Narodzeniem, urodzinami czy pogrzebem [...] [a nieustannie] odczuwamy głód rytuałów [...]” — tak pisał w *Pustej przestrzeni* o wspomnianym braku Peter Brook (1981, s. 67). Tym bardziej odczuwała go twórczyni Théâtre du Soleil, sięgając po „najtragiczniejszą, najbardziej rytualną i najbardziej liturgiczną spośród sztuk historycznych Szekspira”, jaką jest *Ryszard II*. Reżyserka, chcąc pozostać wierną wizji autora ze Stratfordu, musiała zatem sięgnąć do tych kultur, w których ciągle żywe są rytuały, a teatr nie został pozbawiony charakteru ceremonialnego.

Théâtre du Soleil stworzył przedstawienia oparte na pełnej kultu interpretacji tekstu, wiernej jego materii werbalnej i fabularnym treściom, ale potęgującej tonację dramatów aż do stopnia narzucania całościom utworów sensu metafizycznego czy religijnego oraz tej formy gatunkowej, która najpełniej ten sens przekazuje. Według Mnouchkine, pod koniec XX wieku we Francji tylko formy orientalne zdolne były oddać metafizyczny czy religijny sens utworów autora ze Stratfordu. Czyniąc Szekspira orientalnym, jednocześnie przywróciła mu religijny (metafizyczny) wymiar. Orientalna scena, scena

³³ Patrice Pavis zestawienie kilku dzieł jednego autora określił w swojej typologii inscenizacji utworów klasycznych jako „adaptację tematyczną”. Charakteryzuje się ona między innymi zakwestionowaniem granic poszczególnych dzieł. Cykl szekspirowski Mnouchkine dzięki wariacyjnym powtórzeniom pewnych sekwencji i poszczególnych elementów daje inscenizacjom nowy wymiar (Pavis 1986, s. 73).

Orientu wyobrażonego, którą reżyserka i jej zespół stworzyli dla wspomnianego cyklu, nie tylko pomogła w nowym, odświeżającym odczytaniu europejskiej klasyki, nadała widowiskowy aspekt tekstom, ale także przywróciła samym przedstawieniom ceremonialny charakter, bliski tradycyjnym spektaklom Wschodu.

Dzięki inspiracjom orientalnym w cyklu szekspirowskim Mnouchkine dokonała ponadto przełomu w rozwoju zachodniej praktyki przedstawiania. Teatr azjatycki, według Adriana Kiernandera, dostarczył reżyserce technik pozwalających przełamać wizję „europejskiego teatru fetyszystycznego opartego na naturalizmie, psychologii i hermeneutyce”. Wschodnie odwołania pozwoliły także na postawienie nowych kwestii dotyczących zadań stojących przed sztuką teatru. Nawiązania te dostarczały przede wszystkim narzędzi aktorom. Wykonawcy na scenie podkreślali istnienie konwencji scenicznych. Kiernander zaznaczył, że Mnouchkine użyła metod i nawiązań do tradycyjnych wschodnich teatrów jako sposobu amplifikacji istniejących zachodnich konwencji scenicznych. Odległe narzędzia pozwoliły aktorom znaleźć kostiumy, rodzaj ruchu, stylu wokalnego, które swoją sztucznością odpowiadałyby pewnym cechom tekstu — kondensacji czasu, naciskowi na „dramatyczne” zdarzenia w historii, użyciu monologów (Kiernander 1992, s. 150, 155). Dzięki takiemu zestawieniu relacja między słowem i obrazem w całym cyklu charakteryzuje się rzadko spotykaną w teatrze zachodnim intensywnością. Zestawienie treści — głębi, precyzji i piękna szekspirowskich wersów — z formą przeznaczoną na wzór teatrów orientalnych do opowiadania historii o bogach, demonach i herosach zaowocowało widowiskami wielkiego teatru świata. Łączą się w nim kultury, konwencje i poetyki, po to by objawić dzieje człowieka: człowieka indywidualnego i jego namiętności, człowieka społecznego i jego historii oraz człowieka kosmicznego i jego *sacrum*. Świat przedstawiony nie stanowi kopii natury. Artyści z Cartoucherie w cyklu szekspirowskim stawali się jej „rywalami”, przejmując myśl typową dla tradycji chińskiej, w której kosmos sceniczny „nie kopiuje rzeczywistości, ale daje jej ekwiwalent jednocześnie bardzo sztuczny i bogatszy niż każda imitacja” (Pimpaneau 1988, s. 1088).

BIBLIOGRAFIA

- Antonetti Charles, 1986, *Notes de travail sur Shakespeare*, w: *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langues Dramatiques*, M. de Rougemont, M. Corvin, R. Guichemerre, W. Leiner, J. Mozel, A. Tissier (red.), Librairie A.-G. Nizet, Paris.
- Barthes Roland, 1999, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Benedict Ruth, 1999, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa.
- Borie Monique, 1986, *Artaud: langage théâtral, langage dans l'espace*, w: *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langues Dramatiques*, M. de Rougemont, M. Corvin,

- R. Guichemerre, W. Leiner, J. Mozel, A. Tissier (red.), *Librairie A.-G. Nizet*, Paris.
- Brandon James R., 1999, *Kabuki and Shakespeare. Balancing Yin and Yang*, „The Drama Review”, t. 43, nr 2.
- Brook Peter, 1981, *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, WAI F, Warszawa.
- Ching-Yu Chang, 2001, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, tłum. D. Juruś, w: K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, Universitas, Kraków.
- Costaz Gilles, 1984a, *Mnouchkine, la reine Soleil*, „Le Matin”, 17 stycznia.
- Costaz Gilles, 1984b, *Shakespeare l'oriental*, „Le Matin”, 9 lutego.
- Déprats Jean-Michel, 1982a, *Voyage en Shakespeare*, „Le Théâtre/Public”, nr 46–47.
- Déprats Jean-Michel, 1982b, *Le besoin d'une forme. Entretien avec Ariane Mnouchkine*, „Le Théâtre/Public”, nr 46–47.
- Déprats Jean-Michel, 1982c, *Un texte masqué. Entretien avec Georges Bigot et Philippe Hotier*, „Le Théâtre/Public”, nr 46–47.
- Derosbo Patrick, 1984, *24 heures du monde*, „Le Quotidien de medecin”, 1 lutego.
- Dort Bernard, 1984, *Aux deux bouts de Shakespeare*, „Le Monde”, 8 kwietnia.
- Dragovitch Valida, 1983, „Richard II” *dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine*, w: *Du texte à la scène: langages du théâtre*, Jean Touzot Libraire-Éditeur, Paris.
- Dullin Charles, 1985, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie Théâtrale, Paris.
- Dumur Guy, 1982, *Plein Soleil sur Avignon*, „Le Nouvel Observateur”, 24 lipca.
- Dumur Guy, 1984, *Stratford — sur — Seine: le triomphe d'Ariane*, „Le Nouvel Observateur”, 3 lutego.
- Féral Josetle, 1998, *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions Théâtrales, Paris.
- Ficher-Lichte Erika, 1992, *Les tendances interculturelles dans le théâtre contemporain*, w: *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, P. Pavis (red.), PPBBR, Saint-Cyr.
- François Guy-Claude, 1984, *Un espace métaphorique*, „Théâtre en Europe”, nr 3.
- Godard Colette, 1982, *Shakespeare ouvre le Festival d'Avignon*, „Le Monde”, 13 lipca.
- Guibert Hervé, 1980, *A qui appartient l'histoire?*, „Le Monde”, 19 czerwca.
- Héliot Armelle, 1982a, *Avignon: La première nuit Mnouchkine*, „Le Quotidien de Paris”, 10 lipca.
- Héliot Armelle, 1982b, *Du Shakespeare dans le droit fil d'Ariane*, „Le Quotidien de Paris”, 17 lipca.
- Héliot Armelle, 1982c, *La vie au Soleil*, „Acteurs”, nr 10.
- Héliot Armelle, 1984a, *Ariane en Illyrie*, „Acteurs”, nr 9.
- Héliot Armelle, 1984b, „Henry IV” *par le Théâtre du Soleil*, „Acteurs”, nr 18.
- Jamet Dominique, 1981, *Ariane Mnouchkine accroché au rideau*, „Le Quotidien de Paris”, nr 631.
- Kiernander Adrian, 1992, *Reading. Théâtre. Techniques: Responding to the Influence of Asian Theatre in the Work of Ariane Mnouchkine*, „Modern Drama”, t. 35, s. 149–158.
- Jansen Steen, 1973, *Qu'est ce qu'une situation dramatique? Etudes sur les notions élémentaires d'une description de textes dramatiques*, „Orbis Litterarum”, t. 28, s. 235–292.
- Kotański Wiesław, 1995, *Dziedzictwo japońskich bogów*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kott Jan, 1965, *Szekspir współczesny*, PIW, Warszawa.
- Kott Jan, 1999, *Szekspir współczesny 2. Pleć Rozalindy i inne szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Kott Jan, 2000, *Lustro*, Czytelnik, Warszawa.
- Marcabru Pierre, 1982, *Avignon: le fil d'Ariane*, „Le Point”, nr 513.
- Mnouchkine Ariane, 1968, *Une prise de conscience*, „Le Théâtre”, nr 1: *Cahiers dirigés par Arrabal*, Christian Bourgeois, Paris.
- Mnouchkine Ariane, 1985, *Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil*, w: *Le Masque: du rite au Théâtre*, O. Aslan, D. Bablet (red.), CNRS Édition, Paris.
- Moscoso Sophie, 1984, *Notes de répétitions*, „Double Page”, nr 32.
- Neuschäfer Anne, 2002, *De l'improvisation au rite: Léopée de notre temps. Le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Pascaud Fabienne, 1982, *Les soleils d'Ariane Mnouchkine*, „Télérama”, nr 1695.
- Pasierb Janusz S., 2003, *Katedra symbol Europy. La cathédrale Europe*, Bernardinum, Pelplin.
- Pavis Patrice, 1986, *Le jeu des classiques*, „Théâtre Public”, nr 69.
- Pavis Patrice, 1996, *L'Analyse des spectacles. Théâtre. Mime. Danse. Danse-Théâtre. Cinéma*, Edition Nathan, Paris.
- Pavis Patrice, 1997, *Ku teatrowi międzykulturowemu?*, tłum. E. Kubikowska, „Didaskalia”, nr 22.
- Pavis Patrice, 1998, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Picon-Vallin Béatrice, *Croiser les traditions pour composer de la musique de théâtre*, www.lebacausoleil.com.
- Pignarre Robert, 1988, *Théâtres du monde*, w: *Encyclopædia Universalis*, t. 17, Encyclopædia Universalis Éditeur, Paris.
- Pimpaneau Jacques, 1988, *La tradition chinoise*, w: *Encyclopædia Universalis*, t. 17, Encyclopædia Universalis Éditeur, Paris.
- Pons Anne, 1982, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*, „Le Point”, 2 sierpnia.
- Quillet Françoise, 1999, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, L'Harmattan, Paris–Montreal.
- Renik Krzysztof, 1994, *Kathakali. Sztuka indyjskiego teatru*, Dialog, Warszawa.
- Rodowicz Jadwiga M. (tłum. i oprac.), 1993, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, Pusty Obłok, Warszawa.
- Rodowicz Jadwiga M., 2000, *Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nō*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Roux Jean-Paul, 1998, *Król. Mity i symbole*, tłum. K. Marczevska, Wolumen–Bellona, Warszawa.
- Shakespeare William, 1984, *Ryszard II*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Sieffert René, 1988, *Le théâtre japonais*, w: *Encyclopædia Universalis*, t. 17, Encyclopædia Universalis Éditeur, Paris.
- Simon Alfred, 1982a, *Richard II: retour à Shakespeare, retour au texte?*, „Acteurs”, nr 2.
- Simon Alfred, 1982b, *Les dieux qu'il nous faut. Entretien Ariane Mnouchkine — Alfred Simon*, „Acteurs”, nr 2.
- Simon Alfred, 1983, *La grand jeu shakespearien de la Cour d'Honneur*, „Esprit” nr 73.
- Simon Alfred, 1984, *Naître et renaître au théâtre*, „Théâtre en Europe”, nr 3.
- Stiefel Erhard, 1984, *Un objet magique*, „Théâtre en Europe”, nr 3.
- Takagi Takeshi, 2004, *Rycerze i samuraje*, tłum. W. Nowakowski, Diamond Books, Bydgoszcz.
- Temkine Raymonde, 1983, *Ariane Mnouchkine: Les acteurs sont des poètes*, „L'Europe”, nr 648.
- Thomasseau Jean-Marie, 1995, *Drame et tragédie*, Hachette, Paris.

- Villiers André, 1986, *Voix pensante et voix vive*, w: *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages Dramatiques*, M. de Rougemont, M. Corvin, R. Guichemerre, W. Leiner, J. Mozel, A. Tissier (red.), Librairie A.-G. Nizet, Paris.
- Ziębiński Andrzej, 1974, *Klasyczny teatr japoński*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 1.

ARIANE MNOUCHKINE: THE ORIENTAL STAGE FOR SHAKESPEARE

Summary

Ariane Mnouchkine, in preparing a series of Shakespearan productions at the Théâtre du Soleil in the early 1980s (*Richard II*, *Twelfth Night* and *Henry IV*), used traditional theatrical forms from Japanese Noh, Kabuki and Bunraku; Indian Kathakali and Bharata-natyam, Balinese Topeng and Beijing Opera. The Shakespearan series, an example of transcultural experimentation, represented a breakthrough for the group from Cartoucherie, and was the director's first decisive step towards searching for her own sources. Asian theatrical forms that served above all as inspirations and "traces of imagination", not just as models to be copied, "refresh" Shakespeare's works and allow us to take a step back from them, as well as express the universal dimension of his dramaturgy. Mnouchkine used the traditional methods of the Asian theatre also as a means of amplifying Western stage conventions, thus creating the opportunity to pose new questions about the tasks that stand before theatre as an art form.

Key words/słowa kluczowe

staging / inscenizacja; Noh / nō; Kabuki; Kathakali; transculturalism / transkulturalizm; rhythm / rytm