

Joanna Michalczuk  
Instytut Literaturoznawstwa  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
e-mail: joanna.michalczuk@kul.pl  
ORCID: 0000-0001-6809-0952

## *Lever de rideau* i akcja właściwa – „wyobrażone podróże” Kazimierza Brauna albo metateatralność

Metateatralność ujawnia się w tekście dramatycznym na trzy sposoby – pisze Patrice Pavis:

pierwszy polega na odsłonięciu skrywanego zazwyczaj przez tekst drugiego układu komunikacyjnego (scena – widz), a tym samym na tekstowym wyartykułowaniu sytuacji teatralnej [...]. Drugi opiera się na procesie sfabularyzowania sytuacji teatralnej, kiedy to dochodzi do jej uprzedmiotowienia przez uczynienie z niej składnika przebiegu fabularnego (teatr w teatrze). Trzeci sposób polega na zwykłej „dyskursywizacji” tematyki teatralnej i ma miejsce wtedy, gdy sztuka teatru staje się przedmiotem wypowiedzi postaci dramatycznych, a więc tematem dialogu dramatycznego<sup>1</sup>.

Przegląd poświęconych metateatralności prac oraz przykłady stosowanych w dramatach technik i sposobów przejawiania się w tekście metateatralności przynosi jedno z najważniejszych opracowań tego zjawiska – ujęcie Sławomira Świątka<sup>2</sup>. Rosnące zainteresowanie badaczy kategorią

---

<sup>1</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł. oprac. i uzup. S. Świontek, Wrocław, 1998, s. 289. Zob. też S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 148–149.

<sup>2</sup> Zob. S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*. Zob. też A. R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005.

metateatralności wiąże się z wyzwaniem, jakie stawiają przed interpretatorami teksty znaczących twórców XX-wiecznych, zwłaszcza nurtu awangardowego i eksperymentalnego – co przed kilkunastoma już laty zauważyła Krystyna Ruta-Rutkowska<sup>3</sup>, proponując w punkcie wyjścia rozróżnienie między metatekstowością związaną z wypowiedziami „drugiego stopnia” (przede wszystkim elementy okalające dramat, ale także didaskalia) a metateatralnością odnoszoną do zwielokrotnienia poziomów świata przedstawionego i badając różne ich formy i wzajemne relacje.

Aspekty metateatralne w dramaturgii Kazimierza Brauna – reżysera teatralnego i dyrektora teatrów, badacza teatru i wykładowcy akademickiego – nie mogą dziwić, stają się wyraźnym śladem teatralnej fascynacji artysty, odzwierciedleniem pasji, która łączy wszystkie części jego twórczego dorobku. W tym wypadku pasja towarzyszy doświadczeniu i wiedzy praktyka i teoretyka sceny, przez wiele lat kształcącego kandydatów na aktorów i pracującego z aktorami w teatrze. Szerokie i złożone zagadnienie metateatralności dramatów Brauna nie stało się dotąd przedmiotem badawczej refleksji, a warto je rozważyć w odniesieniu do całej dramaturgii tego autora postrzegającego świat z perspektywy sceny, chętnie piszącego o innych artystach, żywo zainteresowanego problemami kreacji. Bohaterami znacznej części tekstów dramatycznych Brauna są twórcy teatralni, najczęściej aktorzy, choć także dramatopisarze i reżyserzy-inscenizatorzy, niekiedy mający swoje historyczne pierwowzory (np. Helena Modrzejewska, Pierre de Marivaux, Leon Schiller), proces tworzenia sztuki ulega w nich fabularyzacji, akcja rozgrywa się w miejscach teatralnych sprzyjających ujawnieniu sytuacji teatralnych, na różne sposoby jest też sygnalizowana podwójność adresatów – druga postać i widz rzeczywisty, w naturalny sposób – ze względu na wybór miejsc i bohaterów dyskursywizacji ulega w nich natura, rola, zadania teatru. W tym miejscu przedmiotem rozważań będą dwa, łączące się ze sobą, dramaty Brauna, jednoaktówka *Niewyznane zwierzenia*<sup>4</sup> i dwuaktowa *Kwarantanna*<sup>5</sup>, twórczo nawiązujące do tradycji komedii dell’arte.

Teksty pochodzą ze zbioru dramatów Brauna opublikowanego w 2022 roku. Pierwszy z utworów opatrzony jest uwagą odautorską, która sygnalizuje możliwy związek obu sztuk: „Rzecz może być grana samodzielnie

<sup>3</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 2, s. 113–138. Zob. też K. Ruta-Rutkowska, *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2012. Jednym z przejawów rosnącego zainteresowania problematyką metateatru jest zawartość „Pamiętnika Teatralnego” 2016, nr 3.

<sup>4</sup> K. Braun, *Niewyznane zwierzenia. Sztuka w jednym akcie*, w: tegoż, *Dramaty 2022*, Toruń 2022, s. 231–257.

<sup>5</sup> K. Braun, *Kwarantanna. Dramat*, w: tegoż, *Dramaty 2022*, s. 261–315.

albo jako «Lever de rideau» przed – zamieszczoną następnie w tym tomie – *Kwarantanną*<sup>6</sup>. Sygnałem metateatralności jest już użycie określenia *lever de rideau*, a tym samym nawiązanie do XVIII-wiecznej praktyki poprzedzania sztuki głównej małą, najczęściej komediową, formą sceniczną. Taka właśnie forma, nawiązująca do tytułu komedii Pierre’a de Marivaux, opatrzona jest *Posłowiem*, które przypomina o charakterystycznej dla Brauna praktyce uzupełniania tekstów dramatycznych autokomentarzami, wyjaśniającymi często intencje i motywacje twórcy, wprowadzającymi niezbędną kontekst historycznoteatralny, czasami zawierającymi wskazówki dla potencjalnych inscenizatorów. Autokomentarze, niekiedy poprzedzone innym tytułem: *Zamiast didaskaliów*<sup>7</sup>, są traktowane przez autora jako ważne uzupełnienie tekstu dramatu. W tym przypadku *Posłowie* wraz z informacjami poprzedzającymi pierwszą scenę z udziałem postaci, stanowi metatekstową ramę sztuki. Nawiązuje do historycznych pierwowzorów pary bohaterów – Sylvii – aktorki włoskiej trupy komedii dell’arte i Pierre’a de Marivaux, francuskiego literata – oraz rzeczywistych wydarzeń z dziejów teatru dell’arte. Marivaux około 1720 roku związał się z teatrem włoskim i przez dwadzieścia lat dostarczał mu repertuaru, który utrwał „sławę «osobnego» dramatopisarza”<sup>8</sup>. Sylvia Baletti (a właściwie Jeanne Benozzi Baletti) „inspirowała nowe tendencje dramatopisarskie, zgodne z gustem francuskiej widowni, ucieleśniając na scenie *esprit italien*, mit o komedii dell’arte”<sup>9</sup>. Jej kariera związana była z powołanym do istnienia w 1716 roku Nouveau Théâtre Italien, którego podwaliny stworzył zespół Luigiego Ricobboniego<sup>10</sup> w kilka lat po powrocie aktorów włoskich do Francji po tym, jak popadli w niełaskę i zostali z niej u schyłku XVII w. wypędzeni<sup>11</sup>. Przypomniana przez Brauna Sylvia zachwycała na scenie kunsztem tanecznym i wokalnym, grała zwykle role młodych, naiwnych dziewcząt odkrywających uroki miłości lub kapryśnych kokietek, komediopisarze

<sup>6</sup> K. Braun, *Niewyznane zwierzenia*, s. 231.

<sup>7</sup> Zob. K. Braun, *Sztuki o Polakach*, Lublin 2006. Zob. też K. Braun, *Emigrantki. Siedem dramatów*, red. V. Wejs-Milewska, Lublin 2022.

<sup>8</sup> M. Dębowski, *Wolter, Diderot, Marivaux, albo klasycyzm, sentymentalizm, rokoko w teatrze*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 2, s. 73.

<sup>9</sup> J. Dygul, *Flaminia i Sylvia, czyli o witalności komedii dell’arte* [rec.: M. Zaccaria, *Primedonne Flaminia e Silvia dalla Commedia dell’Arte a Marivaux*, Bulzoni, Roma 2019, ss. 349], „Wiek Oświecenia” 2020, nr 36, s. 145.

<sup>10</sup> Zob. J. Dygul, *Flaminia i Sylvia, czyli o witalności komedii dell’arte*, s. 154.

<sup>11</sup> Zob. tamże, s. 155, zob. też np. F. Taviani, *Boulevard des Italiens*, przeł. J. Dygul, w: *Teatr dell’arte. Wybór tekstów*, A. Chałupnik i in., red. naukowy D. Sosnowska, Warszawa 2016, s. 136–161.

pisali role specjalnie z myślą o niej, ona zaś chętnie współpracowała i służyła im radami. Tak też było i w przypadku Marivaux [...] [który – dop. J.M.] sprawnie wykorzystywał temperamenty sceniczne oraz umiejętności swoich wykonawców, w tym przede wszystkim Benozzi<sup>12</sup>.

Niewątpliwie nawiązanie *expressis verbis* do tradycji komedii dell'arte wpisuje się tu w strategię ewokowania metateatralności. Braun przywołuje wszak zjawisko, które należy postrzegać jako „synonim teatru: różnorodnego, podlegającego ewolucjom i metamorfozom, raz opartego na tekście, innym razem niemal od niego niezależnego, performerskiego, eksperymentalnego”<sup>13</sup> – zauważa Monika Surma-Gawłowska, dodając, iż w teatrze tym, jak nigdy wcześniej, najważniejszym czynnikiem był gust widzów<sup>14</sup>. Co więcej, we wspomnianym już *Posłowie* autor komedii doprecyzowuje swoją rolę – twórcy i widza podglądającego konstrukty własnej wyobraźni na zaimprovizowanej w garderobie teatralnej scenie. Zakończenie *Posłowie* przypomina wyznania Pirandella ze słynnej *Przedmowa autora*<sup>15</sup> do *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*<sup>16</sup>. Braun nie tworzy wprawdzie kolejnej sztuki o dramacie niemożliwym, jak nazwał propozycję Pirandella Peter Szondi<sup>17</sup>, nie skazuje bohaterów na poszukiwania innego autora, ale jak twórca *Sześciu postaci...*, pozostający pod przemożnym wpływem komedii dell'arte, obserwuje zrodzonych w wyobraźni bohaterów:

Wyobraziłem sobie, że udało mi się wkraść do garderoby Comédie Italien w Paryżu i stać się świadkiem zalotów Pierre'a Marivaux do pięknej Sylvii, której przyniósł on swoją sztukę i stara się ją namówić, aby w niej zagrała. Jego sztuka nosi tytuł *Niewyznane zwierzenia* – tak też zatytułowałem moją sztukę o tym – wyobrażonym – zdarzeniu<sup>18</sup>.

Źródła metateatralności tkwią nie tylko w naśladowaniu poetyki i stylu przedstawień komedii dell'arte, ale również w stylu francuskiego pisarza, Pierre'a de Marivaux. Styl ów polega, jak pisze Nicoll, na „przeniesieniu

<sup>12</sup> J. Dygul, *Flaminia i Sylvia, czyli o witalności komedii dell'arte*, s. 157.

<sup>13</sup> M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015, s. 16.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Zob. L. Pirandello, *Przedmowa autora*, przeł. Z. Jachimecka, w: tegoż, *Dramaty*, przeł. Z. Jachimecka i in., wstęp i nota M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka, Warszawa 1960, s. 25–38.

<sup>16</sup> Zob. tenże, *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora. Sztuka do napisania*, w: tamże, s. 23–116.

<sup>17</sup> Zob. P. Szondi, *Sztuka o niemożliwości dramatu (Pirandello)*, w: tegoż, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950*, przeł. E. Misiółek, Warszawa 1976, s. 122–128.

<sup>18</sup> K. Braun, *Posłowie*, w: tegoż, *Dramaty 2022*, s. 260.

tragicznych metod Racine’a w warunki komediowe oraz na adaptacji ducha włoskiej komedii dell’arte”<sup>19</sup>. Braun nawiązuje tym samym do rokokowej odmiany komediopisarstwa, przypominającej, że:

życie jest grą, której znaczenie nam umyka, a zadaniem poety jest wyrażenie jej wdzięku i ruchu. [Marivaux – dop. J.M.] Wybiera [...] ulotność i na tym opiera się jego sztuka prawdziwie rokokowa: zachwyt chwilą, ruch istnienia w momencie powstania [...] poryw dobroci, albo dumy, gorliwość życia i kochania, wyznanie cierpienia lub bezczelność, wszystko, co nas porusza, jest improwizowane na naszych oczach [...] wiernie, uczciwie wykreśla zawilóści naszych iluzji<sup>20</sup>.

Proponując odbiorcy sztukę rozgrywającą się w garderobie teatralnej włoskiej trupy Luigi Riccoboniego w Paryżu, wieczorem, „około roku 1720”<sup>21</sup>, Braun wprost odwołuje się do genologicznej i historycznoteatralnej zarazem świadomości odbiorcy. Przypomina o subtelnej grze bohaterów w teatrze Marivaux, stających się na przemian aktorami występującymi pod przebraniem i widzami wewnętrznego spektaklu, tematyzującego rodzaje się uczucie miłości (jak dzieje się to np. w jednej z najbardziej znanych sztuk, *Igraszki trafu i miłości*). Bohaterowie Brauna – fikcyjni aktorzy w zaimprovizowanym teatrze i wewnątrzni widzowie tegoż teatru podglądani są przez innego widza – obserwującego ich autora, którego istnienia nie są świadomi. Sygnalizowany jest tym samym jawnie teatralny charakter świata przedstawionego i jego wielowymiarowość, przedmiotem uwagi staje się sam teatr – nie tyle jako historycznie określona forma, ile teatr w ogólności – jego podstawy, specyfika i oddziaływanie na widza. Ów teatr w teatrze odsłania zarazem uteatralizowany świat miłosnej gry w typie Marivaux. Gra potrzebuje inscenizacji i tekstu dramatycznego, by mogła się urzeczywistnić. Podmiot czynności twórczych podgląda odgrywany świat – teatralizowaną rozmowę, miłość i sztukę<sup>22</sup>, czyniąc jednocześnie fikcyjnego dramatopisarza – wewnętrznego organizatora świata – wyrazicielem własnych poglądów:

<sup>19</sup> A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*, t. 1, przeł. H. Krzczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1962, s. 356.

<sup>20</sup> J. Sgard, *Marivaux* [hasło] w: *Encyklopedia uniwersalis*, t. 10, Paris 1971, s. 544. Cyt. za: M. Dębowski, *Wolter, Diderot, Marivaux, albo klasycyzm, sentymentalizm, rokoko w teatrze*, s. 72.

<sup>21</sup> K. Braun, *Niewyznane zwierzenia*, s. 231.

<sup>22</sup> Opisująca przez Marivaux nietrwałość uczuć, niewierność i powierzchowność międzyludzkich kontaktów znajdowała swój wyraz w odgrywaniu różnych form ludzkiej działalności: „sztuka w sojuszu z modą i stylem życia przestaje naśladować naturę [...] stając się autonomicznym światem gry” – pisze o XVIII-wiecznej kulturze L. Sokół, *Watteau, Marivaux, fête galantes, czyli Co może się wydarzyć w ogrodzie*, w: tegoż, *Twarze nowoczesności. Marivaux – Watteau – Baudelaire – Ibsen – Strindberg – Rimbaud – Wyspiański – Witkacy – Regamey*, Warszawa 2021, s. 57.

Dramatopisarz musi kochać aktorów, dla których pisze sztuki [...]. Bez tej miłości jego postaci pozostają papierowe [...]. Tylko miłość dramatopisarza do aktorów daje postaciom życie, daje im prawdę i tajemnicę [...] zmysłowość i duchowość<sup>23</sup>.

Strategia autora-widza oglądającego wykreowane przez siebie postaci implikuje zarazem szerszy jeszcze kontekst: „wesołości powierzchni i smutku głębi”<sup>24</sup> teatralnych i dekoracyjnych spotkań – *fête galantes*, utrwalanych w obrazach literackich Marivaux i malarskich Jean-Antoine’a Watteau, wpisujących się w pojemniejsze zjawisko „kultury odgrywanej”<sup>25</sup>, w której teatr stał się metaforą życia a życie uległo daleko idącej teatralizacji<sup>26</sup>. Ikonografia teatru dell’arte znana z malarstwa Watteau (ale i Claude’a Gillota) zrodziła się w okresie nieobecności włoskiej komedii we Francji<sup>27</sup> – powracający na paryską scenę aktorzy włoscy, dla których pisał Marivaux „grali więc samych siebie, a właściwie, wyobrażenie, które o nich mieli widzowie Paryża”<sup>28</sup>. Watteau uchwycił

sytuację teatru swoich czasów i całej kultury znacznie lepiej niż czyni to jakikolwiek traktat: schyłek i śmierć tragedii, osłabienie świadomości religijnej, upadek wielkich ideałów, nieufność wobec obyczajowości i mitologii namiętności, wobec desperackich i heroicznych czynów<sup>29</sup>.

Marivaux zdawał się „pisać w następnych latach to, czego nie zdążył namalować Watteau”<sup>30</sup>, zauważa Piotr Olkusz, zwracając uwagę na owe łączące twórców *fête galantes*, czyli „szczególny rodzaj «wyobrażonych podróży», artystycznych utopii”<sup>31</sup>. Nazwawszy zaś hipotezę „«wyobrażoną podróżą» do innych realności [...] «*fête galante*» żywego rozumu”<sup>32</sup>, stwierdza, iż:

<sup>23</sup> K. Braun, *Niewyznane zwierzenia*, s. 256.

<sup>24</sup> L. Sokół, *Watteau, Marivaux, fête galantes czyli Co może się wydarzyć w ogrodzie*, s. 50.

<sup>25</sup> Jak przypomina Lech Sokół za Johanem Huizingą. Zob. tamże, s. 57.

<sup>26</sup> Zob. tamże, s. 57.

<sup>27</sup> Przypomina za Xavierem de Courville’em Ferdinando Taviani. Zob. F. Taviani, *Boulevard des Italiens, Boulevard des Italiens*, s. 139 i n.

<sup>28</sup> Tamże, s. 141.

<sup>29</sup> G. Macchia, *La vocazione teatrale di Watteau*, w: *L’opera completa di Watteau*, Milano 1968, s. 6. Cyt. za: F. Taviani, *Boulevard des Italiens*, s. 140 (przypis).

<sup>30</sup> P. Olkusz, *Archipelag Marivaux. Wyspa Niewolników – Wyspa Rozumu – Kolonia*, „Pamiętnik Teatralny” 2017, z. 3, s. 84.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 85.

Wszystkie dramaty Marivaux bawią się hipotezą, której ojczyzna nosi nazwę konwencji. Zamiany masek i ubrań, przyjmowanie skodyfikowanych ról i emploi, porzucanie własnej tożsamości dla zdobycia lepszego oglądu świata – wszystko to jest zgodą na unieważnienie realności. Jest lekcją myślenia innym porządkiem – mającym swoje reguły (zdeteterminowane przez konwencję) i hipotetycznym<sup>33</sup>.

Sztuka Brauna w typie Marivaux staje się jawną grą z konwencją, „wyobrażoną podróżą” do ulotnego świata komedii improwizowanej, odsłaniającą rządzące nim prawa teatru, a zarazem aktualizacją ściśle skodyfikowanego stylu teatru masek i improwizacji w XVIII-wiecznych artystycznych wyobrażeniach. Jednoaktówka reaktywuje konstytutywne dla komedii dell’arte elementy<sup>34</sup>, od postaci-typów scenicznych i związanych z nimi stylów scenicznej ekspresji, poprzez maski i kostiumy, scenariusz i improwizację, słowne i choreograficzne żarty, po repertuar, motywy i chwytły sceniczne, rekwizyty czy śpiew i taniec. Są one zarazem wplecione w fabułę i ulegają dyskursywizacji, stając się przedmiotem dysputy o sztuce teatru i znaczeniu współtworzącego ją tekstu, która zdradza używaną postaciom świadomość autora-teatrologa i dramatopisarza. Uobecniają się w dialogu i w działaniach bohaterów w garderobie, ale też w relacji Sylvii z odbywającego się właśnie na teatralnej scenie przedstawienia. Kobięca postać jest aktorką grającą w improwizowanym widowisku, która staje się mimowolnym widzem spektaklu, gdy musi czekać na nieobecnego scenicznego partnera i obserwować z konieczności przedłużające się *lazzi* artystów. Jako świadomy widz relacjonuje przebieg spektaklu, z uwzględnieniem ich niedociągnięć i przypadkowości rozwiązań oraz żywiołowe reakcje aprobującej pokaz widowni, przypominając o decydującym wpływie jej upodobań na sztukę artystów. Później, uznając wartość tekstu Marivaux, wskazuje na problem, jakim jest przekonanie do niego także publiczności.

Braun wprowadza paralelizm sytuacji między bohaterami sztuki i postaciami wymyślonej komedii Marivaux o tożsamym tytule (sztuki wewnętrznej). W teatrze w teatrze i w sztuce o sztuce francuski literat wkraczający do teatralnej garderoby, z obnażoną szablą w jednej dłoni i egzemplarzem teatralnym w drugiej, jest zarazem aktorem komedii dell’arte, wpasowującym się (jak obecna w garderobie Sylvia) w stylistykę tego teatru i wywołującym efekty komediowe. Powtarza zatem słowa za partnerką „jak Brighella za papugą w scenie rabunku skarbczyka doktora Grazziano”<sup>35</sup>. Wchodzi

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Zob. M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell’arte*, s. 107–206.

<sup>35</sup> K. Braun, *Niewyznane zwierzenia*, s. 234.

w rolę zazdrosnego i zarazem krewkiego kochanka aktorki skłonного do bijatyki, ale potrafi też zagrać Sylwię-bohaterkę własnej sztuki, naśladować kobiecy głos. Spontaniczny monolog na zaimprovizowanej scenie w garderobie opatruje autotematycznym komentarzem, który staje się wyrazem twórczej autoafirmacji. Tworzy kolejne piętra teatralności, gdy ukrywając swoją tożsamość pod przebraniem Lizetty, grywającej w trupie Riccoboniego „stare matrony”<sup>36</sup>, wyśpiewuje partie duetu kochanków z własnego tekstu, Celia i Sylvii. Bohater używa kostiumu i maski Lizetty nie po to, by ukryć tożsamość przed rywalem, jak sugeruje Sylvia, ale by, wydobywając aspekt komediowy sytuacji, w której wracająca do garderoby Sylvia puka do drzwi, przedstawić swoje (dramatopisarza) położenie:

jeśli to pan, panie Marivaux, to niech pan co prędzej zmyka z teatru. Tu się gra włoską komedię improwizowaną i nie potrzeba nam żadnych dramatopisarzy. Tu nikt się nie uczy tekstu na pamięć. Pan dyrektor Riccoboni przysiągł na Jowisza, że jak tylko pana dopadnie, to wychłosta pana batem, wygarbuje pana kijem, posieka pana na serdelki mieczem, a potem posoli i rzuci na gotującą olej...<sup>37</sup>.

Później bohater ogrywa swoją rolę autora – dokonującego autoprezentacji i autopromocji, gdy czyta i interpretuje napisany przez siebie tekst, wobec Sylvii – na razie słuchaczki, która ma dopiero stać się uobecniającą fikcyjną Sylwię aktorką w teatrze już nie improwizowanym, ale opartym na tekście. Braun, reżyser i dramatopisarz świadomy możliwości sztuki teatru, mnoży w ramach układu fabularnego techniki, które odwołują się do specyficznych właściwości sztuki teatru – tkwiących u podstaw teatralizacji arbitralnych zabiegów dodatkowej semantyzacji i resemantyzacji rzeczywistości<sup>38</sup>.

Wielokrotnie ujawnia się w sztuce złożony status Marivaux Brauna – obdarzonego świadomością autora zewnętrznego wyraziiciela jego poglądów, fikcyjnego twórcy, znawcy komedii dell'arte, który stara się wkroczyć w rzeczywistość teatralną ze swoją sztuką literacką, a zarazem aktora współtworzącego świat postaci-typów. Jako autor zakochany w aktorce wchodzi w rolę kochanka z komedii dell'arte posługującego się charakterystycznymi dla konwencji środkami (śpiewa przed wieszakiem z suknią ukochanej, akompaniując sobie na szpadzie jak na gitarze, później zaś gra pantomimiczną walkę na szpady z Arlekinem uobecnionym w wieszaku z męskim kostiumem), ale

<sup>36</sup> Tamże, s. 242.

<sup>37</sup> Tamże, s. 243.

<sup>38</sup> S. Świontek, *Dialog, dramat, metateatr*, s. 126.



wykonując *Sonet VIII* Szekspira, zapewne pod wpływem słów poety, uchyla wartość pokazu opartego jedynie na ruchu i geście jako sposobu na wyrażenie głębi i skomplikowania uczuć. Mówi o słowach-aktach performatywnych, ustanawiających rzeczywistość. „Wyobrażona podróż” do świata komedii dell’arte, która jest zabawą z konwencją, podglądaniem teatru masek i tematyzowanego w nim flirtu – dworskiej gry, opatrzona jest refleksją o kreacyjnej mocy słowa możliwej dzięki konwencji, a zarazem ulotności i zmienności teatralnego świata, w którym wszystko jest jednakowo możliwe i nietrwałe (o czym przypomina scena, w której Marivaux, uwierzywszy słowom Sylvii, daje się złapać w pułapkę – zwieść pozorom, jakie stwarza kreacja, gdy bohaterka pojawia się w przebraniu Pantalone).

Uzasadnione fabularnie wyjścia bohaterki służą zarówno budowaniu scen komediowych, jak i zaprezentowaniu i charakterystyce praktyki teatralnej, o której odnowienie w sztuce idzie fikcyjnemu autorowi. Charakterystyczne elementy stylu teatru dell’arte stają się elementami komediowej gry z konwencją, która odsłania możliwości teatru i złożoną rzeczywistość kreacji. W tekst metateatralnej sztuki Brauna wtopione są parafrazy tytułów sztuk historycznego Marivaux („nie ma tematu bardziej frapującego niż igraszki miłości, pułapki miłości, intrygi miłości”<sup>39</sup>) i refleksy dialogów jego postaci wraz z nawiązaniem do wątków tej twórczości. Elementem roli stają się wspomniane już cytaty z Szekspira w muzycznej interpretacji. Tekst sztuki wewnętrznej stanowi szczególnie wyraz autotematyzmu<sup>40</sup>. Metajęzykowej funkcji cytatów wyrażen językowych towarzyszy na poziomie dzieła literackiego jako całości metaliteracka funkcja cytatu struktury literackiej<sup>41</sup> – dzieło Brauna jest w tym wypadku zarazem dziełem literackim i wypowiedzią o literackości dzieła w sensie całościowej jego organizacji<sup>42</sup>, a więc poetyki i stylu subtelnych komedii Marivaux ukształtowanych pod wpływem dworskiej kultury francuskiej. Paralelizm dramatu głównego i wtrąconego, jak również uczynienie bohaterów aktorami i widzami wewnętrznego widowiska, któremu przygląda się jako widz autor zewnętrzny ustanawiający analogię między sobą a ukrywającym się w garderobie francuskim literatem służy efektowi zwierciadlanemu, wzmagającemu w odbiorcy sztuki odczucie teatralizacji świata.

<sup>39</sup> K. Braun, *Niewyznane zwierzenia*, s. 246.

<sup>40</sup> Por. S. Świontek, *Dialog, dramat, metateatr*, s. 129; 138–140.

<sup>41</sup> D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, w: *tejże, O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, s. 70–115.

<sup>42</sup> Tamże, s. 112.

Druga z analizowanych tu sztuk Brauna, *Kwarantanna*, opatrzona jest jedynie jednozdaniowym *Postscriptum*, sygnalizującym czas powstania sztuki: „*Kwarantannę* pisałem na początku lat dwudziestych XXI wieku w czasie globalnej «pandemii»”<sup>43</sup>. Znaczenie tej uwagi podkreśla wydzielenie jej w spisie treści. Inny ważny sygnał graficzny to użycie cudzysłowu podkreślającego dystans autorski do wydarzeń, które stały się impulsem twórczym. A ściślej – pretekstem do modyfikacji tekstu *Jedenasty września* napisanego wcześniej pod wpływem ataków terrorystycznych w Nowym Jorku 11 września 2001 roku. Ów tekst ukazał się drukiem po raz pierwszy w 2007 roku wraz ze sztuką *Niewyznane zwierzenia* pod wspólnym tytułem *WTC 9/11 NYC (World Trade Center, September 11, New York City)*<sup>44</sup>. *Niewyznane zwierzenia* w pierwodruku to *lever de rideau* stanowiące pierwszą część „dramatu”, część druga – *Jedenasty września* nazwana jest „akcją właściwą”<sup>45</sup>. Tylko drugi z tekstów wchodzących w skład *WTC...* uległ istotnym zmianom w przedruku, przeobrażając się w inny wariant sztuki<sup>46</sup>.

Lektura *Niewyznaczonych zwierzeń* i *Kwarantanny* ujawnia związek obu tekstów, których bohaterowie noszą te same imiona (Sylvia i Pierre), przynależą do świata teatru i świat ten współtworzą, spotykają się w garderobie teatralnej, by rozmawiać o dotykających ich bezpośrednio problemach twórczości scenicznej, ale też uobecniać swoimi działaniami proces teatralnej transformacji. W obu wypadkach w centrum uwagi pozostają przestrzenie teatralne, a zestawienie XVIII-wiecznej garderoby paryskiej siedziby włoskiego zespołu Riccoboniego i współczesnej, nowojorskiej garderoby, małego teatryku off-Broadway, *The White Eagle Theatre*, w *Greenwich Village*, podkreśla ciągłość sztuki teatru. O jej trwaniu przypominają też te same elementy wyposażenia miejsca teatralnego, niezbędne do wykonania roli, a więc dramaturgicznie uzasadnione (stolik, lustro, dwa krzesła, półka z rekwizytami i kostiumami, które w obu sztukach służą artystycznej kreacji). Pojawiają się

<sup>43</sup> K. Braun, *PS*, w: *Dramaty 2022*, s. 315.

<sup>44</sup> K. Braun, *WTC 9/11 NYC (World Trade Center, September 11, New York City)*. *Dramat złożony z dwóch sztuk jednoaktowych*, w: tegoż, *Listy na Babilon. Pisma przypomniane i odszukane. Księga jubileuszowa*, Poznań–Tarnów, 2007, s. 313–344.

<sup>45</sup> Tamże, s. 313.

<sup>46</sup> W *Kwarantannie* również pojawia się nawiązanie do tragicznych wydarzeń z 11 września, które podobnie jak późniejsza pandemia odsłoniły apokaliptyczny obraz rzeczywistości – obraz prawdziwy, nieprzystawalny do „świata hollywoodzkiej nierzeczywistości”, co sugeruje wypowiedź postaci dramatu, Sylvii: „Tu jest Nowy Jork. [...] Tu trwa pamięć o nine/eleven, o jedenastym września 2001 roku. Tu macherzy od pandemii wprowadzili najbardziej restrykcyjne zamknięcie ludności, najsurowsze przepisy kwarantanny. [...] A jak ktoś maski nie włoży, to go policjant zatrzyma, sąsiad zadenuncjuje. [...] homo homini lupus [...]” [K. Braun, *Kwarantanna*, s. 282].

oczywiście konieczne zmiany – świece zostają zastąpione lampami, magnetofon jest rekwizytem grającym w sztuce, służącym podtrzymywaniu, a później odbudowywaniu dawno zerwanej relacji między bohaterami, ale także przypominaniu spajających ich niegdyś wartości (Sylvia przechowuje nagranie z ostatniego wspólnego spektaklu bohaterów, zawierające wykonaną przez Pierre’a trawestację *Psalmu 23*). Choć zmienia się kontekst wydarzeń, bohaterowie obu sztuk – podobnie dojrzewający do swojej roli na scenie i poza nią – uobecniają warianty jednego ludzkiego losu, w którym powracają te same kwestie zasadnicze.

Marysia – aktorka, reżyserka, właścicielka i dyrektorka teatru z dramatu Brauna *Kwarantanna*, przyznaje wprost, że jej pseudonim artystyczny (Sylvia) pochodzi z twórczości Marivaux<sup>47</sup>. Imię dramatopisarza nosi Przemek, jej partner sceniczny, niegdyś także życiowy, dawniej aktor i dramatopisarz nowojorskiej awangardy, obecnie chwytający koniunkturę hollywoodzki scenarzysta filmowy. Przybrane imiona są elementem gry, którą oboje niegdyś podjęli, by porzucając zwyczajność, zaistnieć w artystycznym świecie. Sylvia zachowała wiarę w dawne ideały, gra, jak sama mówi, w „starą grę”<sup>48</sup>, to, co czyni, wypływa z wewnętrznego przekonania aktorki, która, pomimo zmieniających się okoliczności, zachowała niezależność. Pierre stał się częścią świata hollywoodzkich produkcji i doskonalił się w regułach nowej gry, która obowiązuje w tym świecie. Początek obu sztuk jest podobny – Pierre (tym razem wyposażony w nowoczesne akcesoria: laptop, telefon komórkowy, słuchawki na uszach), przypominające o obowiązku nieustannego śledzenia wiadomości, wykonywania i odbierania połączeń, ale też sygnalizujące uzależnienie medialne i informacyjne, wkracza bez pukania do garderoby teatralnej offowego teatryku w Nowym Jorku. Sylvia, przygotowując się do występu, charakteryzuje się przed lustrem. Czas wydarzeń to jesienny wieczór, o trzysta lat późniejszy od tego w *Niewyznanych zwierzeniach*, ale też czas szczególny – pandemiczny, przynoszący radykalną zmianę we wszystkich obszarach ludzkiego życia. Offowy teatryk jak inne instytucje kultury wznawia właśnie działalność w warunkach narzuconego przez globalną pandemię reżimu sanitarnego. Ów kontekst przywołuje treść dialogów bohaterów, ale także maseczka ochronna na twarzy Pierre’a. Maseczka, podobnie jak wspomniane wcześniej technologiczne akcesoria, staje się w dramacie elementem „uprząży”<sup>49</sup>, jaką nakłada na siebie postać. W Braunowym ujęciu maskę współtworzącą stereotypową postać

<sup>47</sup> Zob. K. Braun, *Kwarantanna*, s. 307.

<sup>48</sup> Tamże, s. 298.

<sup>49</sup> Tamże, s. 310.

-rolę w dawnym teatrze, o którym przypominają imiona bohaterów, zastępuje maska rozumiana jako widomy znak ograniczenia wolności i niezależności, sygnał ludzkiej kondycji.

Gra miłosna między parą bohaterów, polskich aktorów, których niegdyś połączyła scena i życie, a także wspólne marzenia o karierze w Hollywood, jest już dawno zakończona. Pierre – dawniej autor ambitnych problemowych dramatów, teraz twórca scenariuszy do filmów adresowanych do masowej publiczności – wraca do Sylvii po kilku latach nieobecności, by zawiadomić ją, że dzięki niemu dostała główną rolę w wielkiej hollywoodzkiej produkcji opartej na dystopijnym scenariuszu jego autorstwa. Wyprzedzający rzeczywistość najnowszy projekt bohatera o nowym obliczu świata po globalnej katastrofie idealnie wpasowuje się w potrzeby rynku w realiach pandemicznych. Świat, w którym żyją Sylvia i Pierre, to przestrzeń medialnej kreacji, propagandy i manipulacji<sup>50</sup>, bohaterowie przyjmują jednak wobec tej przestrzeni skrajnie różne postawy (których wyrazistość podkreśla jeszcze obecność na twarzy maski lub jej brak). Sylvia reprezentuje idealistyczne rozumienie sztuki. Stara się uciec od agresywnych przekazów medialnych, koncentrując się na niszowej twórczości teatralnej. Odnajduje w niej rodzaj azylu, ale także jedynej ocalałej przestrzeni wolności i prawdy: „Gram, bo chcę. Mówię ze sceny to, w co wierzę”<sup>51</sup>. Pragmatyczny Pierre aktywnie uczestniczy w zacieraniu granicy między dystopijną kreacją a rzeczywistością, która w dramacie Brauna postrzegana jest przez pryzmat globalnego spisku i zasad narzucanych przez „projektantów nowego świata”<sup>52</sup>. Propagandowy obraz filmowy, o którym opowiada Pierre, skierowany do masowego odbiorcy, narzucający mu wizję „nowej normalności”<sup>53</sup>, pełnej kontroli, w której wszyscy są zjednoczeni i szczęśliwi, ma się stać symulakrem zastępującym świat. Dialogi bohaterów Brauna nawiązują z jednej strony do narracji spiskowych<sup>54</sup> wpisujących się w szerokie zjawisko kultury wernakularnej, a zarazem odrębności dyskursu wernakularnego odpowiadającego na lęki i niepokoje społeczne od dyskursu dominującego, instytucjonal-

<sup>50</sup> Zob. tamże, s. 273.

<sup>51</sup> Tamże, s. 299.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> Tamże, s. 276.

<sup>54</sup> Zjawisko to szeroko i interesująco analizuje w perspektywie socjologicznej i kulturoznawczej Franciszek Czech. Zob. F. Czech, *Spiskowe narracje i metanarracje*, Kraków 2015. Narracjami spiskowymi badacz nazywa „opowieści wyrażające przekonanie, że – wbrew rozpowszechnionym poglądom – zasadnicze informacje dotyczące spraw publicznych pozostają ukryte w wyniku działań grupy niejawnie współpracujących ze sobą osób w celu osiągnięcia korzyści kosztem interesu całej zbiorowości”. Tamże, s. 12 i n.

nego oraz manipulacyjnej siły narracji przekazywanej przez media<sup>55</sup>. Z drugiej strony – do idei wirtualności zawłaszczającej pozbawioną transcendencji rzeczywistość, która nie ma racji istnienia, ponieważ nie może być na nic wymieniona<sup>56</sup>, rzeczywistości zdehumanizowanej i fantomowej, która rządzi się zasadą niepewności<sup>57</sup>, jak pisze Baudrillard. Propozycja Pierre’a jest rodzajem nieskutecznego (ale też mało wyrafinowanego) kuszenia Sylvii wizją sztucznego świata gry bez moralnej odpowiedzialności, w którym transformacje zastępują tożsamość<sup>58</sup>, a czas jest jedynie „sukcesją epizodów bez konsekwencji”<sup>59</sup>, jak określa to Bauman. W *Niewyznaczonych zwierzeniach* Pierre Marivaux proponował partnerce grę w sztuce wyrastającej z tradycji komedii dell’arte, ale służącej psychologicznemu pogłębieniu jej postaci i kunsztownemu wyrażeniu uczuć, a w rezultacie – rozwojowi sztuki. Tym razem zapisana w scenariuszu rola jest odczytywana przez bohaterkę jako znak upadku sztuki odzwierciedlający rzeczywistość wielowymiarowego kryzysu. W obu wypadkach w centrum uwagi pojawia się tekst jako podstawa twórczości artystycznej i kwestia jego znaczenia oraz wartości. W obu też podejmowana jest kwestia roli odbiorcy szeroko rozumianej sztuki, ale też jego oczekiwań i przyzwyczajęń przez sztukę tę ukształtowanych. Cytowana w Braunowym *lever de rideau* struktura – zarazem poetyki Marivaux i teatru dell’arte jest wyrazistym kontrapunktem dla charakteryzowanej w *Kwarantannie* szeroko pojętej twórczości współczesnej.

Rzeczywistość pandemiczna, która w dramacie Brauna staje się przedmiotem rozmów bohaterów-artystów i tematem działalności artystycznej – działalności, tracącej niezależność i obniżającej swoją wartość, operującej niewyszukanymi, drastycznymi, środkami, Pierre mówi wszak o potrzebie „potężnych impulsów”: „pirotechniki [...] tortur, przemocy, gwałtu”<sup>60</sup> – ukazana jest jako rodzaj niebezpiecznej iluzji, uderzającej w wolność i godność człowieka, a budowanej na strachu uzasadniającym powszechne zastosowanie inwigilacji. Antycypując ją dystopijne scenariusze, tak, iż to, co wyobra-

<sup>55</sup> Zob. np. A. Brzostek, *Epidemia opowieści. Koronawirus w chińskich i polskich mediach społecznościowych*, „Literatura Ludowa” 2020, nr 4–5, s. 89 i n.; E. Kozik, *Jak troszczyć się o życie? Antyszczepionkowe narracje spiskowe w czasie pandemii Covid-19*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2021, t. 21, s. 1–19.

<sup>56</sup> J. Baudrillard, *Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości*, przeł. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2006, nr 29, s. 16.

<sup>57</sup> Zob. tamże, s. 25, 27.

<sup>58</sup> Jak pisze Z. Bauman za J.-F. Lyotardem, Zob. Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 220.

<sup>59</sup> Tamże, s. 228.

<sup>60</sup> K. Braun, *Kwarantanna*, s. 295.

zone, zastępuje rzeczywistość. Sylvia odrzuca zarówno propozycję udziału w projekcie, jak i narrację, z której wyrasta scenariusz Pierre'a, przeciwstawiając tej wizji swoją wizję sztuki i świata przez sztukę tę wyrażanego. Aktorka offowego teatru, problematyzując kwestię jakości repertuaru, prowokuje pytania o sens i zadania twórczości artystycznej. Jednoznacznie sens ów wiąże z podejmowaniem kwestii fundamentalnych, skłaniających do refleksji nad istnieniem człowieka wykraczającym poza tu i teraz. Wyrazistą dychotomię ukonstytuowaną w dramacie za pomocą kontrastowości i uproszczenia skonfliktowanych bohaterów łagodzi powracająca we wspomnieniach wspólna artystyczna przeszłość postaci, ale też zapowiedź powrotu do dobrych tradycji. Pierre deklaruje bowiem napisanie sztuki (o tytule tożsamym z tytułem tekstu Brauna), która – jak chciałaby tego Sylvia – będzie budzić najgłębsze potrzeby odbiorcy. Sygnałem zapowiadającym wewnętrzną przemianę bohatera, oznaczającą powrót do wartości, w które niegdyś wierzył, jest też zdjęcie ochronnej maski. Optymistyczny wydzźwięk zakończenia wzmacniają słowa wspólnie śpiewanego przez bohaterów psalmu, będącego elementem łączącego ich niegdyś, jeszcze przed przyjazdem na amerykański ląd, przedstawienia *Mocy i chwały* na podstawie powieści Grahama Greene'a.

*Kwarantanna* podobnie jak *Niewyznane zwierzenia* została pomyślana jako teatr w teatrze i sztuka o sztuce. Sylvia, podobnie jak w *lever de rideau* eksponując proces teatralnej transformacji, przygotowuje się do roli w przedstawieniu. Tym razem gra rolę Alicji, żony Thomasa Moore'a w *A Man for All Seasons* Roberta Bolta – „mądrej sztuce. O nieposłuszeństwie wobec władzy [...] motywowanym nie politycznie, ale moralnie”<sup>61</sup>. Podobnie też jak w *Niewyznaczonych zwierzeniach* bohaterka wychodzi z garderoby, by wziąć udział w spektaklu na prawdziwej scenie. W tekście Brauna powracają cytaty stające się elementem roli – ze sztuki Bolta, ale także adaptacji *Mocy i chwały* – ostatniego wspólnego przedstawienia Sylvii i Pierre'a, które niegdyś było intensywnie przeżywanym teatrem „współuczestnictwa silnego aż do bólu”<sup>62</sup>, dającym im „chwile wolności”<sup>63</sup>. Nawiązania nie są oczywiście przypadkowe – *Kwarantanna* jest zarazem sztuką Brauna-autora dramatycznego o sztuce Brauna-reżysera teatralnego, mającego w swoim artystycznym dorobku i sztukę Bolta<sup>64</sup> i adaptację Greene'a<sup>65</sup>, ujawniającą jego

<sup>61</sup> Tamże, s. 281.

<sup>62</sup> Tamże, s. 305.

<sup>63</sup> Tamże, s. 305.

<sup>64</sup> R. Bolt, *A Man for All Seasons* [*Oto jest głowa zdrajcy*], reż. i scen. K. Braun, prem. 22 II 1996, Buffalo, New York, USA, The Kavinoky Theater. Nagroda Artie za najlepsze przedstawienie roku w Buffalo. Zob. *Horyzonty teatru III. Bibliografia Kazimierza Brauna*, oprac. B. Bułat, Toruń 2014, poz. 663, s. 162.

poglądy na teatr (ale i sztukę i kulturę) w ogólności, lecz także odsłaniającą jego widzenie rzeczywistości i zachodzących w niej przemian. Dalszy ciąg sceny, w której pod nieobecność Sylvii ucharakteryzowany Pierre improwizuje przed lustrem odpowiadający jego oczekiwaniom monolog bohaterki (stanowiący pozytywną odpowiedź na propozycję udziału w filmie) i scena następną – z częściowo rozcharakteryzowanym już aktorem, choć wciąż jeszcze ubranym w suknię – koresponduje z treścią dialogu postaci Brauna o nieautentyczności we współczesnym świecie-pułapce, w którym człowiek staje się marionetką. Sylvia jest tu wyrazicielką autorskich poglądów na sztukę (i świat), choć doświadczenie dramatopisarskie i sceniczne twórcy sztuki przemawia oczywiście także poprzez doświadczającego wewnętrznej przemiany Pierre’a. Nie brakuje przy tym wypowiedzi wyraźnie autotematycznych – gdy bohater przypomina o fascynacjach teatralnych i dokonaniach scenicznych autora zewnętrznego: „Próbowałem pisać sztuki, które by wyrsały z rzeczywistości, tak, ale przetwarzały ją w poezję. Jak dawni Grecy, jak Szekspir, jak Norwid”<sup>66</sup>, „I graliśmy moich polskich mistrzów – Witkacego, Mrożka, Karpowicza, Różewicza...”<sup>67</sup>.

Metateatralna i autotematyczna sztuka Brauna, która może być odczytana jako „właściwe przedstawienie” po „podniesieniu kurtyny”, staje się swego rodzaju ostrzeżeniem i wskazówką dla odbiorcy, zawierającą duży ładunek moralizatorski. Twórczość artystyczna staje się tu metonimią świata – już nie tylko jako widowiskiem podglądanym i utrwalanym, ale projektowanym i antycypującym, a nawet – symulakrem zastępującym realność. Ikonicznie utrwalaony teatr improwizacji ukłasyuczonych typów koniecznych do odegrania komedii nakłada się tu na spotworniały refleks dawnej metafory teatru świata, która przypomina o teatralności ludzkiego istnienia. W świecie-pułapce, ograniczającym działania ludzi-aktorów do występów ideologicznie umotywowanych próżno szukać śladów koncepcji teatru-swiata stworzonego i ocenianego przez Boga, ale zdeformowaniu ulega też inne ze znaczeń wspomnianego toposu, eksponujące rzeczywistość gry, popisów aktorów-komediantów. Zagubienie Pierre’a-Przemka ze szczególną wyrazistością potwierdza ściśle związany z kryzysem sztuki kryzys tożsamości – uwięzienie w roli narzuconej i przyjętej pod wpływem okoliczności. Czas

---

<sup>65</sup> K. Braun, *Road to Glory [Droga do sławy]*, adaptacja powieści G. Greene’a *The Power and the Glory [Moc i chwala]*, reż. i układ przestrzeni K. Braun, prem. 24 X 2012, Buffalo, New York, USA, The Black Box Theatre, University at Buffalo. Zob. *Horyzonty teatru III*, poz. 1017, s. 244. Zob. też K. Braun, *Piramida. Wspomnienia nie tylko teatralne*, Warszawa 2022, s. 272n, 456.

<sup>66</sup> K. Braun, *Kwarantanna*, s. 307.

<sup>67</sup> Tamże, s. 308.

pandemiczny w zaprezentowanej w sztuce Brauna perspektywie to czas intensyfikacji kryzysu aksjologicznego, etycznego i antropologicznego, który przekłada się na kryzys estetyczny i pojmowanie twórczości w kategoriach pragmatycznych i komercyjnych. Maski – w *lever de rideau* stanowiąca element kostiumu symbolizującego typ w komedii dell'arte – w zaproponowanym ujęciu staje się już tylko symbolem zanonimizowania, uprzedmiotowienia i podporządkowania człowieka-aktora.

Wpisująca się w nurt twórczości pandemicznej<sup>68</sup> *Kwarantanna* Brauna mówi o trudnym czasie społecznego dystansu wprost, odsłaniając duchową pustkę współczesnego człowieka i kryzys międzyludzkich relacji. Nie przynosi analizy przeżyć jednostek związanych z wymuszoną izolacją, koncentrując się na zjawiskach związanych z globalizacją i różnymi formami inwigilacji – zwłaszcza za pośrednictwem mediów – oraz degradującą się twórczością artystyczną. W porażonym absurdem świecie z dramatu Brauna urzeczywistniają się dystopijne lęki przede wszystkim o podłożu politycznym, związane z tendencjami totalitarnymi, które eliminują niezbywalne prawa jednostki. „Zasadnicze przedstawienie” staje się zatem przestrożą przed konkretyzacją dystopii uchwyconej w apokaliptyczno-katastroficznych obrazach literackich i filmowych, a uwiarygodnianych aktorskimi kreacjami (jak ta, do której przez Pierre'a namawiana jest Sylvia). Nawiązania do komedii dell'arte, ale także wyłaniający się z dialogów bohaterów obraz ich wspólnej artystycznej przeszłości przypominają zarazem o źródłach teatralności i o roli i zadaniach teatru, niezależnych od zmieniających się okoliczności. Fundamentem widowisk dawnych i tych, o których wspominają bohaterowie, jest bezpośrednie spotkanie żywych osób – aktora i widza. Braun-teatrolog-reżyser-dramatopisarz, niegdyś kronikarz drugiej reformy teatru, niezmiennie zaś krytyczny obserwator nie tylko teatralnych aspektów rzeczywistości, wraca zatem do najlepszych tradycji teatru, by mówić o tym, co dla teatru konstytutywne, nawet w czasie okrutnych paradoksów, gdy kwestie oczywiste, jak obecność widza w teatrze i podstawowe, jak relacja aktor – widz, wydały się utopią. Analiza aspektów teatralnych w tekstach odsłaniających wielopiętrowość teatralnych przestrzeni, które dzieli trzysta lat, odsłania zarazem zamierzone przez Brauna zderzenie kulturowego obrazu konwencjonalnej zabawy i teatralizacji życia z czasów Marivaux z dystopiami obnażającymi rzeczywistość wielowymiarowego kryzysu, którego nie można już ukryć pod maską teatralnej dekoracyjności i zewnętrznej wesołości.

<sup>68</sup> Zob. Pierwszą poświęconą pandemii antologię dramatów: J. Jakubowski, M. Kochan, A. Winch, *Dramaty pandemiczne*, Warszawa–Kraków 2021.



## Bibliografia

- Baudrillard Jean (2006), *Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości*, przeł. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” nr 29, s. 15–31.
- Bauman Zygmunt (1998), *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Braun Kazimierz (2007), *WTC 9/11 NYC (World Trade Center, September 11, New York City). Dramat złożony z dwóch sztuk jednoaktowych*, w: K. Braun, *Listy na Babilon. Pisma przypomniane i odszukane. Księga jubileuszowa*, Poznań–Tarnów: Tarnowska Fundacja Kultury, Wydawnictwo Kontekst, s. 313–344.
- Braun Kazimierz (2022), *Kwarantanna. Dramat*, w: K. Braun, *Dramaty 2022*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 261–315.
- Braun Kazimierz (2022), *Niewyznane zwierzenia. Sztuka w jednym akcie*, w: K. Braun, *Dramaty 2022*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 231–257.
- Braun Kazimierz (2022), *Piramida. Wspomnienia nie tylko teatralne*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Braun Kazimierz (2022), *Posłowie*, w: K. Braun, *Dramaty 2022*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 259–260.
- Brzostek Aleksandra (2020), *Epidemia opowieści. Koronawirus w chińskich i polskich mediach społecznościowych*, „Literatura Ludowa”, nr 4–5, s. 89–101.
- Bułat Barbara [oprac.] (2014), *Horyzonty teatru III. Bibliografia Kazimierza Brauna*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Burzyńska Anna R. (2005), *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Czech Franciszek (2015), *Spiskowe narracje i metanarracje*, Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Danek Danuta (1972), *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dębowski Marek (2021), *Volter, Diderot, Marivaux, albo klasycyzm, sentymentalizm, rokoko w teatrze*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 65–77.
- Dyguł Jolanta (2020), *Flaminia i Sylvia, czyli o witalności komedii dell arte [rec.: Michela Zaccaria, Primedonne Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'Arte a Marivaux, Bulzoni, Roma 2019, ss. 349]*, „Wiek Oświecenia”, nr 36, s. 145–158.
- Jakubowski Jarosław, Kochan Marek, Winch Antoni (2021), *Dramaty pandemiczne*, Warszawa–Kraków: Polska Kompania Teatralna – Instytut Literatury.
- Kozik Ewa (2021), *Jak troszczyć się o życie? Antyszczepionkowe narracje spiskowe w czasie pandemii Covid-19*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, t. 21, nr 1, s. 1–19, <https://doi.org/10.31261/SEIA.2021.21.01.02>.
- Nicoll Allardyce (1962), *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*, t. 1, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Olkusz Piotr (2017), *Archipelag Marivaux. Wyspa Niewolników – Wyspa Rozumu – Kolonia*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 3, s. 84–104.

- Pavis Patrice (1998), *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Übersfeld, przeł. oprac. i uzup. S. Świontek, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pirandello Luigi (1960), *Przedmowa autora*, przeł. Z. Jachimecka, w: L. Pirandello, *Dramaty*, przeł. Z. Jachimecka i in., wstęp i nota M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 25–38.
- Pirandello Luigi (1960), *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora. Sztuka do napisania*, w: L. Pirandello, *Dramaty*, przeł. Z. Jachimecka i in., wstęp i nota M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 23–116.
- Ruta-Rutkowska Krystyna (2010), *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, s. 113–138.
- Ruta-Rutkowska Krystyna (2012), *Polska tradycja metadramatu, Wybrane zagadnienia*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sokół Lech (2021), *Watteau, Marivaux, fête galantes, czyli Co może się wydarzyć w ogrodzie*, w: L. Sokół, *Twarze nowoczesności. Marivaux – Watteau – Baudelaire – Ibsen – Strindberg – Rimbaud – Wyspiański – Witkacy – Regamey*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 50–64.
- Surma-Gawłowska Monika (2015), *Komedia dell'arte*, Kraków: Univeristas.
- Szondi Peter (1976), *Sztuka o niemożliwości dramatu (Pirandello)*, w: P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950*, przeł. E. Misiólek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 122–128.
- Świontek Sławomir (1999), *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata.
- Taviani Ferdinando (2016), *Boulevard des Italiens*, przeł. J. Dygul, w: *Teatr dell'arte*, wyb. tekstów: A. Chałupnik i in., red. nauk. D. Sosnowska, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 136–161.
- Teatr dell'arte* (2016), wyb. tekstów: A. Chałupnik i in., red. nauk. D. Sosnowska, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

## *Lever de rideau* and Action Proper: Kazimierz Braun's "Imaginary Journeys" or Metatheatricality

### Abstract

This article deals with the metatheatrical aspects in selected dramas by Kazimierz Braun – theatre practitioner and theorist. The point of departure for the analysis, as indicated by Patrice Pavis, is the basic ways in which metatheatricality reveals itself in a dramatic text: the unveiling of the second communication system (scene – spectator), usually hidden behind the text, the fabrication of theatrical situations, and the discursivisation of theatrical themes. The subject of the analysis is the interconnected dramas, *Niewyznane zwierzenia* [Unconfessed confidences] and *Kwarantanna* [Quarantine], in which the author creatively refers to the tradition of

commedia dell'arte. The first of the plays, in the style of comedy by Pierre de Marivaux and described more precisely as a *lever de rideau*, is a reference to the old theatrical practice of preceding the main performance with another small stage form. The article discusses the piece as an overt play with convention, an 'imaginary journey' into the ephemeral world of improvised comedy, revealing the laws of theatre that govern it. The second play, set during the pandemic, becomes a pretext for questions about the future and the meaning of artistic creation. The analysis of both texts reveals a clash between the cultural image of conventional play and the theatricalisation of life in Marivaux's time and the dystopian creation of a dehumanised reality, in which the multidimensional crisis can no longer be hidden under the mask of theatrical decoration and outward playfulness.

**Keywords:** Kazimierz Braun, contemporary drama, Pierre de Marivaux, commedia dell'arte, metatheatricality, pandemic drama