

Katarzyna Urbaniak

## Intertekstualne gry z *Dziennikiem* Wacława Niżyńskiego *Bóg Niżyński* Piotra Tomaszuka i *Henryk.Hamlet.Hospital*. Studium Teatralnego Piotra Borowskiego

### I. Wstęp. Założenia metodologiczne

“Termin «intertekstualność» zawdzięcza nauka o literaturze Julii Kristevej”<sup>1</sup> – w taki lub podobny sposób zaczyna się chyba każda praca nawiązująca do tego pojęcia. Kristeva, uczestniczka seminarium Barthesa, zaliczana obok niego do najwybitniejszych przedstawicieli orientacji poststrukturalistycznej, w 1968 roku opublikowała artykuł *Problemy strukturywania tekstu*<sup>2</sup>, w którym, wychodząc od tezy Michaiła Bachtina o “dialogiczności” mowy, postulowała odejście od strukturalistycznej analizy dzieła-objektu na rzecz badania tekstu-procesu wytwarzania znaczeń<sup>3</sup>.

Pojęcie intertekstualności okazało się niezwykle nośne i było rozmaicie – czasem w sposób skrajnie różny – definiowane. Niektórzy badacze z kręgu poststrukturalizmu i dekonstrukcjonizmu kategorię intertekstualności pojmowali jako “galaktykę sygnansów”. Każde dzieło miało być według nich zlepkiem refleksów innych dzieł, zanegowana została autonomia poszczególnych utworów. Roland Barthes w *La mort de l’auteur* pisał: “tekst jest tkanką cytatów, wywodzących się z tysięcy źródeł kultury”<sup>4</sup>. Takie stanowisko tworzyło jednak, zdaniem H. Markiewicza, “spekulatywny koncept określonej filozofii kultury, trudny do zastosowania w empirycznych badaniach literackich”<sup>5</sup>. By umożliwić takie zastosowanie, poję-

cie to zostało przedefiniowane przez strukturalistów i włączone w zasób pojęciowy tego nurtu. Stanowiska badaczy często znacząco różniły się od siebie, chciałabym tu przywołać dwa: M. Riffaterre’a, który intertekstualność pojmował jako “czytelniczą percepcję relacji między dziełem a innymi dziełami”<sup>6</sup> bez względu na to, czy są to dzieła wcześniejsze, czy też późniejsze (nazwał tę koncepcję “intertekstualnością aleatyczną”) oraz G. Genette’a, który wprowadził kategorie hipertekstu i hipotekstu<sup>7</sup>.

Te dwa stanowiska pozwolą mi wskazać różne rodzaje intertekstualności, jakie można wyodrębnić w spektaklu teatralnym: przenikanie się tekstów literackich na poziomie budowania struktury spektaklu (terminologia Genette’a), a także proces nadawania znaczeń i interpretacji w percepcji widza dzięki osadzeniu spektaklu w kontekście kulturowym i “otwieraniu” go poprzez inne lektury czy inne spektakle (koncepcja Riffaterre’a). Wydaje się także, że pogląd poststrukturalistów, który da się chyba streścić w słynnym zdaniu Umberto Eco: “Książki mówią zawsze o innych książkach i wszelka opowieść snuje historię już opowiedzianą” (z tym, że można go odnieść nie tylko do książek, ale do wszystkich tekstów kultury) może być interpretacyjnie płodny. Kultura przez współczesną, ponowoczesną filozofię bywa postrzegana jako deleuzjański labirynt bez centrum, w którym wszystkie drogi są równoważne. Spektakle,

<sup>1</sup> H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, “Ruch Literacki” 1988, z. 4-5 (169-170), s. 245.

<sup>2</sup> W przekładzie polskim tekst ten ukazał się cztery lata później: J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, tłum. W. Krzemień, “Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

<sup>3</sup> Zob.: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 335.

<sup>4</sup> R. Barthes, *La mort de l’auteur*, “Mantéa” 1968, s. 15; cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt.

<sup>5</sup> H. Markiewicz, dz. cyt., s. 250.

<sup>6</sup> M. Riffaterre, *La trace de l’intertexte*, “La Pensée” 1980, nr 215, s. 4; cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt.

<sup>7</sup> Zob.: G. Gérard, *Palimpsesty, w: Współczesna teoria badań literackich za granicą t. 4. cz.2: Literatura jako produkcja i ideologia: poststrukturalizm, badania intertekstualne, problemy syntezy historycznoliterackiej*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 322-323:

“[jako hipertekstualność] rozumiem każdą relację łączącą tekst B (który będę nazywał hipertekstem) z tekstem wcześniejszym A (który będę oczywiście nazywał hipotekstem), na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób nie mający nic wspólnego z komentarzem.”

które zamierzam omówić, świetnie wpisują się w tę metaforę – wyrastają z podobnej tradycji, poruszają podobne tematy, ale zachowują zasadniczą odmienność ich ujęcia. Są równoważne, ale nie tożsame.

Trzeba zaznaczyć, że intertekstualność jest terminem należącym do teorii literatury i przełożenie go na analizę widowiska teatralnego napotyka pewne trudności. W spektaklu istnieją bowiem obok siebie, oprócz literackiego, inne porządki semiotyczne, które wzajemnie się przenikają. Można więc stwierdzić, że widowisko teatralne ze swej natury jest dziełem intertekstualnym. Na ten trop naprowadza nas zresztą *Słownik terminów literackich*, który w skład definicji intertekstualności włącza punkt szósty:

*Odniesienia intersemiotyczne – między tekstami słownymi (przede wszystkim literackimi) a tekstami reprezentującymi inne systemy znakowe: współdziałanie różnych porządków semiotycznych (w tym literackiego) w obrębie widowiska teatralnego<sup>8</sup>.*

Jako ilustracja rozważań na temat różnych rodzajów intertekstualności posłużą mi dwa spektakle: *Bóg Niżyński* Piotra Tomaszuka z Teatru Wierszalin w Supraślu i *Henryk. Hamlet. Hospital* warszawskiego Studium Teatralnego w reż. Piotra Borowskiego i Dawida Żakowskiego. Oba te spektakle dzieli bardzo niewielki odstęp czasu<sup>9</sup>, należy więc wykluczyć proste cytowanie wcześniejszego przez późniejszy. Można w nich jednak zaobserwować pewne niezwykle istotne zbieżności, które sprawiają, że równoczesna interpretacja może pomóc odnaleźć ukryte sensy i tym samym stać się czymś więcej niż samą tylko intelektualną zabawą.

## II. Osadzenie w tradycji. Teatry alternatywne: Wierszalin i Studium Teatralne

Istniejące od 1996 roku Studium Teatralne Piotra Borowskiego i Wierszalin założony w 1991 roku przez Piotra Tomaszuka i Tadeu-

sza Słobodzianka to zespoły wyrastające z tradycji teatru alternatywnego. W swojej pracy odwołują się do idei i metod sformułowanych przez Jerzego Grotowskiego. Są to w ścisłym tego pojęcia znaczeniu teatry-laboratoria, w których największy nacisk kładzie się na sam proces pracy nad przedstawieniem. Funkcja spektaklu jest tam bowiem pojmowana inaczej niż w teatrze repertuarowym. Według Piotra Tomaszuka, każdy spektakl jest głosem “[...] w dyskusji na temat: czym może być teatr. Może być banalnym, pudełkowym przedstawieniem, może być sytuacją alternatywną do banalnych spektakli, może być wreszcie – tu posłużę się słowami Grotowskiego – wehikułem, który przenosi nas gdzie indziej”<sup>10</sup>.

Zarówno Studium Teatralne, jak i Wierszalin starają się wcielić w życie idee teatru-wehikułu, stawiając sobie za cel dokonanie przemiany w widzu i podejmując refleksję nad kondycją człowieka we współczesnym świecie. Studium powstało spontanicznie z inicjatywy grupy młodych ludzi, którzy spotkali się na warsztatach prowadzonych przez Piotra Borowskiego w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej. Jak pisał Wojciech Dudzik w “Dialogu”: “Nikt z uczestników nie przyszedł na owe warsztaty z myślą o założeniu teatru, nie planował tego także Borowski”<sup>11</sup>. A jednak grupa istnieje już 11 lat, chcąc nie tyle realizacji kolejnych spektakli, ile – rozmowy z widzem.

Nazwa teatru Wierszalin “odwołuje się do miejscowości założonej w latach trzydziestych przez Eliasza Klimowicza – niepiśmienenego białoruskiego chłopca, którego lokalna społeczność uznała za proroka, mającego przygotować ludzi na powtórne przyjście Mesjasza. Położony pod Krynkami Wierszalin, zaplanowany został jako nowa religijna stolica świata, od której zacznie się moralna odnowa ludzkości”<sup>12</sup>. Piotr Tomaszuk w następujący sposób motywował wybór nazwy: “Wyznawcy proroka Ilji chcieli sobie stworzyć miejsce, gdzie świat da im święty spokój, tylko po to, żeby oni mogli robić to, co uważali za dobre

<sup>8</sup> *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.

<sup>9</sup> Premiera *Boga Niżyńskiego* odbyła się 29.09.2006, natomiast prapremiera *Henryk. Hamlet. Hospital* – 22.05.2006, premiera – 27.10.2006.

<sup>10</sup> M. Żmijewska, *Obłąd geniusza. Rozmowa z P. Tomaszukiem*, “Gazeta Wyborcza – Białystok”, 29.09.2006.

<sup>11</sup> W. Dudzik, *Dialog z tradycją, z Grotowskim, z widzem*, “Dialog” 2002 nr 10, s. 128.

<sup>12</sup> K. Szczebiot, *W Wierszalinie*, “Scena” 2006 nr 4.

i słuszne, czyli uprawiać ziemię, wierzyć w swojego Boga i nic więcej. W momencie, kiedy teatr powstawał, szukaliśmy oczywiście nazwy i doszliśmy do wniosku, że jeżeli przyjąć tak śmiało założenie, że teatr jest dla nas czymś ważnym, jest jakąś duchową rzeczywistością rozumianą w sposób ostateczny, to znaczy, że to jest jakaś duchowa stolica – więc dlaczego nie Wierszalin?<sup>13</sup>”

Idea laboratoriów teatralnych ujawnia się również w wyborze siedziby. Oba teatry sytuują się na obrzeżach, z dala od centrum. Studium Teatralne ulokowało się na warszawskiej Pradze Północ, niedaleko dworca kolejowego. Grupa zaadaptowała przestrzeń magazynu, postindustrialną i szalenie modną, ale z drugiej strony mającą w sobie coś niepokojącego. “Wyprawa” do owianej złą sławą dzielnicy zakłada wysiłek ze strony widza. Zgodę na ryzyko – także w sztuce. W Studium podczas przedstawień słychać przejeżdżające za oknem pociągi. Trudno o bardziej wymowną ilustrację metafory teatru jako drogi.

Siedziba Wierszalina mieści się w Supraślu, małej miejscowości pod Białymstokiem. Konrad Szczebiot na łamach “Sceny” w następujący sposób opisywał drogę do teatru: “dwunastokilometrowy dojazd z Białegostoku do siedziby teatru zdaje się wyprawą, a z perspektywy Warszawy, rzeczywistość ulicy Kościelnej 4 w Supraślu jawi się już jako zupełnie egzotyczny świat.” I dalej: “Zanim w Supraślu znajdziemy teatr, musimy minąć prawosławny monastyr, była protestancka kirchę i katolicki kościół. Mała salka w zabytkowym drewnianym budynku, mieszcząca maksymalnie sto osób. Mimo dużego zainteresowania – z uwagi na komfort oglądających – obsługa teatru stara się nie sprzedawać na jedno przedstawienie więcej niż osiemdziesiąt biletów<sup>14</sup>.”

Niewielkie, silnie zintegrowane zespoły są idealnym miejscem na prowadzenie teatralnych poszukiwań. Spełniają niezbędne do tego celu warunki: mają silne poczucie misji, które nadaje sens ich pracy, a także niewielką, ale wierną publiczność, z którą chcą i potrafią prowadzić dialog.

### III. Niżyński – tancerz – mit

Oba spektakle (*Bóg Niżyński* i *Henryk.Hamlet.Hospital.*) przywołują postać Wacława Niżyńskiego – chyba najsłynniejszego tancerza w historii tańca klasycznego, który stał się później także “najsłynniejszym katatonikiem świata<sup>15</sup>”. Niżyński urodził się w 1890 roku w Kijowie. Jego rodzice byli Polakami, z zawodu także tancerzami; on sam, dzięki staraniom matki, w roku 1899 został zaliczony w poczet uczniów petersburskiej Szkoły Teatralnej. Już w szkole okazał się niezwykle utalentowanym artystą.

W latach 1909-1913 był solistą znakomitego Baletu Rosyjskiego Siergieja Diagilewa. To właśnie Diagilew, znany impresario i propagator rosyjskiej sztuki za granicą, odkrył i ukazał światu geniusz Niżyńskiego, uczyniwszy go głównym solistą swojego zespołu. Został też jego partnerem życiowym, opiekunem, a także zajął się edukacją młodego tancerza, który będąc genialnym artystą, był jednocześnie młodzieńcem nieobytym towarzysko i nie umiał odnaleźć się na spotkaniach elity intelektualnej, do której należał Diagilew.

*Pietruszka* (1911), *Giselle* (1909), a szczególnie *Popołudnie Fauna* (1912) to role baletowe, dzięki którym Niżyński wszedł do historii tańca. Próbował swoich sił także w choreografii. Stworzył między innymi *Gry* (1913), *Popołudnie Fauna* czy *Święto Wiosny* (1913). Premiera tego ostatniego baletu, skomponowanego przez Igora Strawińskiego, stała się w Paryżu skandalem. Zdaniem Tadeusza Nasierowskiego “muzyka Strawińskiego, [...] wyrażając najbardziej pierwotne potrzeby religijne człowieka, dała Niżyńskiemu możliwość pełnego otwarcia się na transcendencję i ukazania przy pomocy tańca, a więc gestu i ruchu, siły przeżycia religijnego<sup>16</sup>”. Zaś “jedynym racjonalnym celem wymyślonych [...] ruchów było – urzeczywistnienie rytmu. W jego [Niżyńskiego] zamyśle rytm – to jedyna, potwór-na siła, poskramiająca pierwotną duszę<sup>17</sup>”. Oparta na starosłowiańskim rytuale choreografia posługująca się rytmem i eliptycz-

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Por. tytuł rozdziału w: T. Nasierowski, *Gdy rozum śpi a w mięśniach rodzi się obłąd*, Warszawa 2000.

<sup>16</sup> T. Nasierowski, dz. cyt., s. 172.

<sup>17</sup> Tamże, s. 173.

nymi liniami zamiast ewolucji baletowych, do których przyzwyczajona była publiczność, wywołała w większości skrajnie negatywne emocje widowni. Jedynie garstka paryskich artystów (m.in. Jean Cocteau) uznała *Święto Wiosny* za arcydzieło. W 1913 roku Niżyński rozstał się z Diagilewem i poślubił Romolę de Pulszky, tancerkę pochodzenia węgierskiego. Miał z nią córkę Kirę.

Tancerz już od wczesnej młodości cierpiał na zaburzenia psychiczne. Pierwsze zachowane świadectwo złego stanu zdrowia pochodzi z 1910 roku<sup>18</sup>. Zaburzenia w zachowaniu stopniowo postępowały, a w 1918 roku choroba rozwinęła się z całą mocą. Niżyński z rodziną mieszkał wtedy w St. Moritz w Szwajcarii. Zimą, na przełomie 1918-1919 roku, zaczął pisać *Dziennik* podzielony na dwie części. Pierwsza z nich zatytułowana została *O życiu*, druga zaś – *O śmierci*. *Dziennik* uważany jest przez psychiatrów za najpełniejsze pisemne świadectwo schizofrenii i jako taki stanowi nieoceniony przedmiot badań. Jest on jednak także wstrząsającym zapisem zmagania jednostki z chorobą, ze sobą, z Bogiem. Często jest to lektura trudna, pełna sprzecznych zdań, powtórzeń, dziwnych zabiegów stylistycznych. Jednak wydanie *Dziennika* bardzo przyczyniło się do wytworzenia czegoś, co można by nazwać "mitem Niżyńskiego". W potocznej świadomości funkcjonuje on jednocześnie jako ikona baletu i jako szalony "przeklęty artysta". Artysta ten, spędziwszy połowę życia w ciągłym ruchu, drugą połowę, aż do śmierci w 1950 roku, miał przeżyć w katatonicznym ośpieniu.

#### IV. Niżyński – Bóg

Piotr Tomaszuk tekst scenariusza spektaklu *Bóg Niżyński* opublikował w majowym numerze "Dialogu" w 2005 roku. Od tego czasu spektakl dojrzewał i jego premiera odbyła się niemal półtora roku później, pod koniec września 2006. O przyczynach zainteresowania postacią Niżyńskiego reżyser mówił tuż przed premierą spektaklu:

*Inspirująca jest niebywała złożoność losu tego genialnego tancerza. Człowiek, który zrewolucjonizował historię tańca, który był na szczytach – chwilę po triumfie wyłądował w szpitalu psychiatrycznym i tam przebywał 30 lat. Wielkość jest bardzo blisko upadku. Chasydzi mówią: tak wielki wzlot jak niski upadek. I to jest chyba najbardziej intrygujące w historii Niżyńskiego. Kolejny powód mej fascynacji związany jest z jego Dziennikami, w których tancerz nazywa się Bogiem. Pisał je przez kilka miesięcy, będąc na progu schizofrenii. Widać już w tych zapiskach ślad choroby. Są tam ogromnie ciekawe myśli, bliskie mi. Zacytuję, choć niedokładnie: "Jestem człowiekiem, który chce, aby wszyscy ludzie byli bogami. Aby wszyscy byli dobrzy. Jestem poza polityką, jakimiś konfliktami. Chcę po prostu, by wszyscy byli dobrzy. Byłem złym człowiekiem, teraz chcę być dobry." Nasz Bóg Niżyński jest spektaklem o pewnym pragnieniu<sup>19</sup>.*

Dialektyka wzlotu i upadku, a także fascynacja *Dziennikiem* Niżyńskiego są bardzo widoczne już w samej strukturze spektaklu. Tancerz podpisał się na *Dzienniku*: "Niżyński – Bóg" – i w ten też sposób został zatytułowany spektakl, który jest w gruncie rzeczy *panichidą* (mszą żałobną wschodniego obrządku) za duszę Diagilewa. A może za duszę samego Niżyńskiego? "Diagilew nie żyje" – tymi słowami zaczyna się spektakl.

Wierszalin to teatr przepojony duchowością i często odnoszący się w swoich spektaklach do praktyk religijnych. Tym razem ramy kompozycyjne spektaklu stanowi liturgia kościoła prawosławnego. Według Jacka Kopcińskiego "liturgia u Tomaszuka jest zagrana, pozostaje jednak «mocna», niemal dosłowna i jest to celowe. Sakralna symbolika stanowi bowiem w tym teatrze jedyny sposób ocalenia przed złem"<sup>20</sup>. Tutaj zło symbolizuje Diagilew, którego w *Dzienniku* Niżyński opisał jako kusiciela i niemal szatana.

<sup>18</sup> Przytacza je T. Nasierowski: "[Niżyński] cierpi na ostrą neurastenię mózgowo-rdzeniową, która w ostatnim czasie postępuje, oraz niedokrwiłość." Tamże, s.190.

<sup>19</sup> M. Żmijewska, dz. cyt.

<sup>20</sup> J. Kopciński, *Odkupienie*, "Teatr" 2006 nr 12.

W obrzędowe ramy reżyser wbudował sytuację dramatyczną – oto w nocy, w podziemiach szpitala psychiatrycznego zbierają się pensjonariusze, żeby odprawić mszę. Centralną postacią jest Wacław Niżyński, otaczany czcią przez innych obłąkanych. To on przyjmuje funkcję kapłana. Rafał Gąsowski wcielający się w rolę Niżyńskiego znacznie różni się w środkach wyrazu od reszty zespołu. Jego aktorstwo „jest organiczne, oparte na emocjach i cielesnej ekspresji”<sup>21</sup> i stanowi kontrast dla reszty zespołu grającej sztucznie, jakby „mariometkowo”. Trudno jest zresztą stwierdzić, czy „wyznawcy” nie są tylko wytworem wyobraźni Niżyńskiego, niemogącego nigdy obejść się bez widowni. Gąsowski często naśladuje pozy Niżyńskiego, w których został on utrwalony na fotografiach. Zastyga w nich, upodabniając się do katatonika. Takie metaforyczne obrazy wydają się potwierdzeniem słów Tomaszuka o tym, jak blisko od wielkości do upadku. Dziwne, ale może i znamienne, że nikt nigdy nie nagrał tańca Niżyńskiego. Już zawsze będziemy skazani na statyczne fotografie i własną wyobraźnię.

Warstwę literacką spektaklu tworzy kolaż cytatów z *Dziennika* i książki Tadeusza Nasierowskiego *Gdy rozum śpi a w mięśniach rodzi się obłąd*. Również pod względem formy, scenariusz spektaklu jest bardzo dokładnym nawiązaniem do stylistyki zapisków Niżyńskiego. Zdania są krótkie, eliptyczne, pojawiają się liczne, niemal obsesyjne powtórzenia tych samych słów czy wyrażań. Z całą pewnością możemy więc mówić o wewnętrznej intertekstualności spektaklu – i to na różnych płaszczyznach: literackiej, plastycznej, a także muzycznej (wykorzystanie fragmenty *Święta Wiosny* Strawińskiego).

Jednak spektakl Tomaszuka wywołuje w widzu również inne, być może niezamierzone skojarzenia. Scena „opętania” Niżyńskiego, kiedy tańczy on taniec fauna przebrany w skóry z doczepionym fallusem, przywodzi na myśl postać Antonina Artauda i jego ideę teatru okrucieństwa. Artaud, jeden z najważniejszych teoretyków teatru pierwszej połowy XX wieku, tak samo jak Niżyński zakończył życie w szpitalu psychiatrycznym. Głosił on możliwość

zbawienia ludzkości przez teatr i postulował oderwanie się w spektaklu od prezentowania „codziennej rzeczywistości” na rzecz oddziaływania na emocje i zmysły widowni. Teatr nie mógł być jego zdaniem sztuką bezpieczną, miał atakować, konfrontować się z widzem. Szalony prorok francuskiego teatru wydaje się mieć zaskakująco dużo wspólnego – zarówno z samym Niżyńskim, jak i z koncepcją przedstawienia Piotra Tomaszuka.

## V. Niżyński – Hamlet

Akcja *Henryk. Hamlet. Hospital* toczy się w szpitalu psychiatrycznym, gdzie trafia młody chłopak, Henryk – tancerz i schizofrenik, któremu wydaje się, że jest Wacławem Niżyńskim. Okazuje się, że zamordował swojego ojczyrna-Prezydenta, ale sam nie jest tego świadomy, cierpi na amnezję. Wobec tego lekarz decyduje się na zastosowanie leczenia psychodramą: Henryk, odgrywając sceny ze swego życia, przypomina je sobie, stopniowo odkrywa swoją winę, w rezultacie narasta w nim bunt i niezgoda na świat. Wreszcie umiera, zabity nożem kuchennym przez jedną z pensjonariuszek szpitala.

Tak w skrócie można streścić historię opowiedzianą w spektaklu. Widz czyta ją na trzech poziomach: „fabularnym” o morderstwie i pobycie w szpitalu, „urojeniovym” polegającym na utożsamieniu się bohatera z postacią Niżyńskiego i wreszcie na poziomie „mitycznym” w przywołaniu i przetworzeniu wątków szekspirowskiego *Hamleta*. Poziomy te przenikają się, trudno je wyodrębnić. Te trzy poziomy to także trzy różne teksty wchodzące ze sobą w dialog, tworzące palimpsestową strukturę – gazetowe historie zaczerpnięte wprost z życia codziennego przeplatają się z wątkami *Hamleta* i urywkami *Dzienników* Niżyńskiego („Przez cały wieczór czułem Boga. Kochał mnie. Ja kochałem jego. Zostaliśmy sobie zaślubieni”<sup>22</sup> – te słowa Niżyńskiego powtarza bohater niemal bez przerwy).

Aktorzy Studium Teatralnego imponują sprawnością fizyczną, poruszają się lekko, ciągle są w ruchu. I to właśnie ruch, a nie słowo jest głównym tworzywem budującym spektakl.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> W. Niżyński, *Dziennik*, przeł. G. Wiśniewski, Warszawa 2000, s. 48.

Chociaż *Henryk.Hamlet.Hospital*. nie jest “teatralną mszą”, jak to miało miejsce w przypadku przedstawienia Wierszalina, aktorzy Studium jakby “stają się ruchem”, przenoszą się na inny poziom komunikacji wymagający całkowitego, sakralnego niemal poświęcenia i ogromnej pracy. Na tę cechę zwracał uwagę Wojciech Dudzik:

*Energia ich spektakli jest czymś absolutnie wyjątkowym. Pierwsze wrażenie, jakie odnosi widz patrzący na aktorów, to zdziwienie. Przedstawienie oparte jest na ruchu i rytmie, ale nie jest to zwykły ruch sceniczny, nie jest to chodzenie ani bieganie, nie jest to taniec. To rodzaj lewitowania, jakby unoszenia się tuż nad powierzchnią podłogi, płynnego przemieszczania się z miejsca na miejsce, wibrowania. Między wykonawcami panuje w tej mierze absolutne porozumienie, kontakt nie ulega zerwaniu nawet w nielicznych momentach zatrzymania, a prowadzony w ten sposób – przez ruch – dialog sceniczny lepiej im wychodzi niż wymiana kwestii słownych<sup>23</sup>.*

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w podobny sposób mógł pojmować ruch sam Niżyński, o którego tańcu pisano, że wygląda, jakby wcale nie dotykał sceny. Ten sam Niżyński stawał się często bezradny wobec konieczności werbalnej komunikacji z innymi. To taniec był dla niego najbardziej naturalnym sposobem wyrazu.

Piotr Borowski i Dawid Żakowski, układając choreografię spektaklu, w widoczny sposób inspirowali się relacjami na temat *Święta Wiosny* i rysunkami Niżyńskiego powstałymi w okresie postępowania choroby. Aktorzy, zwłaszcza Żakowski grający Henryka, kręcą się, wirują, krążą po elipsach. W warstwie muzycznej spektaklu wykorzystano zaś fragmenty kompozycji Strawińskiego, których głośność wzrasta stopniowo i które niemal ogłuszają widzów w chwilach, gdy choroba Henryka się pogłębia. Jest więc *Henryk.Hamlet.Hospital*. spektaklem wewnątrz intertekstualnym, splatającym ze sobą różne źródła literackie

i czerpiącym z przekazów dotyczących tańca Niżyńskiego.

Spektakl przetwarza wątki szekspirowskiego *Hamleta* – śmierć ojca bohatera, powtórne wyjście za męża matki czy zabójstwo ojczyzna. Sam Henryk jest też bardzo podobny do Hamleta, mocno skupiony na własnym “ja”, ale wewnętrznie czysty; jak on zderza się ze światem, który go przerasta. Nie zgadza się na zastaną rzeczywistość, chce “wtłoczyć świat w formę”, ale sam staje się ofiarą własnych zamierzeń. Popada w obłąd. Ten typ bohatera skłania do szukania innych “ludzi zbuntowanych” – na przykład w bohaterach powieści Dostojewskiego. Henryk-Hamlet-Niżyński przypomina Raskolnikowa, który również buntował się przeciwko światu, a swoją winę odkupił obłądkiem. Skądinąd wiadomo, że bohaterowie Dostojewskiego byli bliscy Niżyńskiemu<sup>24</sup>. Koło się zamyka.

## VI. Podsumowanie

Wydaje się, że intertekstualność istnieje w obu omawianych spektaklach na różnych poziomach. *Bóg Niżyński* i *Henryk.Hamlet.Hospital*. prowadzą ze sobą dialog. Pierwszy spektakl jest rodzajem nabożeństwa żałobnego za Diagilewa, ale także za samego Niżyńskiego i za całą ludzkość. Niżyński jawi się tam jako figura Zbawiciela, jest jednak groteskowy, ułomny i w tym wszystkim bardzo ludzki. W drugim spektaklu natomiast Niżyński, przeczytany przez postać Hamleta, to niezrozumiany i odrzucony przez świat młodzieniec, który się buntuje i, nie mogąc sobie poradzić ze sobą, popada w szaleństwo. Możemy chyba przypuszczać, że prawda o Niżyńskim leży gdzieś pomiędzy tymi dwoma ujęciami. Istotne jest jednak, że dwa zespoły – wyrastające z tego samego nurtu, ale postępujące się różną estetyką i różniące się światopoglądem, niemal w tym samym czasie zainteresowały się niezbyt szeroko przecież znaną postacią Wacława Niżyńskiego i postanowiły wykorzystać ją jako swego rodzaju symbol – kolejnego *jurodiwego* albo młodego człowieka zagubionego w labiryncie współczesnego świata.

<sup>23</sup> W. Dudzik, dz. cyt., s. 130-131.

<sup>24</sup> Zob.: T. Nasierowski, dz. cyt., s. 46.