

# Barbara Minczewa

---

## Potrzeba nam luster : wizje przyszłości jako potencjał krytyczny w realizacjach teatralnych prozy science fiction

---

Acta Humana nr 4, 59-72

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mgr **Barbara Minczewa**

Uniwersytet Tor Vergata w Rzymie

## **Potrzeba nam luster. Wizje przyszłości jako potencjał krytyczny w realizacjach teatralnych prozy *science fiction***

W roku 2013, z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru obchodzonego corocznie 27 marca, orędzie wygłosił Dario Fo<sup>1</sup>, włoski noblista, aktor-autor nawiązujący do tradycji *storytellingu* i komedii *dell'arte*. Wyraził w nim swoje przemyślenia na temat kondycji i przyszłości teatru. Nawiązał do czasów kontreformacji, kiedy wypędzono z miast komediantów oskarżonych o propagowanie niechlubnych treści i, przede wszystkim, niewygodnych dla władz kościelnych i świeckich ze względu na wielki posłuch u publiczności. Dziś jednak, przypomina nam Dario Fo, za sprawą kryzysu władza ma ułatwione zadanie – aktorzy i reżyserzy są zdławieni widmem krachu ekonomicznego, którego pierwszą ofiarą zawsze była i będzie kultura, zatem rządzący nie muszą już się rozprawiać z tymi, którzy wyrażają się o nich z ironią i sarkazmem. Teatr ma zamknięte usta.

Dla Dario Fo jedyną nadzieją na rozwiązanie tego wewnętrznego kryzysu teatru byłaby „nowa diaspora” artystów, ponowne wypędzenie i uniezależnienie od władz, które być może dałyby szansę na powstanie nowego teatru. Jest to oczywiście myślenie życzeniowe, bowiem aby zostać wypędzonymi, artyści teatru musieliby uzyskać znów dawne znaczenie, ten posłuch u publiczności, który tak zagrażał dawnym władzom. Autor orędzia umieścił między wierszami gorzką prawdę, że teatr nie ma dziś wagi społecznej. Od ignorowania lepszy byłby przymusowy *exodus*, który świadczyłby przynajmniej o tym, że ktoś z teatrem się liczy. W orędziu jest jednak ukryta sugestia, że artyści teatru po prostu nie mają już odwagi bycia niewygodnymi. Dario Fo woła więc o nowy teatr polityczny, o teatr niewygodny,

---

<sup>1</sup> D. Fo, *Dario Fo's message*, 27.03.2013, [www.world-theatre-day.org/en/message.html](http://www.world-theatre-day.org/en/message.html).  
Wersja po polsku dostępna m.in.: [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/158370.html%0A](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/158370.html%0A), data dostępu: 27.03.2013.

krytyczny, który wskazywałby publiczności drogę i jednocześnie piętnował jej własne błędy.

Projekt teatru, o którym śni Dario Fo, jest doskonałym przykładem tego, co Karl Mannheim nazwał świadomością utopijną<sup>2</sup>. Świadomość utopijna, jak pisał znany socjolog, znajduje się zawsze w opozycji do otaczającej rzeczywistości, jest odwiecznym i przypisanym rodzajowi ludzkiemu marzeniem o lepszym świecie, marzeniem, które warunkuje powstawanie nowych projektów społecznych i politycznych. Nieistniejąca wyspa szczęśliwości, utopia, pojawia się w umysłach ludzkich zrodzona z podstawowej niezgody na otaczający stan rzeczywisty. Na przestrzeni wieków była podstawową siłą napędową zmian, a zatem i ewolucji ludzkości. Różne projekty utopijne wyrażają również obawy, nadzieje i rozczarowania swojej epoki. Jeśli utopijny projekt teatru Dario Fo miałby być polityczny – a mamy prawo tak sądzić nie tylko z lektury wspomnianego orędzia, ale i ze znajomości jego biografii artystycznej – to nasuwa się pytanie: polityczny, czyli jaki?

Warto przypomnieć, że teatr polityczny to hasło często deprecjonowane, gdyż kojarzone z propagandą i plakatową publicystyką. Teatr polityczny nie jest jednak zjawiskiem sankcjonującym bądź negującym dany porządek. Zamiast afirmować bądź kontestować istniejący ład, taki teatr powinien wynajdywać i przedstawiać nowe możliwości, symulować rzeczywistość pozornie niemożliwą, testować inne niż powszechnie przyjęte rozwiązania. Powinien rozpoznać i obnażyć mechanizm władzy, pokazać widzowi-współobywatelowi, że rzeczywistość, w której żyjemy, tylko pozornie pozbawiona jest alternatywy. Wydobycie pewnych elementów świata może się jednak odbyć w teatrze tylko pod warunkiem, że spojrzymy na nie w nowy, niekanoniczny sposób, z ironią bądź za pomocą zaskakującej formy. Dario Fo zbudował swój unikalny styl, interpretując na nowo odległe tradycje teatru ludowego, z centralną postacią gawędziarza, błazna, minstrela, kuglarza, czyli odnosząc się do tych figur ikonicznych, które za pomocą ironii i satyry kontestowały władzę. W interpretacji Fo byli oni wędrującymi „żywymi gazetami”, donoszącymi o tym, co dzieje się w innych częściach kraju i krytycznie komentującymi te wydarzenia. Aktor zaangażowany w stylu Fo używa języka i gestu jak bicza na polityków, nie posiłkując się rozbudowaną scenografią czy efektami specjalnymi, a światy, które kreuje, są często parabolą o podłożu historycznym i półlegendarnym. Zawsze stosuje jednak chwyt wprowadzający w temat polityczny za pomocą opowieści, która potrafi przekroczyć granice wyobraźni widza i zmienić jego perspektywę. Warunkiem koniecznym, by móc podważyć nasze przekonania o rzeczywistości, jest wyjście poza to, co w danym momencie jest do pomyślenia. Teatr nie musi

---

<sup>2</sup> K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, przeł. J. Miziński, Lublin 1992.

ograniczać się do „odrzucającej wszelką fikcję”<sup>3</sup> estetyki dokumentu, charakterystycznej dla niektórych odmian teatru politycznego. Jego naturalną materią jest odwracająca świat do góry nogami satyra, ale mogłaby nią być też esencjonalnie polityczna utopia czy bardziej adekwatna do obecnych czasów dystopia oraz realizująca się często w tych formach literackich i myślowych fantastyka naukowa. Nie tracąc krytycznego potencjału teatru, tym elementem zaskoczenia, swoistym „efektem obcości”<sup>4</sup>, mogłoby być wytworzenie światów funkcjonujących wedle nieznanym nam logik i wybór niekanonicznego materiału.

W historii polskiego teatru ostatnich lat niektórzy reżyserzy podjęli takie wyzwanie. Choć ze względu na ilość wystawień nie można mówić o jakiejś konkretnej tendencji w najnowszym teatrze polskim, na pewno przedstawienia te są ciekawą alternatywą dla podejmowanych przez teatr polityczny wyborów repertuarowych. Przekładając na język teatru zarówno literaturę, jak i film *science fiction*, spektakle ostatnich lat nie tylko poddały na swój unikalny sposób ciężkiej próbie oczywistość rozwiązań teatru, ale i wprowadziły doń owo fascynujące ludzkość *novum*, będące podstawą wyobraźni *science fiction*<sup>5</sup>.

W dalszej części niniejszego opracowania zajmę się analizą dwóch przykładowych przedstawień, które interesują mnie szczególnie ze względu na ich dystopijny charakter i które w różny, ale równie interesujący sposób, próbują odpowiedzieć na zadane wcześniej pytanie: polityczny, czyli jaki? Dzięki strukturze przenoszącej najbardziej doczesne problemy na poziomie estetycznym i symbolicznym w przy-

---

<sup>3</sup> J.-P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 159.

<sup>4</sup> Termin „efekt obcości” funkcjonuje w estetyce recepcji i został wprowadzony przez formalistów rosyjskich jako określenie odczucia niespodziewanej niezwykłości. Bardziej znanym i adekwatnym w kontekście niniejszego wywodu kontekstem jest jednak znaczenie nadane temu terminowi przez Bertolda Brechta w *Małym Organon dla Teatru* (1949, przekład polski A. Sowińskiego, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1/13). „Efekt obcości” oznacza w tym wypadku, jak tłumaczy Patrice Pavis, „efekt wywołany odmiennością od zwykłości i normalności w przedstawianiu rzeczy, efekt dziwności prowadzący do zaskoczenia i narzucenia nowego sposobu patrzenia (i postawy krytycznej) na prezentowaną rzeczywistość”. Por. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Kraków 1998, s. 128. Efekt obcości jest przeciwieństwem efektu realności.

<sup>5</sup> Warto wspomnieć takie spektakle, jak *Trzy stygmaty Palmera Eldritch’a* na podstawie prozy Philipa K. Dicka, reż. Jan Klata (Teatr Stary, Kraków, 2006), *Solaris. Raport* na podstawie *Solaris* Stanisława Lema, reż. Natalia Korczakowska (TR Warszawa, 2009), *U.F.O. Spotykacz*, tekst i reż. Paweł Passini (Teatr Współczesny, Warszawa, 2009), *Supernova. Rekonstrukcja*, tekst i reż. Marcin Wierzychowski (Teatr Łaźnia Nowa, Kraków, 2009), *Planeta Lem*, na podstawie prozy S. Lema, reż. Paweł Szkotak (Teatr Biuro Podróży, Poznań, 2010), *Solaris*, reż. Jarosław Tumidajski (Teatr Śląski, Katowice, 2011), *Stalker*, na podstawie powieści *Piknik na skraju drogi* braci Strugackich, reż. Jakub Roszkowski (Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2012) czy *U.F.O. Kontakt*, tekst i reż. Iwan Wyrupajew (Teatr Studio, Warszawa, 2012).

szość, dzieła pisarzy z gatunku *science fiction* okazały się doskonałym materiałem do teatralnego komentarza na temat współczesnej rzeczywistości.

Zanim przejdę do analizy tych dwóch przedstawień, należy wyjaśnić pokrótce, jak rozumieć utopię, dystopię i ich związki z *science fiction*. Nie wglębiając się zanadto w zawiloci terminologiczne, które wielu badaczy już próbowało rozwiązać<sup>6</sup>, przyjmuję na potrzeby tekstu definicje zaproponowane przez Darko Suvina we włoskojęzycznej publikacji *Nuovissime mappe dell'inferno. Dystopia oggi*<sup>7</sup>. Utopia zostaje tam zdefiniowana jako

[...] wyobrażenie specyficznej wspólnoty, w której instytucje publiczne, standardy społeczne i związki międzyludzkie zorganizowane są według zasad radykalnie różnych od tych obecnych w społeczeństwie, w którym żyje autor. Konstrukcja ta funkcjonuje na zasadzie efektu obcości i wyłania się z alternatywnej wizji historii; zbudowana jest przez społeczeństwo klasowe, które pragnie zmiany<sup>8</sup>.

Zwróćmy uwagę, że zasady, według których zbudowane jest społeczeństwo utopii nie są lepsze, tylko radykalnie różne od rzeczywistości autora. Doskonalsze są, według Suvina, w przypadku eutopii, podobnie jak radykalnie gorsze są w przypadku dystopii<sup>9</sup>. Tak rozumiana dystopia przewiduje zmiany wprowadzane w naszym otoczeniu lepiej niż stwarzająca nowe projekty społeczne utopia. Dystopia analizuje rzeczywistość i opierając się na empirycznym doświadczeniu autora, patrzy w przyszłość. Nieprzypadkowo więc przybiera właśnie najczęściej formę artystyczną fantastyki naukowej.

Patrząc na realizacje teatralne prozy *science fiction* ostatnich lat, jak i na nowo powstające filmy z tego gatunku, można zauważyć większe zainteresowanie dystopijnymi niż utopijnymi wizjami. Prawdopodobnie wynika to z faktu, że idea utopii została skompromitowana w historii najnowszej. Jedyne utopie, które próbowano zrealizować, przekroczyły cienką linię demarkacyjną i stały się ideologiami, czyli – jakby chciał Mannheim – strukturami myślowymi funkcjonującymi w kategorii „pro”, sankcjonując i popierając interesy danej grupy. Kontestacyjna z natury utopia, petryfikując się i nieuchronnie zmieniając w ideologię, będzie zawsze pró-

---

<sup>6</sup> Należy tu przede wszystkim wspomnieć propedeutyczną z wielu względów lekturę książki Darko Suvina *Metamorphoses of Science-Fiction. On the Poetics of a Literary Genre*, New Heaven 1979 oraz antologię *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, teksty wybrali Ryszard Handke, Lech Jęczynek, Barbara Okólska, Poznań 1989.

<sup>7</sup> *Nuovissime mappe dell'inferno. Dystopia oggi*, red. G. Maniscalco-Basile, D. Suvina, Rzym 2004.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 14, tłum. B. M.

<sup>9</sup> Darko Suvini różnicuje również w cytowanym tekście antyutopię od dystopii, wskazując na podstawowy kontekst antysocjalistyczny obecny w antyutopiach i na kontekst antykapita-listyczny obecny w dystopiiach. Dla przejrzystości wywodu i ze względu na bardziej aktualny kontekst współczesny będę jednak używać głównie terminu „dystopia”.

bować zachować wywalczony status. Utopijne wizje równości, które stały się rzeczywistością, okazały się aparatem opresji, najgorszym z koszmarów – zagubienia „ja” na rzecz wszechogarniającego *My*, by przywołać tytuł powieści *Zamiatina*<sup>10</sup>. I nie chodzi tylko o kompromitację idei socjalizmu, ale również o powolny upadek idei liberalnej i samego kapitalizmu, czyli o scenariusz realizujący się w ostatnich latach w asyście hasel o kryzysie, z postępującym demontażem solidarności i sprawiedliwości społecznej. Także kapitalizm jest utopią, która stała się swoją własną karykaturą, w której początkowa idea dobrobytu czy równości (głównie materialnej) realizuje jedynie schemat chwilowej przyjemności i iluzji szczęścia, jakie obiecuje konsumpcja. Nic zatem dziwnego, że wizje szczęśliwej wyspy zastąpione zostają coraz częściej dystopiami – katastroficznymi wizjami, które przenoszą nas już nie w przestrzeni do cudownej wyspy równości, lecz w czasie, pokazując nam, jakie skutki będą miały nasze działania w świecie, w którym żyjemy.

To, że dziś znacznie bardziej naturalną formą ekspresji zdaje się być dystopia, ma swoje źródła głównie w najnowszej historii świata, ale jest też odbiciem lęków epoki. Ewolucja antyutopii i dystopii przebiegała od krytyki hegemonii państwa (krytyki komunizmu) do krytyki kapitalizmu i związanej z nim utraty bezpieczeństwa społecznego. Początków dystopii możemy szukać u Wellsa, w pełnych obaw o przyszłość społeczeństwa wizjach *Wehikulu czasu*<sup>11</sup> (1895) z czasów epoki przemysłowej w wiktoriańskiej Anglii. Można zaryzykować tezę, że ta powieść wyznaczyła drogę, którą podążyły następne pokolenia pisarzy *science fiction* o zacięciu krytyczno-społecznym. Klasyczne dystopie, jak *My Zamiatina*, *Nowy wspaniały świat* Huxleya<sup>12</sup> czy *Rok 1984* Orwella<sup>13</sup>, są odbiciem lęku przed masowym zniewoleniem i zuniformizowaniem jednostki w obrębie państwa. Natomiast bliższe współczesności dystopie, począwszy od zjawiska zaangażowanej społecznie *social science-fiction*, nurtu fantastyki naukowej z lat pięćdziesiątych skupionej wokół czasopisma „Galaxy” i reprezentowanej m.in. przez Kurta Vonneguta, Fredericka Pohla, C.M. Kornblutha, Raya Bradbury’ego czy Philipa K. Dicka, zaczęły opisywać „nowe mapy piekła”<sup>14</sup>, których topografię wyznacza dyktat kapitalistycznego ideału, media masowego przekazu, banki czy międzynarodowe korporacje zamieniające jednostkę w produkt komercyjny.

---

<sup>10</sup> E. Zamiatin, *My*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1989.

<sup>11</sup> H.G. Wells, *Wehikul czasu*, przeł. F. Wermiński, Warszawa 1985.

<sup>12</sup> A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, przeł. B. Baran, Kraków 1988.

<sup>13</sup> G. Orwell, *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1988.

<sup>14</sup> Zwrot nawiązuje do studium literatury fantastyczno-naukowej autorstwa Kingleya Amisa, *New Maps of Hell. A Survey of Science fiction*, New York 1960. Po polsku przetłumaczono fragment książki w zbiorze esejów *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, op. cit.

Dystopia zbliża się do struktury symbolicznej utopii. Łączy je wspólne pragnienie zmiany politycznej i społecznej oraz to, że rodzą się na podstawie konkretnego przeżywania epoki. W obu dominuje kategoria doskonałości – znana z utopii doskonałość jako wymarzona struktura społeczna w dystopii przeradza się w koszmar. Podobnie wynikająca z doskonałości niemożność dalszej poprawy społecznej i politycznej okazuje się być dramatem jednostki walczącej o zmianę i wolność. Postulowana w utopiach równość między ludźmi w dystopii staje się koszmarem dominacji jednostki przez masę, utraty wyjątkowości. Dystopijny bohater skazany jest na niepowodzenie w ostatecznej rozgrywce z aparatem opresji. Zawsze silniejszy okazuje się system albo brak woli ludzkości do zmian.

Dystopijny scenariusz przyszłości pokazał Paweł Szkotak w plenerowym przedstawieniu *Planeta Lem*. Spektakl powstał w oparciu o dzieła Stanisława Lema *Kongres futurologiczny*<sup>15</sup> i *Dzienniki gwiazdowe*<sup>16</sup>, ale widać w nim również inspirację *Nowym wspaniałym światem* Aldousa Huxleya. Reżyser przenosi nas na Ziemię przyszłości zamieszkaną przez Lepniaków, ziemian, którzy powrócili do stanu pierwotnej, rajskiej niewinności. Niezgrabni, nadzy i prostoduszni żyją jako najniższa kasta w pozornie doskonałym społeczeństwie rządzone przez roboty będące niemal repliką klonów Wielkiej Armii Republiki z *Gwiezdnych Wojen*. Uliczna reklama głosi, że znajdujemy się w „teraźniejszości, tylko trochę później”. Lepniaki mają życie zorganizowane w najdrobniejszym szczególe przez roboty i wykonują prace niewymagające specjalnego zaangażowania intelektualnego, jak np. praca w kopalni. Nie są jednak nieszczęśliwi. Codziennie poddają się paraskralnemu rytuałowi wdychania złotego pyłu, po którym wpadają w stan euforii i wchodzi do Maszyny Miłości, w której łączą się przewodami z Superkomputerem God – centralnym mózgiem Planety Lem.

Ijon Tichy (Miron Jagniewski), główny bohater przedstawienia, przybywa na Planetę z przeszłości po otrzymaniu prośby o ingerencję od profesora Tarantogi, wybitnego naukowca, który zajmował się badaniem Planety Lem. Gdy Tichy dociera na miejsce, zdaje sobie sprawę, że idealna organizacja, szczęście i dobrobyt mieszkańców planety są zaprogramowaną iluzją. Złoty pył, który rozpylają roboty i który w religijnym uniesieniu wdychają Lepniaki jest narkotykiem, który pozwala im nie myśleć i widzieć świat, w którym żyją, jak planetę szczęścia, zrealizowaną utopię.

Jak zauważył Huxley w *Nowym wspaniałym świecie poprawionym*<sup>17</sup>, twierdzenie Karola Marksa, że „religia to opium dla ludu”, w *Nowym wspaniałym świecie* odwróciło się: opium, czy raczej Soma, jest tam religią ludu. Złoty pył na Planecie

<sup>15</sup> S. Lem, *Głos Pana. Kongres futurologiczny*, Kraków 1973.

<sup>16</sup> Idem, *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa 1957.

<sup>17</sup> A. Huxley, *Nowy wspaniały świat poprawiony*, przeł. J. Horzelski, Paryż 1960.

Lem przypomina właśnie Somę. Jest religią zastępczą Lepniaków i, podobnie jak narkotyk z *Nowego wspaniałego świata*, jest warunkiem koniecznym dobrej organizacji tej rzeczywistości, jak również gwarantem równowagi społecznej. Sprawia nawet, że praca w kopalni daje Lepniakom zadowolenie, gdyż wydaje im się, że wykopują światło, a uderzenia kilofów traktują jak muzykę.

Kultura wyższa została natomiast przejęta przez roboty. Ubierają się one w przypominające obrazy Velazqueza suknie i tańczą tango, gdy tymczasem Lepniaki niezgrabnie podrygują, bo nie są w stanie wyjść poza to, co nie wymaga wysiłku i mechaniczności. Maszyna Miłości (któż nie pamięta Ministerstwa Miłości z *Roku 1984* Orwella?) to w rzeczywistości maszyna do wymazywania wspomnień gatunku ludzkiego z wszystkimi emocjami, które mu towarzyszyły, jak namiętność, macierzyństwo, złość, agresja. Wszystko po to, by Lepniaki nie były zagrożone nawrotem tych immanentnie ludzkich cech i poddawały się łatwo kontroli robotów i Superkomputera. Nie muszą podejmować decyzji, dokonywać wyborów, nie mają potrzeby wolności. Brak spontaniczności i zdolności do odczuwania i myślenia są tutaj ceną za harmonię i spokój społeczny. Hasło przewodnie Planety Lem mogłoby być takie samo, jak Republiki Świata u Huxleya: Wspólność, Identyczność, Stabilność.



Scena tańca, *Planeta Lem*, reż. Paweł Szkotak, Teatr Biuro Podróży, Poznań 2010, fot. Jakub Wittchen



Tichy tymczasem spotyka robota innego niż wszystkie. Robot ten był znajomym profesora Tarantogi i przekazuje podróżnikowi w czasie list, z którego dowiadujemy się, jak doszło do zniewolenia ludzkości na Planecie Lem. W pewnym momencie – jak pisze profesor – doszło do przeludnienia Ziemi i zaczęło brakować podstawowych dóbr koniecznych do przeżycia. Zaczęto zastępować realne doświadczenia środkami odurzającymi. Ludzkość powoli przestała rozpoznawać co jest prawdziwe i rzeczywiste, aż wreszcie, niezdolna do zarządzania światem, została poddana kontroli w laboratoriach i wszystkie wymagające zaangażowania, inteligencji i podejmowania decyzji prace przejęły roboty. Tichy postanawia ujawnić list profesora Lepniakom i rozdaje im maski przeciwgazowe mające uchronić ich przed działaniem złotego pyłu. Po poznaniu prawdy Lepniaki buntują się przeciw robotom i obalają ich rządy. Gdy kończy się świat Planety Lem, dostrzegają jednak prawdę: rzeczywistość jest szara, jedzenie niewystarczające, a praca ciężka. Rozczarowanie doprowadza do nowej rewolty i zabicia robota, który przekazał list od Tarantogi. Lepniaki tracą wraz z tym zabójstwem swoją niewinność, dostrzegają, że są nagie, zaczynają się wstydzić i zasłaniać.

Tichy jednak wykonał swoje zadanie i nie może im już pomóc. Wraca do swoich czasów, przekonany, że dokonane czyny są największym z możliwych darów, jaki mógł dać przyszłym ziemianom. Zostawia Lepniakom na pamiątkę latarkę, niczym nowy ogień Prometeusza, symbol wyzwolenia od tyranii bogów-robotów. Nowa rzeczywistość nie jest jednak ani marzeniem Lepniaków, ani zadaniem, któremu potrafiliby sprostać. Nie potrafią budować nowego ładu, nie chcą być nieszczęśliwi i szybko zaczynają marzyć o złotym pyłe i dawnej harmonii. Próbuje bezskutecznie wskrzesić roboty, naprawić swój błąd. Dla nich wiedza, prawda i odpowiedzialność są koszmarem. Nie potrafią docenić wolności i jej nie potrzebują. Smutną puentą przedstawienia Pawła Szkotaka jest konstatacja, że prawdopodobnie kluczem do tajemnicy powszechnej szczęśliwości jest właśnie brak wolności.

Ijon Tichy jest w przedstawieniu Teatru Biura Podróży doskonałym przykładem dystopijnego bohatera. To Prometeusz, który walczy o człowieczeństwo i wolność wyboru, ale ludzkość jest znacznie szczęśliwsza bez tych darów. Porównawszy od *Frankensteina* Mary Shelley czy *Wehikułu czasu* Wellsa, pojawia się w fantastyce naukowej postać naukowca czy podróżnika w czasie, który wykracza przeciw prawom natury. Faustowski motyw rozumiany jako dążenie do poznania tajemnicy życia splótł się też w historii gatunku, przynajmniej u jego początków, z rewolucją, jaką wywołała teoria ewolucji. Skoro nie Bóg kontroluje stworzenie, to dlaczego nie miałby tego robić człowiek? Idea postępu kontrolowanego ręką ludzką i rozwoju technologii otwiera jednak drzwi kolejnym pytaniom. Jeśli przyjąć, zgodnie z teorią Darwina, że ewolucja postępuje według własnej wewnętrznej aktywności, to dokąd nas to zaprowadzi? Jeśli technologia staje się coraz doskonalsza, być może doskonalsza niż człowiek, to kto powinien kontrolować ludzkie

życie? *Science fiction* daje różne odpowiedzi: od spotkań z bardziej rozwiniętymi istotami pozaziemskimi po dyktaturę robotów, jak to ma miejsce w przedstawieniu Szkotaka. Zawsze jednak z tych pytań wyziera podstawowy lęk o kondycję ludzką i o łatwość, z jaką można człowiekiem manipulować i go kontrolować, bowiem w ostatecznej rozgrywce pragnieniem ludzkości jest wyłącznie szczęście. Ale, jak to ma miejsce w *Planecie Lem*, jego cena jest tak wysoka, że zostaje w nas humanistyczne przekonanie, że dla wolności warto to szczęście poświęcić. Zwłaszcza że zazwyczaj oferowana nam recepta na jego osiągnięcie jest tylko złudną manipulacją. Tichy przybywa z czasów, w których wiedza jest dobrem, nawet jeśli jest niewygodna. Dla Lepniaków, otumanionych latami masowej kontroli, to niewiedza, wygoda i konsumpcja są wystarczającą gwarancją szczęścia. Misja Tichego jest zatem z góry skazana na niepowodzenie, gdyż jego szlachetne zamiary nie mają proporcjonalnej wagi w świecie Lepniaków.

Ludzie przyszłości są u Szkotaka społeczeństwem kultury masowej. Nieprzypadkowo reżyser przywołuje w przedstawieniu takie ikony tej kultury, jak roboty z *Gwiezdnych Wojen*. Uruchamia się w ten sposób określony system skojarzeń uświadamiający widzowi, że sam jest częścią społeczeństwa masowej konsumpcji. W świecie przyszłości nie jest możliwe wyobrażenie robotów o zupełnie innowacyjnej aparycji, bowiem musiał stworzyć je człowiek, być może żyjący w naszych czasach albo w nieodległej przyszłości, niezdolny już do kreacji, który potrafi tylko biernie reprodukować standardowe treści kulturowe. Zubożały świat przyszłości stworzyło sobie zatem społeczeństwo przeszłości, dając się manipulować i biernie zamieniając się w produkt komercyjny. Taki świat dla Lepniaków jest absolutnie niemożliwy do zniesienia, dlatego narkotyki stają się jedynym remedium maskującym rzeczywistość.

Podobną, choć zdecydowanie bardziej rozbudowaną rolę odgrywają narkotyki w przedstawieniu *Trzy stygmaty Palmera Eldritch* w reżyserii Jana Klaty na podstawie powieści Philipa K. Dicka<sup>18</sup> pod tym samym tytułem. O ile przedstawienie *Planeta Lem* jest wzorcową dystopią i niesie refleksje na temat rozwoju technologii i ograniczeń rodzaju ludzkiego, to spektakl Klaty jest przede wszystkim przenikliwą krytyką kapitalizmu o dystopijnych cechach.

Świat przedstawiony jest nieokreśloną przyszłością, w której globalne ocieplenie zmieniło Ziemię w planetę coraz bardziej nieprzyjazną. Życie na Ziemi możliwe jest tylko dzięki odpowiednim środkom finansowym pozwalającym na posiadanie chłodnego mieszkania czy zakup hełmu chłodzącego. Każdy, kto sobie w tym świecie jakoś nie radzi – ze względów finansowych czy psychologicznych – wysyłany jest na Marsa jako kolonizator. Sukces zawodowy na Ziemi można osiągnąć, na przykład pnąc się po szczeblach kariery w dużej korporacji.

---

<sup>18</sup> P.K. Dick, *Trzy stygmaty Palmera Eldritch*, przeł. Z. Królicki, Poznań 1990.

Taką korporacją jest Perky Pat, a jej dyrektorem Leo Bulero (Jan Peszek). Historia rozgrywa się w kontekście wojny przemysłowej między Bulero a enigmatycznym przedsiębiorcą przybyłym z kosmosu, Palmerem Eldritchem (Wojciech Kalarus). Obaj sprzedają podobny produkt – Leo Bulero narkotyk o nazwie Can-D, Eldritch natomiast narkotyk Chew-Z. Bulero zbudował na swoim środku odurzającym całe imperium. Can-D eksportowane jest na Marsa, gdzie w szarej i pozbawionej sensu egzystencji żyją wyrzutki społeczeństwa zmuszone do emigracji na czerwoną planetę. Zażywają oni narkotyk, który pozwala im przeżyć chwilowy miraż tego, co w ich zatartych wspomnieniach staje się wspaniałym, utraconym rajem ziemskim. Utopia (czy nawet euforia), którą odtwarzają za każdym razem pod wpływem Can-D, jest jednak możliwa tylko dzięki ogromnej liczbie akcesoriów należących do cudownego świata Perky Pat (Małgorzata Gałkowska) i Walta Essexu (Juliusz Chrzastowski) – genialnej zresztą dekonstrukcji lalek Barbie i Kena, które u Dicka w karykaturalny sposób uosabiają amerykański sen o dobrobycie. Gdy efekt narkotyku mija, kolonizatorzy stają się na powrót ubranymi w waciaki mieszkańcami łagrowych marsjańskich baraków.

Narkotyk oferowany przez Eldritchą jest natomiast bardziej złożoną i niepokojącą substancją, gdyż obiecuje możliwość stwarzania własnych, prywatnych światów alternatywnych, podróż w czasie do przeszłości i przyszłości, a nawet życie wieczne. Problem w tym, że – niczym gnostycki Demiurg – w tych iluzorycznych światach zawsze obecny będzie Palmer Eldritch. Kontroluje on myśli tego, kto zdecydował się na zażycie Chew-Z i nie pozwala na rozpoznanie, co jest prawdą, a co iluzją. Ze światów stworzonych przy pomocy Chew-Z nie ma ucieczki.

Strategia rynkowa Bulero jest wcieleniem współczesnego kapitalizmu, który za pomocą manipulacji ikonograficznej, kultu sukcesu i sztucznego pobudzania nieistniejących potrzeb stwarza ogólny model szczęścia i dobrobytu powszechnego. Jedyna i nieosiągalna wizja jest tu narzucona jako możliwa realizacja marzeń ludzkości, a pogoń za jej realizacją jest ekonomiczną siłą napędową dla korporacji Perky Pat.

Palmer Eldritch i jego narkotyk uosabiają natomiast nową, niebezpieczną tendencję, która bynajmniej nie jawi się jako zupełnie nieprawdopodobny scenariusz we współczesnym świecie. Kto zażywa Chew-Z, staje się niewolnikiem świata stworzonego przez Eldritchą, intergalaktycznego przedsiębiorcy, który za pomocą swojej oferty rynkowej ma szansę kontrolować myśli i czyny ludzkości. Jego hasło marketingowe ma zabarwienie religijne: „Bóg obiecuje życie wieczne, my je dajemy”. Ten narkotyk pretenduje do miana nowej religii, jednej z wielu dostępnych w wolnorynkowym świecie. Na Marsie żyją już ewangelizatorzy różnych wyznań, ale religia Chew-Z jest religią apodyktyczną, nie uznaje konkurencji. Palmer Eldritch zamierza przejąć kontrolę nad całą ludzkością, dając przy tym uczucie iluzorycznej wyjątkowości i odpowiadając na duchowe potrzeby konsumentów. Uosabia nową, manipulacyjną formę kapitalizmu, która rozpoznaje

ludzką potrzebę indywidualizmu i postanawia uczynić z niej własną broń. Pozostawia nas w nieświadomości, że staliśmy się niewolnikami. Podobnie jak złoty pył w *Planecie Lem*, Chew-Z pozwala żyć w przekonaniu o harmonii, szczęściu i wydolności systemu.

Podobnie jak u Dicka, u Klaty świat przedstawiony jest niebezpiecznie podobny do naszej rzeczywistości. Kostiumy czy scenografia mogłyby być użyte w każdym innym przedstawieniu o świecie współczesnym. To, jak zostało pokazane życie na Marsie, pozwala nam spojrzeć na całe przedstawienie jak na krytycznie przedstawiony przekrój społeczeństwa polskiego. Baraki przypominają komunistyczne łagry, w których więźniowie zostali, bo nie zorientowali się, że w 1989 roku coś się zmieniło. Kolonizatorzy wydają się być ludźmi uwięzionymi w przeszłości, zastraszonymi przez reżim. Zamiast pójść krok do przodu, boją się nowej rzeczywistości i wolą żyć karykaturalnym marzeniem o Ameryce, której nigdy nie zobaczą i którą chcą sobie wyobrazić jako kalifornijski raj Perky Pat. Ich narkotykiem jest miraż konsumpcyjnego szczęścia. Wciąż jednak używają terminologii znanej widzowi z poprzedniego systemu – mają nawet Barakowy Komitet Powitalny. Kłata zdaje się w ten sposób przekazywać obraz tej części polskiego społeczeństwa, która mentalnie zamknęła się w czasie przeszłym, ale nie potrafi się też uwolnić od destrukcyjnej fascynacji „Zachodem”.

Na Ziemi żyją natomiast beneficjenci nowego systemu, do których nie jest skierowana oferta handlowa żadnego z narkotyków. Nie ma takiej potrzeby. Oni już są zniewoleni, doskonale wypełniają obowiązki bycia trybikiem w wielkiej maszynie konsumpcji i rzadko rozpoznają własny status egzystencjalny. Jeśli się to wydarzy, to i tak zostaną przymusowo oddelegowani na Marsa. Świat korporacji, reklamy, wolnego handlu i walki o klienta zamienił tu wszystko w produkt komercyjny a konsumpcja i kultura masowa są nowymi bogami tego świata.

Głównym bohaterem przedstawienia jest Barney Mayerson (Zbigniew W. Kaleta), specjalista od marketingu przewidujący przyszłość w korporacji Perky Pat. Przeżywając rozstanie z byłą żoną Emily (Anna Radwan-Gancarczyk), którą porzucił, by wspiąć się wyżej na szczeblach kariery, sam decyduje się na los wygnańca na Marsie. Staje się tam pionkiem w rozgrywce handlowej między Bulerro a Eldritchem, ale jego walka toczy się tak naprawdę o zachowanie własnego człowieczeństwa. Jest samotnym bohaterem dystopijnym, który wbrew panującej powszechnej szczęśliwości oferowanej przez narkotyki, pragnie tylko odzyskać utraconą miłość. Gdy konsumuje Chew-Z, wraca obsesyjnie do przeszłości, próbując naprawić swój błąd. W końcu, uznany nawet przez Eldritchę za element, który nigdy nie dopasuje się do systemu, zostaje uwięziony w swojej prywatnej utopii, w której żyć będzie z żoną Emily. Poległ więc w starciu z systemem, pozostał więźniem iluzorycznego świata, ale zachował zdolność przeżywania ludzkich emocji. W tym sensie finał przedstawienia Klaty jest dwuznaczny: gorzki, bo jak

w klasycznej dystopii symboliczna władza i tak wygrała, ale jednocześnie optymistyczny, ponieważ w systemie znalazła się jednostka, która się buntuje i daje nadzieję na przetrwanie ludzkości.

W obu opisanych przedstawieniach przywoływane są kody kulturowe wyższego bądź niższego rejestru, związane najczęściej z kinem bądź muzyką. W prawie żadnym ze spektakli, które realizują prozę *science fiction*, nieobecny jest estetyczny arsenał charakterystyczny dla gatunku. *Planeta Lem* jest pod tym względem wyjątkiem, choć zastosowane rozwiązania techniczne (skafandry kosmiczne, kostiumy robotów i futurystyczna scenografia) sprawdzają się głównie dzięki cytatom filmowym i konwencji teatru ulicznego. Wydaje się, że żaden z reżyserów nie chce ryzykować gry sztafażem fantastyczno-naukowym z obawy przed ośmieszeniem. Nie są to nieuzasadnione obawy, gdyż teatr, z racji swoich możliwości technicznych, nie może współzawodniczyć ze sztuką filmową i oferowanymi przez nią efektami specjalnymi. Kostium *science fiction* jest zazwyczaj ledwie zasugerowany, a reżyserzy mocno odcinają się od jakichkolwiek podejrzeń o chęć pokazania kosmitów (choć np. w przedstawieniu *UFO Spotykacz* w reżyserii Pawła Passiniego „zielony ludek” pojawia się dosłownie, jako kobieta w całości pomalowana na zielono) i technologicznych wynalazków przyszłości, jasno rozgraniczając tematykę egzystencjalną i społeczną obecną w literaturze gatunku od jej estetyki. Ograniczają się zatem do ironicznej gry konwencją, która pozwala widzowi wychwycić sugestię, szczególnie wówczas, gdy chodzi o te dzieła, które wcześniej doczekały się już adaptacji filmowych. Ma to miejsce w przypadku przedstawienia *Stalker* Jakuba Roszkowskiego, gdzie już w tytule dostajemy sygnał, że chodzi o inspirację *Piknikiem na skraju drogi* braci Strugackich<sup>19</sup>, ale w filmowej adaptacji Tarkowskiego<sup>20</sup>. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że publiczność będzie знаła przynajmniej film i bez ryzyka uciekania się do potencjalnie śmiesznych rozwiązań scenicznych nastąpi rodzaj paktu między reżyserem a widzem o nienaruszalność konwencji.

Potrzeba tłumaczenia się reżyserów z sięgnięcia po prozę *science fiction* i pochwalne w zamierzeniu stwierdzenia krytyków o tym, że na szczęście *science fiction* jest tylko kostiumem, pojawiają się jednak bardzo często. Ujawnia to pokutujący wciąż w świadomości kolektywnej obraz negatywnie wartościujący ten gatunek jako sztukę artystycznie i estetycznie prymitywną. Niezależnie od tego, że *science fiction* jest bardzo silnym nurtem kulturowym, mającym bezprecedensowe w dziedzinie literatury rzesze zwolenników, wciąż nic się nie zmieniło w powszechnej opinii o jego niższości. Dla przykładu Jakub Roszkowski przed premierą *Stalkera* deklarował w jednym z wywiadów: „Robienie w teatrze podróży międzygwiazdnych, pokazywanie kosmitów czy niesamowitych wynalazków

---

<sup>19</sup> B. Strugacy, *Piknik na skraju drogi*, przeł. I. Lewandowska, Warszawa 1994.

<sup>20</sup> Chodzi o film *Stalker* (*Сталкер*) Andrieja Tarkowskiego z 1979 roku.

technicznych zupełnie mnie nie interesuje. Zafascynowało mnie to, jak książka Strugackich jest bliska człowiekowi, jak doskonale opisuje nasz czas, tylko w specyficznej sytuacji”<sup>21</sup>.

Nieśmiałość stwierdzenia Roszkowskiego wynika prawdopodobnie z obawy przed łatwą stygmatyzacją związaną z wyborem repertuaru *science fiction*. Możemy posunąć się jednak dalej, obserwując, że (za wyjątkiem może większości drugorzędnej produkcji tzw. B-movies, czy cykli *bug-eyed monsters* [ang. „potwory z oczami insektów” – przyp. B. M.]) cała fantastyka naukowa opisuje i analizuje nasz czas. Jest to możliwe, gdyż mimo pozornego wyrwania bohatera z kontekstu czasów współczesnych autorowi, poddania go próbie człowieczeństwa w otchłani dziejów, przyszłość w wizjach fantastyki naukowej nigdy nie jest zbyt odległa od terażniejszości. Zawsze z tej terażniejszości wynika, jest możliwym rozwojem wypadków utworzonym na bazie empirycznie dostępnymi autorowi doświadczeń. Odkrywa zatem przed czytelnikiem, a w przypadku realizacji teatralnej również przed widzami, pogląd autora/reżysera na terażniejszość. Sam bohater natomiast widziany jest jako część maszyny społecznej i w większości wypadków jego konflikty wewnętrzne rozgrywają się w opozycji do społeczeństwa lub władzy. Wizje przyszłości w *science fiction* rzadko są zatem pozbawione elementu politycznej i socjologicznej analizy.

Przy takim założeniu łatwiej zrozumieć, dlaczego ten właśnie gatunek, powstający z potrzeby znalezienia nowej, zaskakującej perspektywy na naszą rzeczywistość, może być potencjalnym materiałem teatru politycznego. W podróżyach w przyszłość czy na inną planetę pisarze szukali przede wszystkim definicji człowieka, próbowali przedstawić jego status w społeczeństwie oraz możliwe skutki jego działań. *Science fiction* może być zatem użyta w teatrze jako lustro społeczeństwa. Odbija cechy i niebezpieczeństwa trudno dostrzegalne w formach mimetycznych dzięki „efektowi obcości” wytworzonymu w kontakcie ze światem rządzącym się nieznaną logiką. Jak mówi Snaut w *Solaris*: „[...] nie chcemy zdobywać kosmosu, chcemy tylko rozszerzyć Ziemię do jego granic. [...] Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzebujemy innych światów. Potrzebujemy luster. Nie wiemy, co począć z innymi światami. Wystarczy ten jeden, a już się nim dławimy”<sup>22</sup>.

Miraże szczęścia, które niesie konsumpcja, są narkotykiem odwracającym naszą uwagę od tego, że dławimy się w utopii kapitalizmu drżącej w posadach. Choć nie jest to optymistyczna diagnoza, te „lustra” naprawdę są potrzebne. Choćby po

---

<sup>21</sup> J. Roszkowski, *Pokazywanie kosmitów w teatrze mnie nie interesuje*, 17.05.2012, [http://wyborcza.pl/1,75475,11738438,Roszkowski\\_Pokazywanie\\_kosmitow\\_w\\_teatrze\\_mnie\\_nie.html](http://wyborcza.pl/1,75475,11738438,Roszkowski_Pokazywanie_kosmitow_w_teatrze_mnie_nie.html).

<sup>22</sup> S. Lem, *Solaris*, Kraków 2004, s. 66.

to, byśmy nie obudzili się w świecie, w którym nikt nam złotego pyłu z Planety Lem nie rozpyli.

### Summary

#### **We need mirrors. Visions of the future as a potential criticism in the theatrical realisations of science fiction literature**

This article presents and analyzes the potential criticism contained in science fiction's dystopian visions of the future as a possible and alternative form of expression for the new political theatre. On the basis of two examples of Polish productions in recent years, realizing the narrative of Philip K. Dick and Stanisław Lem – *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, dir. Jan Klata and *Planeta Lem*, dir. Paweł Szkotak – we can see how in theatre this non-canonical literary material can be a critical comment on the present through the strategy of surprise, the change of perspective and a particular kind of “distancing effect” which show a world governed by some unknown logic. Science fiction shows us the possible development of our world, a vision always based on the author's historical experience. It can therefore be for the audience both a warning as well as an interesting stimulus to rethink their social condition.