

IMPLIKOWANY ODBIORCA

Ishbel Szatrawska, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, zadebiutowała jako dramatopisarka w roku 2019. Cztery sztuki, które napisała do tej pory czekają jeszcze na swoje teatralne odsłony, możemy więc jedynie spekulować na temat ich scenicznego kształtu. W podjęciu tego wyzwania będzie nam pomocna koncepcja partytury w ujęciu katalońskiego badacza i dramatopisarza, Carlesa Batlle. Partyturą nazywa on zorganizowaną strategię tekstową, której kluczowym elementem jest „implikowany odbiorca” (*vide* przemyślenia Wolfganga Isera czy Umberta Eco). Jakich środków używa autor dramatyczny, aby zdefiniować wewnątrztekstowego odbiorcę? Służą temu: układ tekstu i jego dynamika, sposób dozowania informacji, wskazanie punktu widzenia / struktura perspektyw, zachodzenie procesów identyfikacji, wprowadzanie rozpoznawalnych konwencji stylistycznych i genologicznych, wywoływanie skojarzeń na temat wyobrażeń kulturowych różnego typu, generowanie napięcia.

Mimo klasycznej konstrukcji: spis osób, didaskalia, podział na sceny zawierające dialogi i monologi, sztuki Szatrawskiej mają tzw. twist. Do bramki czytelnika leci podkreślona piłka, która wymusza zdwojoną koncentrację. Dzieje się tak w scenach, w których ukryte są równoległe dialogi, co czasami jest podkreślone graficznie (dwie kolumny tekstu w *Totentantz. Czarna noc, czarna śmierć*, podział sceny na trzy części w *Kateriny brak*), a czasami sami musimy się zorientować, że wypowiedzi postaci należą do różnych porządków (*Polowanie*). Inną rozpoznawalną prawidłowością jest tendencja do monologizacji – obok monologów retrospektywno-refleksyjnych (stanowiących wizytówki postaci) pojawiają się monologi agitacyjne (zachęcające do walki, propagujące określony typ zachowań) oraz monologi instruktażowe (pozbawione subiektywności). Zarówno pierwsze, wypowiedziane w intymnym tonie, jaki i drugie, sugestywnie apelujące do wyobraźni odbiorcy, ułatwiają nawiązanie więzi pomiędzy postacią i czytelnikiem, a co za tym idzie – identyfikację. Natomiast ostatnia odmiana monologów sprawia, że tradycyjna forma dramatyczna się rozwarstwa, a odbiorca odczuwa dezorientację (np. opis stylu mody damskiej *power dressing* w *Kateriny brak*; chronologia czynności, które należy wykonać na terenie łowieckim po ubiciu tuszy w *Polowaniu*).



Margaret Thatcher i Joan Collins (a raczej Alexis Carrington), czyli *power dressing*



Podobny efekt wywołują *intermezzi*, które Szatravska wprowadziła do dramatu *Totentanz...* Są to epizody z pogranicza jawy i sennej fantazji, w których osoby dramatu, biorące udział we wspólnej kolacji w czasie kwarantanny, odgrywają role w alternatywnej rzeczywistości, np. są zawodnikami w „Kole fortuny” albo korzystają z nielegalnej (w dobie pandemii) usługi fryzjerskiej. Te wstawki mają własne reguły: kiedy dobiegają końca, bohaterowie wracają do głównej akcji i nie pamiętają, że brali w nich udział. Jeśli tak, ich podstawowymi adresatami są odbiorcy tekstu. Dzięki hybrydycznej strukturze sztuki autorka umiejętnie dawkuje informacje – przyspiesza lub spowalnia tempo akcji, zaskakuje czytelnika i potęguje jego oczekiwania. Skłania go również do samodzielnej rewizji mnogich sensów i do budowania własnych.

Mając na uwadze odbiorcę, możemy jeszcze zapytać o stopień realizmu i wiarygodności ukazanych przez Ishbel Szatravską sytuacji. Chyba jedynie lektura *Polowania* pozwala bez wątpliwości zaklasyfikować ten utwór jako sztukę realistyczną, dramat rodzinny. Pozostałe teksty zawierają punkty zwrotne, które każą kwestionować realistyczną ramę akcji. Przykładowo, *Objects in Mirror Are Closer Than They Appear* to z pozoru dramat obyczajowo-psychologiczny. Autentyczność rekonstrukcji rozprawy sądowej jest jednak podawana w wątpliwość poprzez obecność chóru komentującego zeznania, a pod koniec sztuki autorka zupełnie jawnie rozbija iluzję, kwestionując tożsamość postaci. Aktorki wychodzą z ról i prowadzą rozmowę w trybie „garderobianym” na temat typów otrzymywanych propozycji. W tej samej scenie protagonistka dramatu, Abigail Warren staje się w oczach chłopaka, którego oskarżyła o gwałt Abigail Williams kuszącą Johna Proctora w *Czarownicach z Salem*. Od tego momentu gry tożsamościowe są obecne już do końca utworu.

Jeszcze inna wolta ma miejsce w dramacie *Kateriny brak*, gdzie cała fabuła okazuje się mistyfikacją, *fantazją o latach 80*. Jej autorką jest Szirin, irańska imigrantka osiadła w Anglii, która na skutek wypadku poddała swoje doświadczenie literaturyzacji – stworzyła tożsamościową opowieść służącą samozrozumieniu, a odtwarzając epizody z przeszłości manipulowała wspomnieniami, zastępując swoją pamięć pamięcią innych i tworząc rzeczywistości równoległe.

Ostatnie sceny *Totentanz...* przywodzą z kolei na myśl klimat *Mistrza i Małgorzaty*. Chiara i Salvatore, przedstawiciele ciemnych sił i śmierci, obserwują zaaranżowany przez siebie groteskowy spektakl, w czasie którego gospodarze kolacji we włoskiej kamienicy, Luca i Francesca, starają się wykupić od śmierci. Luca śpiewa arię w kostiumie Farinello, a Francesca uprawia wielkie obżarstwo, pochłaniając makaron. Równocześnie na scenie rozgrywa się inscenizacja mordu na Pierze Paolu Pasolinim, który był wcześniej tematem rozmów bohaterów sztuki.

Zgodnie z tym, co zawarł w swojej książce pt. *El drama intempestivo* (Niewczesny dramat) Carles Batlle, reżyser który zdecyduje się na wystawienie dramatów Ishbel Szatravskiej, powinien zapoznać się z partyturą tekstów i ze strategiami kompozycyjnymi, aby potem zastanowić się jak

ich użyje, jak je przetransponuje na scenę, w jaki sposób posłużą mu do skonstruowania jego własnego domyślnego odbiorcy w spektaklu.

Źródła:

Carles Batlle, *El drama intempestivo*, tłum. Gino Luque Bedregal, Ciudad México-Barcelona 2020.
Zdjęcia Margaret Thatcher i Joan Collins, <https://www.theguardian.com/culture/2014/oct/10/the-10-best-female-power-dresses>, dostęp: 05.06.2021.
Autorka hasła: Kamila Łapicka