didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
DOI: 10.34762/y84c-ea39
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/polski-fosse-teatralny

/ FOSSE

Polski Fosse teatralny

Ewa Partyga | Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk w Warszawie

Polish Theatrical Fosse

The article is devoted to the specifics of the theatrical reception of Jon Fosse's work in Poland with particular reference to the first Polish stage productions of his drama *The Name* (*Namnet*). The point of reference for the Polish reception is Jens-Morten Hanssen's research, based on social network theory, into the dynamics of the development of the worldwide interest in Fosse's drama as well as the nodal and the turning moments points of its stage history. The article characterises the influence of Norwegian cultural institutions and artistic networks on the presence of this dramaturgy in Polish theatre life. The characterisation is based on an analysis and interpretation of the organisational, artistic and cultural determinants of the stage productions of *The Name* in Warsaw and Wroclaw in 2001, and in Szczecin in 2002.

Keywords: Jon Fosse; The Name (Namnet); Norwegian drama; reception of foreign drama

1.

W 2021 roku zbiory norweskiej Nasjonalbiblioteket powiększyły się o dwadzieścia osiem pudeł zawierających prywatne archiwum Jona Fossego: publikowane i niepublikowane materiały, notatki, listy, manuskrypty,

programy teatralne, wycinki, plakaty i afisze, fotografie, nagrania audio i wideo, prace dyplomowe i dysertacje na temat jego twórczości itd. Kolekcja – na mocy umowy z autorem – przyjechała do Oslo z Nynorsk kultursentrum w Ørsta i stanowi w tej chwili jądro finansowanego przez państwo i prowadzonego przez Nasjonalbiblioteket oficjalnego archiwum pisarza. Uzupełnia ją stale powiększająca się międzynarodowa bibliografia[1] oraz dane gromadzone na stronie internetowej norweskiego archiwum sztuk scenicznych Sceneweb[2], z których wynika, że w ciągu dwudziestu dziewięciu lat – tyle ich bowiem upłynęło od momentu pierwszej prapremiery sztuki Fossego w Bergen w 1994 roku – jego nazwisko pojawiło się na ośmiuset osiemnastu afiszach anonsujących realizacje teatralne na całym świecie. Utwory niezwykle płodnego norweskiego pisarza przetłumaczono już na niemal pięćdziesiąt języków. Większość z odnotowanych w Sceneweb produkcji to inscenizacje dramatów Fossego, są jednak w bazie także inne realizacje: sceniczne adaptacje jego prozy czy poezji, opery z jego librettami, wreszcie przedstawienia na podstawie przygotowanych przez niego tłumaczeń lub parafraz norweskiej i obcej literatury. Literacka Nagroda Nobla 2023 potwierdziła zarówno jego międzynarodowy sukces, który obrazują przytoczone liczby, jak i słuszność decyzji o przeznaczeniu publicznych środków na organizację i utrzymanie profesjonalnego archiwum i innych przedsięwzięć służących instytucjonalnej kanonizacji żyjącego i nadal publikującego autora. O powołanie ośrodka, który stanowiłby materialne i wirtualne centrum badania i promocji jego twórczości, zabiegano przez wiele lat. W 2008 roku w obszernym raporcie z projektu prowadzonego wspólnie przez Det Norske Samlaget, Det Norske Teatret i Nynorsk kultursentrum, czyli skupione na rozwijaniu języka nynorsk instytucje, które od początku promowały twórczość Fossego, Kirsti Mathilde Thorheim pisała: „Praca nad skonstruowaniem Jon Fosse-rommet powinna

się rozpocząć w 2009, gdy Jon Fosse skończy pięćdziesiąt lat, tak by ta przestrzeń zaczęła funkcjonować w 2012 roku" (2008, s. 13). W angielskim przekładzie tego fragmentu zastosowano nazwę „Jon Fosse Archive" (s. 19), nazwa „archiwum" była zresztą używana w całym raporcie, chociaż w wywiadach Thorheim podkreślała, że woli określenie „rommet" (przestrzeń), bardziej adekwatne do zamysłu stworzenia fizycznego i wirtualnego miejsca, dostępnego na wiele sposobów za pośrednictwem licznych języków z różnych miejsc na świecie, służącego rozwojowi dialogu naukowego i artystycznego, w którym najważniejszym głosem i punktem odniesienia byłby głos Jona Fossego. Trzy wspomniane inicjatywy – biblioteczne archiwum, bibliografia i baza danych inscenizacji – nie są jeszcze pełną realizacją tego projektu, ale z pewnością Nobel przyspieszy digitalizację materiałów i inne zabiegi organizacyjne służące udostępnianiu artystom i badaczom rozrastających się zbiorów i materiałów.

W Norwegii powtarza się od lat, że skalę międzynarodowego sukcesu Fossego można porównywać tylko z globalną karierą twórczości Henrika Ibsena. Promocja nowej gwiazdy norweskiego dramatu i teatru była zresztą konsekwentnie wpisywana w proces pielęgnowania pamięci o Ibsenie – Fosse tworzył (na zamówienie) sztuki nawiązujące do biografii czy do konkretnych utworów Ibsena, wystawiano je przy okazji festiwali ibsenowskich albo razem z dramatami Ibsena w ramach zagranicznych projektów kulturalnych, zastanawiano się nad tym, w jakiej mierze Fosse przełamuje tradycję ibsenowską, a w jakiej ją twórczo rozwija. O tym, że jego nazwisko ma dzisiaj wystarczającą siłę przyciągania, świadczy między innymi fakt, że od 2019 roku co dwa lata w Det Norske Theatret w Oslo odbywa się międzynarodowy Fossefestivalen. Organizatorzy festiwalu nadal jednak wykorzystują efekt synergii, jaki daje zestawienie na afiszu nazwisk dwóch najwybitniejszych norweskich dramatopisarzy. W programie tegorocznej edycji znalazło się

przedstawienie *Byggmeister Solness* duetu Vegard Vinge–Ida Müller, który od kilkunastu lat we współpracy z różnymi, głównie niemieckimi i norweskimi scenami, realizuje cykl przedstawień zaskakujących skojarzeniami i konwergencją estetyk zwany *Ibsen-Saga*. Tym razem artyści połączyli *Budowniczego Solnessa* Ibsena z *Melancholią I* i *Melancholią II* Fossego[3].

Archiwum Fossego, wypełnione tłumaczeniami jego sztuk na języki obce oraz programami i recenzjami dokumentującymi ich zagraniczne wystawienia, świadczy o jeszcze jednej paraleli między nim a Ibsenem: podstawą międzynarodowej renomy obu pisarzy jest ich dorobek dramatyczny. Dlatego baza przedstawień Fossego umieszczona w Sceneweb może wiele powiedzieć o dynamice rozwoju zainteresowania jego twórczością oraz o węzłowych punktach i zwrotnych momentach jej scenicznej historii. Ilościowo-statystyczną analizę zawartości bazy przedstawił w dwóch artykułach w 2022 i 2023 roku Jens-Morten Hanssen, który współtworzył ten rejestr. Hanssen był wcześniej zaangażowany w pracę nad IbsenStage i ma znaczną wprawę w modelowaniu i interpretowaniu danych i diagramów możliwych do wygenerowania w projektach humanistyki cyfrowej. Wprawdzie w tytule pierwszego artykułu,*Verdensdramatiker Jon Fosse*, badacz eksponuje światowy sukces bohatera tekstu, zaznacza jednak wyraźnie, że inscenizacje na innych kontynentach są znacznie rzadsze niż w Europie, a na mapie diagnozującej siłę przyciągania Fossego dzięki liczbie premier wyróżniają się trzy kraje: Norwegia, Niemcy i Francja, na które według danych zarejestrowanych w bazie w 2022 roku przypadało pięćdziesiąt pięć procent inscenizacji (2022, s. 163), a według danych zarejestrowanych do 2023 roku – czterdzieści dziewięć procent (2023, s. 27). Tempo międzykontynentalnej ekspansji tej dramaturgii wygląda na pozór imponująco (2001 – Ameryka Południowa, 2003 – Azja, Australia i Ameryka Północna, 2006 – Afryka),

okazuje się jednak, że afrykańskie przedstawienie pozostało jedynym na tym kontynencie, a na inne niż europejskie kraje przypada niespełna dziesięć procent produkcji (s. 26-27). Potwierdzona danymi statystycznymi europejskość Fossego daje do myślenia. Tak zwana uniwersalność problemów, które autor *Dziecka* układa w dramaty, a także ascetyczny język, którym stara się zbliżyć do tego, co niewyrażalne, owocują sztukami o dość ekskluzywnym charakterze, rezonującymi z doświadczeniem lub lekturami zachodniej publiczności. Żadna z nich nie objawiła takiego potencjału emancypacyjnego, jaki do dziś miewają inscenizacje starszych o ponad sto lat utworów Ibsena, wywołujące niekiedy społeczne debaty w Azji, Ameryce Południowej czy Afryce[4].

Hanssen odwołuje się w swoich analizach do teorii sieci społecznych (SNA) i metod ich badania, które Charles Kadushin zebrał w *Understanding Social Networks: Theories, Concepts, and Findings* (2012). Słusznie zakłada, że mogą one rzucić interesujące światło na recepcję literatury i teatru, skoro personalne i instytucjonalne powiązania oraz kapitał społeczny odgrywają w niej tak istotną rolę. Dzięki graficznym wizualizacjom suche dane ze Sceneweb układają się w siatki i grafy, a stopień ich gęstości, wielkość węzłów wiążących różne elementy, kształty krawędzi klastrów oraz kierunki wektorów ułatwiają stawianie pytań o siłę i znaczenie relacji między elementami. Pytania Hanssena były zorientowane na poszukiwanie w sieci kontaktów teatralnych tych artystek i artystów scenicznych, których działalność w największym stopniu zaważyła na obecności dramatów Fossego na światowych, głównie europejskich, scenach. Ilościowe analizy Hanssena zmniejszają wagę powracającej w pracach na temat Fossego tezy, że iskrą, która rozpaliła zainteresowanie jego twórczością poza Norwegią, były inscenizacje wybitnych europejskich reżyserów: *Quelqu'un va venir* Claude'a Régy w Théâtre Nanterre-Amandiers w 1999 i *Der Name* Thomasa

Ostermeiera na festiwalu w Salzburgu w 2000 roku. Do sformułowania tej tezy w największym stopniu przyczyniła norweska krytyczka Therese Bjørneboe, kierująca od wielu lat najważniejszym norweskim czasopismem teatralnym „Norsk Shakespeare tidskrift", uważnie śledząca sceniczną karierę dramatów Fossego i recenzująca najważniejsze przedstawienia. Hanssen nie tyle podważa jej obserwacje, ile podkreśla, że większy wpływ na zasięg oddziaływania Fossego miała siódemka ludzi teatru z Norwegii i Szwecji, między innymi reżyser Kai Johnsen, scenograf Olav Myrtvedt oraz aktorka i reżyserka Trine Wiggen. Z jego analiz wynika, że właśnie dzięki nim krąg osób zaangażowanych w realizacje sceniczne dramatów najbardziej się powiększał. Równie istotnym czynnikiem była według Hanssena obecność Fossego na festiwalach (nie tylko teatralnych), przy czym także w tym przypadku największą statystycznie rolę odegrały festiwale organizowane w Norwegii – w Bergen i w Oslo.

Polska nie pojawia się w analizach Hanssena, choć na tle przytaczanych przez niego danych liczba polskich inscenizacji Fossego wcale nie jest taka mała. W kontekście recepcji twórczości autora *Dziecka* w naszym kraju nadal bardziej przekonująco brzmi teza Bjørneboe o sile oddziaływania reżyserskich sław i europejskich festiwali, jednak niektóre z charakteryzowanych przez Hanssena mechanizmów należy wziąć pod uwagę.

2.

Do obecności twórczości Fossego w Polsce przyczyniła się w znacznym stopniu norweska państwowa agencja NORLA (Norwegian Literature Abroad), którą należy uznać za najbardziej aktywnego i wpływowego norweskiego aktora instytucjonalnego w procesie międzynarodowego transferu kulturowego. NORLA wsparła część przedsięwzięć translatorskich i

wydawniczych, dzięki którym dziś można przeczytać po polsku osiemnaście sztuk Fossego, czyli niemal połowę jego dramaturgicznego dorobku, a także przekłady prac jego zasłużonych popularyzatorów – norweskiego reżysera Kaia Johnsena (2005) oraz szwedzkiego krytyka teatralnego Leifa Zerna (2007). Jedenaście przekładów ma w swoich zasobach warszawska Agencja Dramatu i Teatru – pięć z nich ukazało się drukiem w 2005 w tomie *Sztuki teatralne*, sześć (w tym dwie z zasobów ADiT) można przeczytać na łamach „Dialogu", dwa opublikowano dzięki współpracy Wydawnictwa Panga Pang z krakowską Katedrą Performatyki UJ w ramach artystyczno-naukowych projektów poświęconych kulturze norweskiej. Większość tłumaczeń wyszła spod pióra Haliny Thylwe (dziewięć) i Elżbiety Frątczak-Nowotny (pięć), choć są także przekłady Moniki Grossman-Kliber (jeden), Ewy Partygi (dwa) i Filipa Gieldona (jeden). Na polskie sceny trafiło tylko dziesięć z nich, niektóre kilkakrotnie. W Encyklopedii Teatru Polskiego i Sceneweb przed przyznaniem Nagrody Nobla Fossemu odnotowano osiemnaście polskich premier jego sztuk[5]. Wydaje się, że to niewiele, ale plasuje Polskę gdzieś na początku drugiej dziesiątki krajów, w których gra się tego autora – pierwszą zamyka Dania z liczbą dwudziestu premier (Hanssen, 2023, s. 27). Znamienny jest jednak czasowy rozkład zainteresowania jego twórczością w Polsce i dość radykalne wygaśnięcie tego zainteresowania. Nazwisko Fossego pojawiało się na polskich afiszach teatralnych stosunkowo regularnie od 2000 do 2007 roku, ale z największą intensywnością w latach 2001-2006 (dwanaście premier) i w 2012 (trzy premiery). W ciągu kolejnych jedenastu lat zrealizowano – z niemałym trudem, dzięki produkcyjnej współpracy między Teatrem Collegium Nobilium a Teatrem WARSawy – już tylko jedną kameralną inscenizację (2018). Niektóre z tych osiemnastu przedstawień, a także nieodnotowane w bazach czytania performatywne powstały dzięki rozmaitym programom współpracy międzynarodowej

finansowanym częściowo ze środków norweskich. Efektem takiej współpracy jest też dziewiętnasta, najświeższa premiera – po raz pierwszy dla dzieci – w warszawskim teatrze Baj[6].

Dla światowej (i polskiej) widoczności Fossego równie ważne jak wsparcie finansowe były liczne działania promujące norweską kulturę na świecie. Nasilenie zainteresowania Fossem w Polsce w 2006 roku, podobnie jak wspomniana wyżej afrykańska premiera, nie były bowiem przypadkowe. Na ten rok przypadła setna rocznica śmierci Ibsena, co Norwegia znakomicie wykorzystała, wspierając organizację wielu festiwali i innych wydarzeń kulturalnych. Ibsen był najczęściej ich głównym, ale nie jedynym bohaterem, promowano wówczas także współczesnych norweskich twórców, łatwiej więc było zainteresować teatry i widzów inscenizacjami ich utworów.

3.

W polskiej recepcji Fossego pojawiają się ważne dla jego europejskiej kariery nazwiska: Kaia Johnsena i Leifa Zerna. Johnsen pojawia się jednak nie jako reżyser, lecz jako autor tekstu o języku tego dramatopisarza, a poza tym tłumaczenia prac Johnsena i Zerna opublikowano już po kilku sezonach obecności Fossego na polskich scenach. Wydaje się, że w procesie wprowadzania jego sztuk do polskiego teatru kluczową rolę – obok wspomnianych aktorów instytucjonalnych – odegrała (i nie będzie to diagnoza oryginalna) widoczność tego dramatopisarza w niemieckim życiu teatralnym na początku stulecia. Hanssen odnotował wyjątkowo dynamiczny wzrost popularności Fossego w Niemczech w tym okresie: pięć premier w 2000, rok później już trzynaście, a w 2002, na który przypada szczyt zainteresowania teatrów tekstami autora *Dziecka* dziewiętnaście, czyli ponad dwadzieścia siedem procent zagranych na całym świecie w tym roku (2023,

s. 27).

Dziecko było pierwszym dramatem Fossego drukowanym i wystawionym w Polsce. Młodzi bohaterowie tej sztuki, trafiwszy na siebie przypadkiem na przystanku autobusowym, próbują budować wspólne życie w niezbyt przyjaznym świecie. Kiełkujące w nich wiara, nadzieja i miłość zostają wystawione na próbę, kiedy się okazuje, że dziecko, które miało ich mocniej związać – ze sobą i ze światem – nie urodzi się żywe. Dramat, wydany po norwesku w 1997, ukazał się w tym samym roku w listopadowym numerze „Dialogu" w tłumaczeniu Haliny Thylwe. Równocześnie Fosse po raz pierwszy zwrócił na siebie uwagę międzynarodowej publiczności, ponieważ trafił na nienorweskie sceny – *Dziecko* wystawiono w Sztokholmie (Teater Giljotin, reż. Kia Berglund) i w Budapeszcie (Budapesti Kamaraszínhaz / Bartók Kamaraszínház Dunaújváros, reż. Kai Johnsen). Ogłoszony w „Dialogu" dramat czekał jednak na polską premierę ponad dwa lata i dopiero 6 lutego 2000 pojawił się w repertuarze Teatru Telewizji (Studio Teatralne Dwójki). Ryzyko reżyserowania sztuk nieznanych publiczności autorów często biorą na siebie – nie tylko w Polsce – mniej doświadczeni twórcy albo debiutanci. *Dziecko* wziął na warsztat absolwent łódzkiej filmówki Mariusz Front, główne role powierzono młodym aktorom o nieznanych szerszej publiczności twarzach (Elżbieta Piekacz i Piotr Sarzyński). Siłę przyciągania spektaklu wzmacniała jednak obsada ról drugoplanowych: Krystyna Tkacz zagrała Matkę, a Małgorzata Hajewska-Krzysztofik – Pielęgniarkę. Front sprawnie wykorzystał swoje doświadczenia z filmem dokumentalnym. Wiele scen nagrano nie w studiu, lecz w plenerze. Dokumentalny efekt wzmacniała też praca kamery naśladująca amatorskie ujęcia. Widzowie mogli się bez trudu przejrzeć w różnych ekranowych twarzach, bo akcję przeniesiono na polskie blokowisko. Warszawski Gocław fotografowano tak, żeby

przypominał pozawarszawskim widzom tysiące podobnych osiedli. Kamera udawała, że podpatruje trochę bohaterów, trochę ulicę, kompozycja kadrów miała sugerować chwytanie życia na gorąco, pozorować niezapośredniczenie obrazu i jego bezzałożeniowy charakter. Recenzenci chwalili naturalną grę młodych aktorów, którą uwydatniały zdjęcia Andrzeja Musiała i montaż Marka Denysa (Wach-Malicka, 2000; Lutomski, 2000). Dokumentalna aura nabierała jednak w wielu momentach innego charakteru: na przykład w dopisanych do dramatu scenach, w których bohaterowie poruszają się po mieście i – w miarę rozwoju uczucia – zaczynają się wyróżniać z szarego tłumu, czy w wielu prześwietlonych kadrach, w których niby-dokumentalny obraz zaczynał przypominać świecką epifanię. Niektóre cechy charakterystyczne tej pierwszej polskiej przymiarki do Fossego będą powracać w kolejnych latach. Zarówno bylejakość nieprzyjaznego świata, brudny zlew i zagracone mieszkanie, jak i postromantyczne próby szukania w codziennym doświadczeniu tego, co niewyrażalne.

Półtora roku później *Dziecko* wystawił Marek Pasieczny w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, ale większą karierę zrobiły dwa inne dramaty Fossego: *Imię* (trzy inscenizacje) i *Sen o jesieni* (cztery inscenizacje). Można przypuszczać, że znaczny wpływ na popularność właśnie tych tekstów miała sława ich niemieckich interpretacji: *Der Name* w reżyserii Thomasa Ostermeiera (Schaubühne am Lehniner Platz w koprodukcji z Salzburgerfestspiele, 2000) oraz *Traum im Herbst* w reżyserii Luka Percevala (München Kammerspiele, 2001). Oba można było obejrzeć w Berlinie, do którego pielgrzymowali wtedy ludzie teatru w poszukiwaniu nowego języka scenicznego. Ostermeier był bodaj najsilniej promieniującą gwiazdą, więc chociaż *Der Name* nie przyjechało do Polski, to znalazło się w horyzoncie naszych wyobrażeń o nowym teatrze (w 2000 roku Ostermeier wystawił też *Krąg personalny 3:1* Larsa Norena, *Łaknąć* Sarah Kane i

Pasożyty Mariusa von Mayenburga, a nazwiska tych autorów błyskawicznie trafiły na afisz w Polsce). Monachijski *Traum im Herbst* parę miesięcy po premierze pokazywano na berlińskich Theatertreffen, a w 2003 roku spektakl olśnił widzów we Wrocławiu, na międzynarodowym festiwalu „Dialog" (zob. np. Niziołek, 2003).

Obie inscenizacje są zresztą wymieniane wśród najwybitniejszych spektakli zrealizowanych na podstawie sztuk Fossego. *Traum im Herbst* umieściła w jego kanonie Bjørneboe (2002 i 2003; zob. też Hanssen, 2023), rangę *Der Name* podkreślają z kolei Zern (2007), Thorheim (2008) oraz Bordemann w tekście o niemieckiej recepcji wczesnej dramaturgii (2012); obie znalazły się w krótkim omówieniu europejskiej recepcji Fossego w *Contemporary European Playwrights* (Hoogland, 2020). Co więcej, te dwie sztuki wyznaczają umownie dwa bieguny dramaturgii Fossego. *Imię*, reprezentujące biegun psychologiczno-społeczny, mieści się w zapoczątkowanym jeszcze w XIX wieku nurcie, który uczynił teatralną scenę wymarzonym miejscem do przeprowadzania sekcji zwłok – małżeństwa, rodziny czy społeczeństwa. *Sen o jesieni*, z postaciami o nieoczywistym statusie ontologicznym, to z kolei sztuka ujawniająca, a przynajmniej sugerująca metafizyczny potencjał codzienności i banalności. Dlatego dwa niemieckie przedstawienia z początku stulecia mogą z powodzeniem reprezentować dwa style myślenia o teatrze, w które wpisywały się eksperymenty z Fossem. *Der Name* Ostermeiera to teatr, który opowiada niewesołą historię o przeciętnej rodzinie po to, by postawić socjologiczną diagnozę rzeczywistości i nakreślić aktualny portret człowieka jako istoty społecznej. W ponurym i brzydkim wnętrzu Ostermeier umieścił karykaturalnych, komiksowych bohaterów, spłaszczonych jeszcze efektami świetlnymi. Ostra teatralna prowokacja, trochę w stylu *cool Britannia*, trochę w stylu Gogola, zmierzała w stronę teatru krytycznego. Luk Perceval w *Śnie*

o jesieni zaproponował natomiast wariacje na tematy egzystencjalne. Jego przedstawienie operowało mikrośrodkami, nie tyle prowokowało, ile próbowało za pomocą szeptów, szmerów czy gry cieni wniknąć pod skórę i do wnętrza głowy widza i przekroczyć barierę intymności, żeby banalność i codzienność odsłoniły swój czwarty wymiar, a drugi człowiek ukazał się nam jako tajemnica.

4.

Przedstawienia Ostermeiera i Percevala doskonale reprezentowały kierunki teatralnego myślenia o Fossem w Polsce, które można pokazać na przykładzie trzech inscenizacji *Imienia*: w 2001 w Warszawie i we Wrocławiu, w 2004 – w Szczecinie[7]. Druga chronologicznie sztuka Fossego z 1995 roku, opublikowana w przekładzie Elżbiety Frątczak-Nowotny w „Dialogu" pięć lat później, to historia Dziewczyny, która wraca z Chłopakiem do nielubianego rodzinnego domu, bo jest w dziewiątym miesiącu ciąży i nie ma gdzie się podziać. Mamy tu więc obraz nudnego i szarego prowincjonalnego życia, „skrzeczącej pospolitości", jak będą pisać recenzenci, mamy dysfunkcyjną rodzinę, nieudane życia, wegetację bohaterów pogodzonych z porażką, jest wreszcie przypadkowa ciąża i niepewne, a w każdym razie niechciane ojcostwo. Nie ma jednak dosłownej fizycznej przemocy, przekleństw czy seksu i w ogóle żadnej dosadności. Przeciwnie, Fosse raczej poetyzuje depresję, nudę i beznadzieję. *Imię* odbierano więc wtedy w Polsce jako tematycznie spokrewnione z dramaturgią brutalistów, ale formalnie bliższe polskiej tradycji dramatu poetyckiego.

W 2001 roku można było zobaczyć tę sztukę w Teatrze Współczesnym w Warszawie i w Teatrze Polskim we Wrocławiu. W obu przypadkach

umieszczono ją w repertuarze scen kameralnych – przy czym istotne były nie tylko rozmiary przestrzeni teatralnej, ale też eksperymentalny charakter obu przedsięwzięć (warszawskiej Sceny w Baraku i wrocławskiego Studia Młodej Reżyserii). Nad inscenizacjami pracowali artyści tego samego pokolenia, Agnieszka Glińska i Tomasz Man – oboje urodzeni w 1968 roku, mieli wtedy trzydzieści parę lat, sporo ich jednak różniło. Glińska najpierw ukończyła wydział aktorski, później reżyserię, reżyserowała od kilku lat, zasłynęła między innymi trzema entuzjastycznie przyjętymi inscenizacjami Czechowa i miała licznych wielbicieli wśród warszawskiej publiczności. Man przystępował do pracy ze znacznie mniejszym doświadczeniem reżyserskim, za to od paru lat pisał teksty dramatyczne (a przed studiami reżyserskimi skończył polonistykę). W przypadku Glińskiej można się więc było spodziewać szukania teatralnego potencjału sytuacji dramatycznych oraz materialności i zmysłowości postaci i ich języka. W przypadku Mana – szukania literackich skojarzeń czy obudowywania symbolicznymi obrazami etycznych problemów, które się pojawiają w tekście. Żadne z nich nie sięgało po inscenizowane w Berlinie równolegle z Fossem najbardziej gorące nazwiska Ravenhilla, Kane czy Mayenburga, specjalizujących się w kreowaniu efektu realności poprzez prowokacyjne przedstawianie tych rejonów egzystencji i rzeczywistości społecznej, które przedtem znajdowały się w sferze nieprzedstawianego. Dramat Fossego, podejmujący podobne tematy i pokazujący niedoświetlone zaułki doświadczenia oraz mroczną podszewkę codzienności, mógł się wydawać bardziej odpowiedni dla publiczności nieprzepadającej za teatralnymi skandalistami. Ten wątek mocno wybrzmiewał w przedpremierowych wywiadach Glińskiej, która przeciwstawiała Fossego brutalistom i mówiła: „nie wskazuje ekstremów, naświetla to, co zwykłe, proste, banalne. To jest i śmieszne, i porażające, i dotkliwe przez niespełnienie, przez to, że żadna burza nie następuje”

(Wyżyńska, 2001)[8]. Żadne z dwojga polskich reżyserów nie dopatrywało się w norweskim utworze „skandynawskości", oboje sytuowali go raczej w kontekście tego, co znane im oraz polskiej publiczności teatralnej. W wywiadach Glińska wspominała, że język Fossego kojarzy się jej z Thomasem Bernhardem (Szczerbowska, 2001), a historię o niechcianej ciąży zestawiała z Zapolską czy Perzyńskim (Wyżyńska, 2001), Man z kolei przywoływał Tadeusza Różewicza. Siatkę skojarzeń dla doświadczeń i emocji bohaterów oboje próbowali umieszczać w codzienności swoich widzów. Glińska deklarowała: „Im bardziej zagłębialiśmy się na próbach w ten tekst, tym bardziej przerażało nas, że przecież nas też to dotyczy. […] Marzę, żeby każdy zobaczył w nim kawałek swojego domu" (Wyżyńska, 2001). Man tłumaczył: „Ta historia nie musiała zdarzyć się w Norwegii, lecz np. w nieco opustoszałych Międzyzdrojach jesienią" (Pułka, 2001). Każde z nich jednak ujęło tę swojskość czy tutejszość opowieści w inne obrazy sceniczne.

W spektaklu Glińskiej na Scenie w Baraku publiczność zobaczyła: „Wyliniały fotel, stół, krzesła, w kącie zlewozmywak pełen naczyń, kran przedłużony gumową rurką, graty na kuchennym stoliku, przyszpilone rodzinne fotografie, pofałdowane linoleum na podłodze i długi rząd sfatygowanych butów w przedpokoju. Wnętrze rodzinnego domu, które zna się aż za dobrze. Wnętrze, którego rytm wyznacza włączająca się i wyłączająca lodówka" (Kubikowska, 2001). W przestrzeni wykreowanej przez Glińską we współpracy ze scenografką Magdą Maciejewską uderzają wyraźne i nieskomplikowane aluzje do różnych nurtów teatralnego realizmu. W zapowiedziach przedstawienia, a także na publikowanych przez teatr fotografiach ostentacyjnie eksponowano założenie, że do domu bohaterów zaglądamy przez okno. Sygnał zgoła niedwuznacznie odsyłający do pierwszej fali realizmu końca XIX wieku i wpisanego w nią voyeuryzmu został dodatkowo podkreślony przez skonstruowanie na scenie typowego pudełka,

domu/pokoju, w którym brakuje tylko czwartej ściany. Zlew z brudnymi naczyniami kojarzył się z *sink-drama*, czyli tekstami wystawianymi w londyńskim Royal Court Theatre w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku w ramach kolejnej fali realizmu. Przeniesienie akcji z salonu do kuchni podkreślało intencje twórców tego nurtu, którzy chcieli pokazywać i problematyzować świat nieczęsto przedstawiany, nieatrakcyjny estetycznie, irytujący brzydotą i banalnością, drażniący także tym, że w swojej brzydocie bywa tak bliski widzom. Na widowni Sceny w Baraku spotykała się młodzież, w której obrazy załadowanego naczyniami zlewu, odstającego od podłogi linoleum albo czajnika z gwizdkiem mogły wywołać wspomnienia z klaustrofobicznego rodzinnego domu, o którym chciałoby się zapomnieć. Czajnik z gwizdkiem – już bardziej dyskretnie i mniej wprost – ewokował jeszcze jeden kontekst: zastąpił czechowowski samowar. Warszawskie *Imię* miało bowiem w sobie coś z Czechowa, którego Glińska reżyserowała wcześniej. Czechowowską aurę miały portrety bohaterów – każdy ukazany w krzywym zwierciadle, ale nie tak zjadliwie jak u Ostermeiera. Na Scenie w Baraku z nutą sympatii pokazywano zasłaniającego się gazetą Ojca (Leon Charewicz) i paradującą w piżamie Siostrę (Monika Kwiatkowska). Czechowem pobrzmiewała warstwa dźwiękowa współtworzona przez stukot laski, odgłosy lodówki i kapiącej wody, szelest gazety, szuranie kapci, rozgryzanie landrynek i smarkanie siostry, która mówiła ciągle przez nos. Czechowowski klimat miała wreszcie pointująca sceny tęskna muzyka skomponowana na skrzypce i wiolonczelę przez zadomowioną w Polsce, pochodzącą z Ukrainy Olenę Leonenko.

We Wrocławiu muzyka była całkiem inna, a przestrzeń sceniczna znacznie bardziej ascetyczna. Scenografię Magdaleny Gajewskiej można by skwitować formułą „wszędzie, czyli nigdzie”, jakby reżyser i scenografka chcieli wyeliminować wszelkie realistyczne skojarzenia i pobudzić do pracy

wyobraźnię widzów. Pomieszczenie, w którym spotykają się bohaterowie, tylko udaje dom. Owszem, jest drewniana podłoga, są ściany, jest charakterystyczna dla realistycznej estetyki metonimia domu, czyli stół z krzesłami. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że trafiliśmy raczej do czegoś w rodzaju więzienia czy więziennej sali widzeń. Umieszczone dość wysoko okno jest zaledwie złudzeniem okna, wymodelowanym przez światło. Na schodach i w korytarzu majaczą cienie, jakby bohaterów ciągle ktoś podsłuchiwał. Przy wielkim stole ustawiono tylko trzy krzesła, nie starcza więc miejsca dla wszystkich, zresztą na tych krzesłach raczej się przysiada, niż siada. W spektaklu Mana, podobnie jak u Percevala, choć mniej efektownie, operowanie światłem i cieniami przyczyniało się do dematerializacji postaci i wprowadzało nieco oniryczną atmosferę. Sceniczną opowieść ujęto, zgodnie z didaskaliami, w klamrę: na początku i na końcu ciężarna Dziewczyna (Dominika Figurska) jest sama i zastanawia się, czy jej Chłopak (Marek Ryter) przyjedzie/wróci. Man wyeksponował ten moment czekania, wzmacniając trochę podsuwaną przez tekst możliwość interpretacyjną, że cała historia jest snem, koszmarem, wspomnieniem czy wyobrażeniem głównej bohaterki. Zwłaszcza że Dziewczyna jest w jego przedstawieniu postacią najpełniej zarysowaną pod względem psychologicznym. Pozostali bohaterowie to jednowymiarowe typy, każdy skonstruowany wokół jakiejś dominanty, z mocno ograniczonym repertuarem gestów i scenicznych zachowań. Żadna z tych inscenizacji powściągliwego i lakonicznego Fossego nie była grana *piano*, aktorzy nie próbowali tłumić uczuć swoich bohaterów ani skrywać ich przed wzrokiem i uchem publiczności. W Warszawie i we Wrocławiu słowa oraz słynne krótkie i długie pauzy, których u Fossego jest prawie tyle, ile słów, były wręcz przesycone emocjami; w recenzjach pojawiały się sugestie, że reakcje bohaterów *Imienia* zbyt często bywają histeryczne.

Oba spektakle miały jasno określonego adresata: wprowadzono je do repertuaru z myślą o młodej widowni, a ich realizację powierzono stosunkowo młodym artystkom i artystom. Spektaklowi warszawskiemu torowano drogę wywiadami, nie tylko z reżyserką, lecz także z aktorami, Moniką Krzywkowską (Dziewczyna) i Piotrem Rękawikiem (Chłopak) (Cytowska, 2001). Pierwsze pokazy w czerwcu 2001 we Wrocławiu miały charakter warsztatowy w ramach Studia Młodej Reżyserii. Objęty przez Pawła Miśkiewicza rok wcześniej wrocławski Teatr Polski chciał pobudzać, zwłaszcza młodą widownię, do refleksji o charakterze etycznym. W ten program wpisywało się *Imię*, które zainicjowało cykl spotkań zatytułowanych „Porozmawiajmy o… rodzinie". Miśkiewicz tłumaczył: „Chcemy pokazać, że teatr to nie tylko estetyzm i lektury szkolne" (Szczyrba, 2001). Przedstawienie, które miało premierę w Teatrze Kameralnym po letniej przerwie, w październiku, zmieniło zresztą kształt pod wpływem bardzo gorących dyskusji z widzami, które rozgorzały po pokazach przedpremierowych: inscenizacja została skrócona, postaci stały się odrobinę sympatyczniejsze, a w finale pojawiła się jakaś nuta nadziei.

Do wyobraźni młodzieży miały apelować także niektóre pomysły estetyczne zaproponowane w obu przedstawieniach. W warszawskim spektaklu oprócz wspomnianych nawiązań do tradycji teatralnej, czytelnych przede wszystkim dla doświadczonych widzów, było sporo elementów uwzględniających rozmaite gusta młodej publiczności, którą chciano do teatru przyciągnąć. Z jednej strony dom i rodzina ukazane na Scenie w Baraku kojarzyły się z sitcomem *Świat według Kiepskich*, który miał rekordową oglądalność w końcówce pierwszego sezonu (1999-2000). Z drugiej strony Glińska sugerowała w wywiadach, że *Imię* „jest troszeczkę jak filmy Jarmuscha" (Szczerbowska, 2001). Do kultowych wtedy filmów Jima Jarmuscha może zbliżać Fossego narracyjny minimalizm i swoista niespieszność,

kontemplacja nieefektownej codzienności zabarwiona czarnym humorem, a także pozorna przypadkowość i wycinkowy charakter tego, co jest umieszczane w centrum uwagi widza. Na scenie jednak ten trop raczej się zatarł, a znacznie bardziej czytelne okazały się stylistyczne aluzje do *Kiepskich* (Wakar, 2001).

We wrocławskiej inscenizacji do młodzieżowych gustów odwoływała się przypominająca transowo-klubowe techno muzyka Łukasza Damma, którą twórcy określali jako muzykę depresji i smutku, z kolei ruch sceniczny prowadzony tak, jakby inscenizowano schematyczny *storyboard*, miał wywoływać skojarzenia z estetyką teledysku (Szczyrba, 2001). Pojawiały się też inne sugestie. Niechętny przedstawieniu Leszek Pułka pisał, że bohaterowie tego przedstawienia są jak „bezwolne marionetki miotające się pomiędzy stołem a schodami w mechanicznych, powtarzalnych ruchach i gestach. Czasem przypominają nawet groteskowe figurki oglądane podczas szybkiego przewijania taśmy magnetowidowej na podglądzie. Wykonują kilkakrotnie ten sam ruch, powtarzają tę samą kwestię, jakby nie mogli wystartować do płynnej, ciągłej fabuły" (2001). W sposobie zaaranżowania obrazów scenicznych było więc coś, co kojarzyło się widzom z domowymi czy youtube'owymi eksperymentami z techniką wideo.

Marionetkowy trop podjęła trzy lata później Anna Augustynowicz, która w 2004 wyreżyserowała *Imię* w Sali Prób, na przeznaczonej dla dorosłych widzów scenie lalkowego teatru „Pleciuga" w Szczecinie. Bezimienni bohaterowie tekstu stali się u niej noszącymi ciemne trykoty postaciami bez twarzy i bez ciał. Różnicowały ich, a zarazem definiowały tylko elementy kostiumu albo rekwizyty: Dziewczyna (Dariusz Kamiński) nosiła bezkształtną sukienkę i kokardy, Chłopak (Mirosław Kucharski) – w czapce z daszkiem i zielonej kamizelce – trzymał w rękach książkę, Ojciec (Zbigniew Wilczyński)

– w okularach i czerwonych szelkach – chował się za gazetą, Matka (Janusz Słomiński) kuśtykała w fartuchu, a Siostra (Przemek Żychowski) – w koralach i biustonoszu. Twarze i ciała zniknęły nawet z rodzinnych fotografii – pozostały po nich tylko puste czerwone ramki. Kostiumy i rekwizyty były bardzo kolorowe, więc w rezultacie to, co przedmiotowe, wysuwało się na plan pierwszy, wystawało z obrazu i jeszcze bardziej spychało na margines to, co podmiotowe. Ciała zostały odarte z cielesności nie tylko poprzez przesłaniające je kostiumy, ale także poprzez marionetkową aranżację ruchu. Aktorzy poruszali się bowiem wzdłuż zastawek, a ramiona mieli podwiązane w nadgarstkach widocznymi linkami. Wyobcowanie z własnego ciała było szczególnie wyraźne w przypadku postaci kobiecych, bo Augustynowicz powierzyła wszystkie role mężczyznom. Dziewczyna, Siostra i Matka zostały więc pozbawione nie tylko twarzy i ciał, ale też głosów. Na tle tej piątki wyróżniał się Bjarne, postać obdarzona przez Fossego imieniem. Bjarne istniał w innego rodzaju rozdwojeniu: jako drewniana marionetka, wyciosana schematycznie, bez cech charakterystycznych, ale animowana przez aktora (Krzysztofa Tarasiuka), który jako jedyny miał odsłoniętą twarz.

Na tej częściowo transgenderowej i marionetkowej aranżacji nie kończyła się seria zapośredniczeń, które oddzielały bohaterów od siebie nawzajem i każdego z nich od własnego „ja”. Augustynowicz wprowadziła dodatkową postać, żeby widzowie usłyszeli także didaskalia. Tekst poboczny czytał spokojnie i sumiennie Super-Visor, któremu głosu i twarzy (choć nie ciała) użyczył asystent reżysera i dyrektor teatru Zbigniew Niecikowski. Wystąpił nie na żywo, ale na dwóch telewizyjnych ekranach, umieszczonych w kątach po dwóch stronach widowni, uśmiechał się profesjonalnie i zachowywał jak telewizyjny spiker. Marionetkowe postaci robiły albo mówiły coś mechanicznie i beznamiętnie dopiero wtedy, gdy wybrzmiał odpowiedni fragment didaskaliów.

Najważniejszym medium zapośredniczającym żywą obecność było – nie po raz pierwszy w twórczości Augustynowicz – lustro. Widzowie siedzieli bowiem tyłem do sceny i oglądali świat Fossego w zwierciadle, nad odbiciami swoich sylwetek. Doświadczali więc tego samego, co bohaterowie: powtarzalności schematów zwanych życiem i niemożności nawiązania kontaktu z innymi. Z relacji recenzentów wynikało, że przedstawienie wytrącało wszystkich z poczucia komfortu, że rozumieją coś lepiej niż bohaterowie, a jednocześnie bardzo męczyło z powodu braku bezpośredniego kontaktu z aktorami. Zaprogramowane zmęczenie jednym dawało do myślenia (Cieślak, 2005 i 2011, Szyliński, 2004; Janikowski, 2004), innych zniechęcało (Deuar, 2004). Pomysł z podwajaniem akcji poprzez poprzedzanie dialogów i działań odczytywaniem didaskaliów sprawił, że męka powtarzalności wpisana w świat Fossego stawała się jeszcze bardziej dotkliwa, a czas płynął wolniej (przedstawienie trwało półtorej godziny, podczas gdy we Wrocławiu tę samą sztukę grano w niespełna godzinę). Gdy widzowie wiercili się coraz bardziej w fotelach, a jednocześnie patrzyli na odbicia swoich twarzy w lustrze obok nietwarzy bohaterów Fossego, mogło się w nich rodzić dezorientujące połączenie poczucia nierzeczywistości i coraz bardziej bolesnej obecności w swoich ciałach.

Siatka skojarzeń, którymi oplatano szczecińskie *Imię*, była inna niż w przypadku inscenizacji z 2001 roku. Filozoficzno-artystyczny potencjał najważniejszych motywów – twarzy-nietwarzy, luster i ekranów – został uruchomiony już w programie teatralnym, w którym cytowano Levinasa oraz specjalistów od mediów i symulakrów. W tekstach krytyczno-interpretacyjnych pojawiały się odwołania do Lacana (Cieślak, 2011, s. 125), ale w horyzoncie myślenia o tym przedstawieniu mogła się znaleźć także popularna wówczas dyskusja na temat kategorii *liveness* czy teorie

skomplikowanej relacji między światem rzeczywistym a wirtualnym.

Każda z trzech przypomnianych inscenizacji *Imienia* miała nieco inną recepcję. Warszawskie *Imię* Glińskiej podzieliło krytyków, ale miało przez pewien czas powodzenie u młodej widowni, która śmiała się głośno, wzruszała – zapewne – ukradkiem i przychodziła do teatru dość tłumnie[9]. Wrocławskie *Imię* Mana zostało przyjęte przez krytyków raczej chłodno[10]. Szczecińskie *Imię* Augustynowicz przekonało do siebie większość recenzentów, niektórzy nawet uznali je za inscenizację wybitną, ale na widowni nie było entuzjazmu.

Trzy polskie inscenizacje *Imienia* nie przeniosły dalej iskry wznieconej przez Ostermeiera. Co parę lat zdarzały przedstawienia zatrzymujące uwagę krytyki lub publiczności. Na przykład sentymentalny i melodramatyczny *Sen o jesieni* wyreżyserowany przez Pawła Miśkiewicza w Teatrze im. Jaracza Łodzi i – w nieco zmienionej obsadzie – w Teatrze Telewizji (2006). Albo znacznie trudniejsze i bardzo prowokacyjne przedstawienie *Dziewczyny na kanapie* w reżyserii Natalii Sołtysik w Teatrze Współczesnym w Szczecinie – ogrywające w śmiały sposób różne konwencje (zob. Iwasiów, 2012). Później zainteresowanie Fossem w Polsce wygasło, nie pojawiły się żadne katalizatory, które mogłyby obudzić je na nowo.

5.

Ostermeier i Perceval nie mają na swoim koncie tylu przedstawień dramatów Fossego, ile wyróżnieni przez Hanssena norwescy artyści. O ich roli w sieci umożliwiającej globalne, a przynajmniej europejskie sukcesy norweskiego dramatopisarza, przesądza jednak nie tylko inspiracyjny potencjał *Der Name* i *Traum im Herbst*, ale też wykorzystanie symbolicznego kapitału kryjącego

się w ich reputacji. Bardzo umiejętnie podsycano bowiem ich zainteresowanie norweską kulturą, eksponowano je na wewnętrznym i zewnętrznym rynku, wreszcie wciągano obu w personalne i instytucjonalne sieci kontaktów teatralnych służących promocji tej kultury. Obaj wielokrotnie udzielali wywiadów norweskim czasopismom i przyjęli propozycję reżyserowania Fossego na festiwalach. Ostermeier przygotował w Edynburgu światową prapremierę *The Girl on the Sofa* w 2002 (koprodukcja festiwalu, Schaubühne i Royal Lyceum Theatre). Perceval z kolei został zaproszony na pierwszy międzynarodowy Fossefestivalen do Oslo i wyreżyserował w 2019 w Det Norske Teatret adaptację trzech powieści Fossego *Trilogien*, za którą dostał najważniejszą norweską nagrodę teatralną Heddaprisen w 2020 roku.

W Polsce Fosse nie wniknął w życie teatralne wystarczająco głęboko, by przyczynić się wytworzenia sieci społecznych, które mogłyby się stopniowo zagęszczać. Artystki i artyści, którzy w Polsce wystawiali jego teksty, nie wracali do nich, nie reżyserowali ich w innych polskich miastach czy za granicą. Przedstawienia były osobnymi wydarzeniami, żadne nie odniosło sukcesu festiwalowego ani nie miało efektu promocyjnego, który zwiększyłby siłę przyciągania tego dramatopisarza. Przedstawienia *Imienia* z Warszawy, Wrocławia i Szczecina są dobrym przykładem strategii recepcyjnej ufundowanej na odwoływaniu się do tego, co znane i wypróbowane, zacierającej swoistość, oryginalność czy nawet skandynawskość Fossego.

Minimalistyczne światy Fossego mogą nasiąkać rozmaitymi znaczeniami, bo zatrzymują się na progu fenomenologicznego opisu rzeczywistości, nie wprowadzając żadnej scalającej perspektywy (zob. Partyga, 2009). Tajemnica ich powodzenia we Francji czy w Niemczech tkwi więc w ich semantycznej (i estetycznej) pojemności, którą można rozmaicie

wykorzystać. Wydaje się, że u nas sięgano po dramaty Fossego głównie dla urozmaicenia repertuaru. Pomagały podjąć modny temat albo wypróbować jakąś estetykę. Za każdym razem jednak inscenizacje sztuk Fossego ginęły w cieniu innych przedstawień podejmujących podobne tematy czy sięgających po podobne środki. Teatr krytyczno-poetycki wychodził lepiej, kiedy inscenizowano Sarah Kane czy Deę Loher. Do teatru metafizycznych tęsknot najlepiej pasował Bernhard. Teatr intermedialny zawieszający widzów między światem rzeczywistym a wirtualnym zaczął działać z pełną siłą, kiedy oglądaliśmy adaptację *Gwiezdnych wojen.* Uniwersalność i szukanie wyrazu dla niewypowiadalnego, za które Fosse dostał Nobla, bywają pułapką. W najbliższych latach przekonamy się, czy polski teatr potrzebuje innej gąbki niż dobrze znany i wypróbowany Szekspir.

Wzór cytowania:

Partyga, Ewa, *Polski Fosse teatralny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, DOI: 10.34762/y84c-ea39.

Autor/ka

Ewa Partyga

Ewa Partyga (ewa.partyga@ispan.pl) – pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, zajmuje się kulturową historią dramatu i teatru XIX-XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem dramatu i teatru skandynawskiego. ORCID: 0000-0001-7929-2875.

Przypisy

1. https://www.nb.no/bibliografi/fosse/ [dostęp: 10.11.2023]. Wzorem bazy była funkcjonująca od wielu lat międzynarodowa bibliografia Ibsenowska.
2. https://sceneweb.no/nb/artist/3170/Jon_Fosse [dostęp: 10.11.2023]. Prace nad

uruchomieniem tej bazy rozpoczęto jesienią 2021 roku.
3. https://sceneweb.no/nb/production/141515/Byggmeister_Solness, zob. też esej Thomasa Oberendera wprowadzający do tego przedstawienia: https://www.detnorsketeatret.no/bakgrunnsartiklar/more-is-more [dostęp: 10.11.2023].
4. W badaniach nad Ibsenem analizowane są przykłady takich inscenizacji, między innymi: tradycja politycznie unerwionych *Domów lalki* w Chile, upodmiotowiający młodych *Peer Gynt* w Zimbabwe (zob. Helland, 2015, s. 47-77 i 175-200), problematyzująca podmiotowość kobiet adaptacja *Heddy Gabler* w chińskiej operze yue (zob. Partyga, *Między estetyką a polityką. Ibsen w operze yue*, 2018, s. 369-379). Na temat chińskiej tradycji czytania *Domu lalki* w kontekście reform społecznych i tendencji emancypacyjnych (zob. np. Tam, 2016, s. 39-68).
5. Na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego dostępne są też programy teatralne, recenzje i inne materiały polskich inscenizacji dramatów Fossego: https://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=&premiere=&author=Fosse [dostęp: 10.11.2023].
6. To projekt finansowany z najczęściej wykorzystywanego Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego. We współpracy z Det Norske Theatret przygotowano spektakl *Dziewczynka ze skrzypcami* na podstawie jednej z książek dla dzieci wydanych przez Fossego (*Spelejenta*). Zob. https://teatrbaj.pl/repertuar/dziewczynka-ze-skrzypcami/ [dostęp 10.11.2023]. Spektakl był pokazywany w ramach przeznaczonej dla dzieci odsłony międzynarodowego Fossefestivalen: https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/spelejenta-pol [dostęp: 10.11.2023].
7. Ta część artykułu jest w dużej mierze oparta na *keynote lecture*, który w wygłosiłam w 2018 roku na międzynarodowej konferencji skandynawistycznej *Dramatyka* kultury i natury* na Uniwersytecie Gdańskim.
8. Cytaty z recenzji na podstawie wycinków z teczek przedstawień w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
9. Zainteresowaniem młodej widowni reklamował spektakl „Twój Styl": „[…] w teatrze na każdym przedstawieniu tłumy młodych widzów", 2001, nr 11. Ich reakcje komentowano w niektórych recenzjach („Aktorzy nierzadko grają przy wtórze śmiechu widowni" – pisał Jacek Cieślak, 2001). *Imię* Glińskiej utrzymało się w repertuarze trzy sezony, na niewielkiej Scenie w Baraku (98 miejsc na widowni) obejrzało je w sumie 2455 osób, a w sezonie 2001/2002 było najpopularniejszym tytułem na tej scenie. Zob. *Almanach sceny polskiej 2000/01*, 2006, s. 158; *Almanach sceny polskiej 2001/02*, 2007, s. 160; *Almanach sceny polskiej 2002/03*, 2008, s. 161.
10. Liczba widzek i widzów wrocławskiego przedstawienia w pierwszym sezonie wydaje się spora (2747), ale dogrywane przedstawienia w Teatrze Kameralnym miały znacznie większą widownię. W drugim sezonie *Imię* zeszło z afisza po pięciu spektaklach. Zob. *Almanach sceny polskiej 2001/02*, 2007, s. 171; *Almanach sceny polskiej 2002/03*, 2008, s. 173.

Bibliografia

Almanach sceny polskiej 2000/01, red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006.

Almanach sceny polskiej 2001/02, red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007.

Almanach sceny polskiej 2002/03, red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2008.

Bjørneboe, Therese, *Jon Fosse på europeiske scener*, „Samtiden" 2003 nr 1.

Bjørneboe, Therese, *Tre forsøk over et drømmespill*, „Norsk Shakespeare tidsskrift" 2002 nr 1.

Bordemann, Suzanne, *„Man må føre menneskeheten ut av fryktens og den tålmodige sløvhetens primitive stadier": om den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk*, „Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift" 2012 nr 1.

Cieślak, Jacek, *Powtórka z bezsensownej wegetacji*, „Rzeczpospolita", 9.04.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/91979/powtorka-z-bezsensownej-wegetacji [dostęp: 10.11.2023].

Cieślak, Robert, *Imię – eksperyment w Pleciudze*, „Teatr Lalek" 2005 nr 1.

Cieślak, Robert, *Teatr Anny Augustynowicz*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011.

Cytowska, Magdalena, *Kopnij w oponkę*, „Życie", 6.04.2002, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/92027/kopnij-w-oponke [dostęp: 10.11.2023].

Deuar, Maciej, *Pusty śmiech w odbiciu*, „Kurier Szczeciński", 411.2004, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5767/pusty-smiech-w-odbiciu [dostęp: 10.11.2023].

Hanssen, Jens-Morten, *Jon Fosse på den globale scenen: en dataanalyse*, „Teatervitenskapelige studier" 2023 nr 7.

Hanssen, Jens-Morten, *Verdensdramatikeren Jon Fosse*, „Norsk Shakespeare tidsskrift" 2022 nr 2/3.

Helland, Frode, *Ibsen in Practice*: *Relational Reading of Performance*, *Cultural Encounters and Power*, Bloomsbury, London 2015.

Hoogland, Rikard, *Lars Norén and Jon Fosse: Nordic grey or theatre innovators?*, [w:] *Contemporary European Playwrights*, red. M. M. Delgado, B. Lease, D. Rebellato, Routledge, London 2020.

Iwasiów, Inga, *Wielki błękit, stateczek z papieru*, „Teatr" 2012 nr 4.

Janikowski, Grzegorz, *Teatr spraw ostatecznych*, „Życie", 2.11.2004, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5667/teatr-spraw-ostatecznych [dostęp: 10.11.2023].

Johnsen, Kai, *Ktoś tu przyjdzie. Kilka systematycznych uwag na temat języka teatralnego Jona Fossego*, tłum. M. Grossman-Kliber, [w:] Jon Fosse, *Sztuki teatralne*, ADiT, Warszawa 2005.

Lutomski, Jacek, *Dziecko*, „Rzeczpospolita”, 3.02.2000, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/292861/dziecko [dostęp 10.11.2023].

Niziołek, Grzegorz, *Spotkania i pożegnania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2003 nr 57.

Partyga, Ewa, *Między estetyką a polityką. Ibsen w operze yue*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2018 nr 4, s. 369-379.

Partyga, Ewa, *Ciemne świecidło czy mydlana poezja?*, „Dialog” 2009 nr 1.

Pułka, Leszek, *Teatr ze słownika*, „Gazeta Dolnośląska”, 22.10.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/153939/teatr-ze-slownika [dostęp: 10.11.2023].

Sczyrba, Mariola, *Nowy spektakl Teatru Polskiego*, „Słowo Polskie”, 19.10.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/153948/nowy-spektakl-teatru-polskiego [dostęp: 10.11.2023].

Szczerbowska, Katarzyna, *Przez okno*, „Życie Warszawy”, 30.03.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/91999/przez-okno[dostęp: 10.11.2023].

Szyliński, Piotr, *Mocne uderzenie na nowy sezon*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin”, 21.10.2004, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5022/mocne-uderzenie-na-nowy-sezon [dostęp: 10.11.2023].

Tam, Kwok-Kan, *A Doll’s House and the Politics of Staging Women in China*, [w:] *Ibsen Between Cultures*, red. F. Helland, J. Hollege, Novus Forlag, Oslo 2016, s. 39-68.

Thorheim, Kristi Mathilde, *Tyngda av ein forfattarskap. Jon Fosses litterære og sceniske rom: korleis dokumentere ein verdsdramatikar?*, Nynorsk kultursentrum, Ørsta 2008.

Wach-Malicka, Henryka, *Dojrzewając*, „Dziennik Zachodni”, 21.03.2000, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/292857/dojrzewajac [dostęp: 10.11.2023].

Wakar, Jacek, *Niewdzięczna rola nieproszonych podglądaczy*, „Życie”, 24.04.2002, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/92005/niewdzieczna-rola-nieproszonych-podgladaczy [dostęp: 10.11.2023].

Wyżyńska, Dorota, *Wchodzimy w cudze życie*, rozmowa z Agnieszką Glińską, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 6.04.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/92020/wchodzimy-w-cudze-zycie [dostęp: 10.11.2023].

Zern, Lars, *Świecąca ciemność: dramaturgia Jona Fossego*, tłum. H. Thylwe, ADiT, Warszawa 2007.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/polski-fosse-teatralny*