

Jadwiga Gracla
Uniwersytet Warszawski

Powrót twórcy. *Majakowski//Reaktywacja Andrzeja Sadowskiego*

Był bogiem na literackim Parnasie jeszcze za życia. Po samobójczej śmierci oficjalnie go kanonizowano, czyniąc w epoce stalinowskiej wzorcem poety proletariackiego, sławiącego Wielką Rewolucję Październikową. To przyczyniło się do jego drugiej śmierci. Narzucony odgórnie kult spotkał się bowiem z ostrą reakcją społeczeństwa radzieckiego¹.

Włodzimierz Majakowski, poeta, dramaturg, futurysta, najwybitniejszy, choć i najbardziej kontrowersyjny, przedstawiciel rosyjskiej awangardy początku XX wieku, na wiele lat został zaszufładowany, niesprawiedliwie i dla siebie niezwykle nieszczęśliwie, w roli trybuna rewolucji². Jego pierwsza śmierć, samobójcza, choć, jak wiadomo, budząca wiele dyskusji i kontrowersji³, przyczyniła się do powstania niezwykle legendy, jak gdyby własnym samobójstwem postanowił, jako futurysta, jeszcze raz zadzwic z wszystkich i z wszystkiego. Jego pośmiertny wizerunek Borys Pasternak opisał tak:

Leżał na boku, twarzą do ściany, chmurny, rosły, pod prześcieradłem sięgającym podbródka, z na wpół otwartymi, jak u śpiącego, ustami. Dumnie odwrócony od wszystkich, on nawet leżąc, nawet w tym uspieniu uparcie wrywał się gdzieś i odchodził. Jego twarz przywracała czasy, kiedy sam siebie nazywał pięknym dwudziestodwuletnim, ponieważ śmierć usztywniła mimikę, jaka nigdy prawie nie dostaje się w jej łapy. Był to wyraz, z którym zaczyna się życie, a nie z którym się je kończy...⁴.

¹ B. Jangfeld, *Majakowski. Stawka było życie*, przeł. W. Lygaś, Warszawa 2010, s. 45.

² Jak twierdzi jeden z badaczy: „Tragedia Majakowskiego polegała na tym, że spłycano jego dzieło, traktując je bardzo często instrumentalnie, jako argument w walce o doraźne cele polityczne” – W. Parniewski, *Nad twórczością Majakowskiego*, [W:] *O literaturze rosyjskiej. Wybór artykułów z czasopisma „Język rosyjski”*, red. J. Orłowski, A. Kmita, Warszawa 1987, s. 72-73.

³ Odnosi się do nich również Janfeld, dementując informacje o zabójstwie poety. Zob.: B. Jangfeld, op. cit.

⁴ Cyt. Za: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa Czytelnik 1965, s. 406.

Owa fizyczna śmierć stała się przedsiönkiem literackiego piekła poety. Wkrótce o nim powoli zaczęto zapominać, jego niektóre teksty skazano na literacką banicję w zakurzonych archiwach, lub, w najlepszym wypadku, odkurzano przy okazji rewolucyjnych świąt. Utwory odznaczające się najwyższą literacką wartością, te pochodzące z najbardziej futurystycznego, awangardowego okresu twórczości, odeszły w niepamięć⁵. Eksperymenty słowne i formalne typowe dla liryki futurystycznej, którymi nacechowane było bodaj najślynniejsze jego dzieło *Misterium buffo*, mimo początkowych zachwytów i pierwotnego uznania za apoteozę rewolucji⁶, nie przypadły władzy do gustu i wkrótce dramat ten odszedł w sceniczne zapomnienie – tak jak i jego najwybitniejszy reżyser Meyerhold⁷. Majakowski przeżył więc swoją drugą śmierć – śmierć autora – tym razem powolną i stopniową.

Zaistniałe okoliczności spowodowały, że Majakowskiego coraz rzadziej można było oglądać w teatrach, zapomniano o nim na wiele lat⁸. Dlatego też tak ważne i interesujące wydają się wszelkie próby przywrócenia teatralnej o nim pamięci, w kon-

⁵ Los taki spotkał przede wszystkim teksty nasycone futurystycznymi eksperymentami wersyfikacyjnymi i leksykalnymi.

⁶ Przytoczmy tu jedną z wypowiedzi polskich krytyków dotyczącą twórczości teatralnej Majakowskiego, jednoznacznie sprowadzającej ją do apoteozy rewolucji: „Teatr Włodzimierza Majakowskiego to przecież najciekawsze a przede wszystkim najważniejsze zjawisko w nowoczesnym, rewolucyjnym teatrze światowym. To Majakowski, wraz z Bertoldem Brechtem stworzyli podstawy nowego teatru epicko-rewolucyjnego kontynuowanego dzisiaj nie tylko w Europie. Narodziny tej koncepcji wiążą się właśnie z latami dwudziestymi, wtedy kiedy powstawały *Pluskwa* i *Łaźnia* Majakowskiego oraz utwory sceniczne Brechta z *Operą za trzy grosze* na czele. Majakowski był przede wszystkim genialnym rewolucyjnym poetą, ale twórcą nowej stylistyki był nie tylko w poezji ale także w filmie, grafice, w całej nowej socjalistycznej, rewolucyjnej sztuce Teatr i jego wielka siła oddziaływania społeczno-politycznego zainteresowały go dość wcześniej. Pierwszą jego sztuką była futurystyczna, jak ją sam nazwał, tragedia w dwóch aktach, z prologiem i epilogiem pt. *Włodzimierz Majakowski*, którą wystawili futuryści rosyjscy w Petersburgu w 1913 roku. Niezależnie od takiej czy innej opinii oficjalnej krytyki ówczesnej, przedstawienie wywołało znaczny rezonans i chociaż rzeczywiście nie stało się jakimś artystycznym sukcesem, to przecież znamionowało narodziny nowej stylistyki. Kolejne dzieło sceniczne Majakowskiego wystawione zostało już po zwycięstwie Rewolucji Październikowej. Nowa sytuacja wymagała od twórców szybkiego nowego materiału scenicznego, a rozwijający się z niezwykłą dynamiką teatr radziecki pozyskiwał dla swoich scen najwybitniejszych twórców. Właśnie w 1918 roku wybitny reformator radzieckiego teatru Meyerhold wystawia kolejny utwór sceniczny Majakowskiego *Misterium-Buffero* jako wielkie, jak głosił podtytuł, plakatowe widowisko – „heroiczny, epicki i satyryczny obraz naszej epoki”. Widowisko cieszyło się ogromną popularnością a autor, jakkolwiek na kilka lat odszedł od pisania sztuk teatralnych, zyskał wielkie uznanie jako twórca teatralny. Właściwie prawie przez całe kolejne dziesięciolecie Majakowski, zajmując się różnymi dziedzinami sztuki, uprawiał także swoisty »jednoosobowy teatr« – jeżdżąc po miastach ZSRR, recytował swoje utwory w salach teatralnych, świetlicach i klubach robotniczych, w halach fabrycznych i na placach miejskich” – Ost. J. *Pluskwa Majakowskiego w Teatrze Narodowym*, cyt za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53631,druk.html> [dostęp 20.09.2019].

⁷ Kazimierz Braun mówi o nim tak: „Po 1917 roku stał się czołową postacią teatru radzieckiego. W ciągu dwudziestu lat międzywojennych opanował wyobraźnię publiczności. Równocześnie stopniowo ograniczano jego możliwości działania, aż do zamknięcia mu teatru, aresztowania i zamordowania bez sądu. Przez następne dwadzieścia lat był »wymazany« z historii teatru w ZSRR” – idem, *Wielka Reforma teatru. Ludzie-Idee- Zdarzenia*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1984, s. 208.

⁸ *Misterium buffo* wróciło do teatru dopiero po 1953 roku.

tekście niniejszych rozważań szczególnie pojawiające się na scenach polskich. Jedną z takich prób było powstałe w 2012 roku przedstawienie nawiązujące do jego *Pluskwy* – np. *Majakowski* – wyreżyserowane we wrocławskim teatrze przez Krystynę Maisner⁹. Innym, być może nawet bardziej interesującym teatralnie i literacko, wydarzeniem stał się spektakl *Majakowski//Reaktywacja*, powstały na kanwie dramatu reżysera – Andrzeja Sadowskiego¹⁰ – i wystawiony w radomskim Teatrze Powszechnym na scenie Kotłowni. Spektakl ten jest swego rodzaju opowieścią-eksperymentem o życiu poety i dramaturga, o jego związku z Lilą Brik i Weroniką Połońską i o roli, jaką odgrywali Osip Brik i Aleksander Roszczenko w życiu poety.

Na pierwszy bowiem rzut oka dramat ten jest sztuką o życiu wielkiego poety – życiu, dodajmy, niezwykłym, skandalizującym, budzącym wiele kontrowersji i sprzeciwu wśród społeczeństwa zdominowanego przez patriarchalne i archaiczne rygory moralne. Społeczeństwa, przez które zarówno oficjalne życie w trójkacie, jak i liczne przygody seksualne Majakowskiego, nie mogły być zaakceptowane. Może się wydawać, że paradoksalnie właśnie te części sztuki – eksponujące owe szokujące biograficzne fragmenty – stanowić mogą najsilniejszą zachętę dla potencjalnego współczesnego odbiorcy. Dramat Sadowskiego bowiem, można pokusić się o postawienie takiej właśnie tezy, próbuje przenieść, zachowując cechy prostej jednokładności, historię życia poety-futurysty – a właściwie jej wybrane elementy – do czasów współczesnych. Teza ta jednak, by mogła zyskać status stwierdzenia, wymaga wnikliwego wejrzenia w strukturę dramatu/widowiska i, co za tym idzie, wyróżnienie w niej poszczególnych elementów składowych i, w konsekwencji, płaszczyzn interpretacyjnych.

W tekście Sadowskiego mamy do czynienia z kilkoma liniami struktury, nawiązującymi do różnych elementów, charakterystycznych tak dla współczesności, jak i czasów minionych – lat 20. i 30. XX wieku. Inaczej rzecz ujmując, w dramacie/spektaklu wyróżnić można niejako dwie podstawowe płaszczyzny akcji: tę nawiązującą do życia i twórczości Majakowskiego, i odnoszącą się w równym stopniu do jego poezji i dramaturgii (z elementami intertekstu), jak i do jego biografii, i drugą, tę odzwierciedlającą czasy współczesne, ich możliwości i kulturę, zdominowaną przez techniki komputerowe i wszechogarniający natłok informacji (również tych rodem z portali plotkarskich, gazet brukowych), a także ogólne spłylenie dyskursu społecznego i sprowadzenie go do najniższego poziomu, ale też odesłanie do szeroko rozumianego dyskursu historii alternatywnej¹¹. Jak twierdzi bowiem Justyna Tabaszewska, domi-

⁹ Sztuce tej poświęciłam tekst: *Ponad czasem – w duszy człowieka. Majakowski na współczesnej polskiej scenie*. [W:] *Acta Polono-Ruthenica*, 1(XXII), 23-30.

¹⁰ W tym miejscu autorka pragnie wyrazić swoją wdzięczność panu Andrzejowi Sadowskiemu za udostępnienie zarówno tekstu sztuki, jak i innych materiałów ze spektaklu. Bez nich powstanie szkicu nie byłoby możliwe.

¹¹ Szerzej o tym zjawisku: projekt „Performanse pamięci: strategie testimonialne, rekonstrukcyjne i kontrfaktyczne w literaturze i sztukach performatywnych XX i XXI wieku” oraz M. Sugiera *Wojny światów. Alternatywne scenariusze początku XXI wieku*, [W:] *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*, red. M. Wolting, S. Wolting, Universitas, Kraków 2016.

nantą współczesnych teorii konstruowania tekstu stać się może przekonanie o kryzysie kategorii faktu, który:

sprawia, że możliwe staje się wytworzenie i działanie (...) już ontosiły. Ta koncepcja filozoficzna i zarazem strategia polityczna wynika wprost z dostrzeżenia niestabilnego, chwiejnego statusu ontologicznego rzeczywistości, która zaczyna być postrzegana jako przypadkowa, wcale niekonieczna konsekwencja przeszłości. Pod tym względem strategia udaremniania jest częścią ontosiły, gdyż odnosi się do możliwej, a wcale niepewnej, ani nawet prawdopodobnej przyszłości, a zarazem – co jest jedną z najważniejszych cech ontosiły – ma zdolność wywierania wpływu na terażniejszość¹².

Wydarzeniem (emanacją owej ontosiły), które stanowi kanwę dla nowej historii zaprezentowanej w spektaklu *Majakowski reaktywacja*, stała się kradzież resztek mózgu Majakowskiego (przechowywanego w moskiewskim Instytucie mózgu¹³) i, przy zastosowaniu najnowszych technologii, wskrzeszenie poety. Tym samym wykreowana rzeczywistość utworu tworzy historię alternatywną, podważającą znany bieg wydarzeń.

Tu jednak kończy się prosty wpływ nowoczesności na kształtowanie struktury dramatu. Tekst staje się wielokrotnie złożonym intertekstem – dzieł Majakowskiego i powtarzalnych schematów literatury światowej, a w ograniczonym stopniu kalką współcześnie istniejących gier komputerowych, zaś na poziomie przestrzennym porażającym kolażem przeciwstawnych rzeczywistości – udergroundowej przestrzeni¹⁴ i wirtualnego uniwersum. W obydwu światach dzieje się niejako równolegle historia wskrzeszenia Majakowskiego.

Siłą, zakłębieniem przywołującym z zaświatów, oscylującym na granicy magii, a nie wirtualnej rzeczywistości (co oczywiście stanowi zamierzony efekt), stają się w dramacie/spektaklu teksty samego Majakowskiego – nieustannie brzmiące w całej sztuce songi, mementa, cytaty. Przywołuje go do życia – ożywia biotechnologiczne monstrum – fragment z bodaj najsłynniejszego poematu futurysty – *Obłoku w spodniach*:

Myśl wasza
marząca na rozmiękczonego mózgu,
jak lokaj spasiony na zatłuszczonej otomanie,
będę drażnił o okrwawiony serca mięsień,
bezczytelny i zjadliwy wyznęcam się każdym zdaniem.
Nie mam w duszy swej ani jednego siwego włosa,
nie gra starczej czułości flet w niej!

¹² Tabaszewska J., *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, online: <https://journals.openedition.org/td/588> [dostęp 20.09.2019].

¹³ Wspomina o tym między innymi Tadeusz Klimowicz w swojej książce *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wrocław 2005.

¹⁴ Przestrzenią spektaklu jest piwnica, jak twierdzi Sadowski: „ – To musiała być piwnica – podkreślał reżyser. – Typowy underground...” – zob: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/jak-dawno-czytala-pani-majakowskiego.html> [dostęp 29.11.2019].

Opromieniwszy świat gromem głosu,
idę – piękny dwudziestoletni.

Mamy więc do czynienia ze zwielokrotnionym intertekstem. Z jednej bowiem strony pojawia się tu bezpośredni cytat – wykorzystany w charakterze zaklęcia. Z drugiej jednak, o czym nie wolno w tym przypadku zapominać, scena ta stanowi wariację fragmentu zaczerpniętego z *Pluskwy* – odhibernowania Prysypkina – jawi się więc jako współczesny wariant sztuki. Owa dość śmiała, będąca swoistym kolażem scena, nawiązuje do stworzonego przez Meyerholda (i wcześniej Maeterlincka) takiego rozumienia fantastyki, która

operuje oryginalnością własną, (...) tragicomizm (jest) w tym co związane z życiem, dążenie ku umownemu nieprawdopodobieństwu, ku tajemnym aluzjom, zamianom i przemianom, oczyszczenie romantyzmu z elementów sentymentalizmu i słabości, dysonans wprowadzony do piękna harmonijnego; przewyciężenie codzienności¹⁵.

Tym przewyciężeniem codzienności bohaterów zamieszkujących *squot* staje się właśnie przywołanie do życia Majakowskiego. Tym samym autor dramatu/spektaklu podejmuje swoistą grę z samym Majakowskim – tekstem jego *Pluskwy*¹⁶, będącym tu projekcją osobowości autora. W świecie, do którego zostaje przywołany – niestety niczym mityczny Dybuk, wyposażony jedynie w część świadomości i pamięci – funkcjonują postacie wcześniej bardzo mu bliskie – mityczna Lili i ta, która w rzeczywistości znalazła jego ciało Weronika (Nora) Połońska. I to właśnie one wcielają się w role zapisane wcześniej w *Pluskwie*. Powtarzają kwestie znane z dramatu. Tyle tylko, że tym razem rzecz dotyczy autora tekstu, nie zaś jego bohatera. Sadowski wykorzystuje w tym momencie dramat Majakowskiego jako strategię metateatralną¹⁷ – w stworzonej przez siebie przestrzeni kreuje poniekąd kolejną przestrzeń – świat gry/odrywania roli – teatr w teatrze, dramat w dramacie. Fragmenty zapożyczone są wykorzystane bezpośrednio, w charakterze cytatu, ale również w funkcji świadectwa podjęcia gry intertekstualnej. Są też komponentem tekstu niezbędnym w procesie wskrzeszania Majakowskiego – który z kolei wciela się w rolę odhibernowanego Prysypkina u Sadowskiego. Taka wariacja tematu powoduje, że rzeczywistość sceniczna zostaje po-

¹⁵ H-P. Baerdoerfer, *Szkice o teatrze*, red. M. Leyko, online: <https://issuu.com/primumverbum/docs/szki-ceoteatrze>, [dostęp 20.09.2019].

¹⁶ Warto w tym miejscu dodać, że dyskusja na temat konieczności uzupełniania tego utworu odbyła się w 1936 roku, stwierdzono wówczas, że: „*Pluskwę* trzeba uzupełniać twórczością samego Majakowskiego. Z początku myśleliśmy o wykorzystaniu fragmentów *Łażni*, ale język tej sztuki na tyle różni się od *Pluskwy*, że okazało się to niemożliwe. Natomiast w wierszach Majakowskiego jest dużo elementów, które bardzo dobrze komponują się ze sztuką. Włączenie wierszy do *Pluskwy* da nam możliwość popularyzacji Majakowskiego nie tylko jako dramaturga, ale także jako poety. Chcemy wystawić spektakl w terminie do 14 kwietnia – na szóstą rocznicę śmierci Majakowskiego. To, co robiliśmy dotychczas, to praca nad scenariuszem; zmianami w tekście jeszcze się nie zajmowaliśmy” – zob: online: <http://www.mateush.pl/index.php/teatr/772-pluskwa-performans-z-udzialem-zespolu-t-pl> [dostęp 20.09.2019].

¹⁷ O strategiach tych zob.: Burzyńska A.R., *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2005.

niekąd podwójnie zafałszowana, podwójnie steatralizowana – jest absurdalna i tragicomiczna zarazem. Słowa teksów (po kolei *Obłoku w spodniach*, *Posłuchajcie*, *Ja*) są przecież nieodłącznym elementem każdej z poprzednich scen. Ich status: cytatu, tekstu zapożyczonego, podkreśla powtarzające się po nich stwierdzenie Majakowskiego: „To moje”. Napięcie sięga zenitu, a gra z utworem Majakowskiego swój punkt kulminacyjny ma w scenie, w której tekst *Pluskowy* staje się częścią tekstu Sadowskiego (dramatem w dramacie), a sam poeta-futurysta staje się jedną z osób tego dramatu. Tym samym jego postać nabiera podwójnych znamion nierealności – z jednej strony działa w roli tworu z gry komputerowej, odtworzonego przy pomocy nowoczesnych metod, z drugiej zaś – bohatera tekstu literackiego, czyli postaci należącej już *a priori* do świata wtórnie modelowanego. Zabieg ów ma jeszcze jedno znaczenie – Majakowski jest tu utożsamiony ze swoim tekstem, jest jednym z własnych bohaterów. Tak pojmowana postać przestaje funkcjonować na płaszczyźnie realności (nawet tej specyficznie rozumianej, związanej uniwersum scenicznym), a staje się wobec niej elementem obcym, eksperymentem, dokładnie takim, jakim był odhibernowany Prysypkin. Majakowski – postać dramatu/spektaklu Sadowskiego – istnieje tak długo, jak długo trwa gra (będąca tematem utworu), w której udział biorą postacie z poetą związane. Nie są one jednak postaciami *sensu stricto*, tradycyjnie rozumianymi nośnikami cech, uczestnikami akcji, lecz jedynie swego rodzaju awatarami realnych figur wymienionych w spisie postaci. Przybierają ich imiona i wchodzą do świata przestrzeni wirtualnej, w której wszystko może się zdarzyć – zaś paliwem owych zdarzeń są cytowane utwory Majakowskiego. Sam poeta staje się więc jedynie figurą-marionetą, postacią gry. O takiej możliwości świadczy dobitnie zakończenie utworu, w którym postacie: Lili Nora i Osip kończą swoje/nieswoje historie – opowiadają o życiu Lili Brik, Nory Połńskiej i Osipa. Charakteryzują ich życie i niestety również śmierć. Jak gdyby chciały w ten sposób usprawiedliwić pojawienie się w sztuce, ale też w specyficzny sposób odpowiadają na niezadane pytanie, dotyczące roli tych postaci w życiu Majakowskiego. Wydaje się więc, że tak pojmowani bohaterowie w niejako odwrotnej kolejności opisują motywy i role, jakie odegrały w poprzednich scenach. Tekst jest więc odwrócony w stosunku do własnej osi – to od historii relacji Majakowskiego, Brik i Połńskiej winien się zaczynać, by gra komputerowa – i osoby, których awatary pojawią się obok wskrzeszonego Majakowskiego – była uporządkowana i rzeczywiście już od pierwszej sceny kierowała uwagę odbiorcy ku grze. Tymczasem dramat zaczyna się inaczej – jakby zmuszając potencjalnego odbiorcę do zastanowienia się nad tym, co by się stało gdyby rzeczywiście udało się odtworzyć-wskrzesić trybuna futuryzmu. Ustawienie w planie pierwszym gry intertekstualnej – złożonej z fragmentów tekstów Majakowskiego i konsekwentnego zanurzanie poety w ich wnętrzu – powoduje, że uwaga odbiorcy koncentruje się na innej kwestii – tekście Majakowskiego i stopniowym zatracaniu przezeń umiejętności tworzenia. W tak rozumianym wariacie najbardziej znamieną staje się ostatnia wypowiedź Majakowskiego: „Niczego już ode mnie nie dostaniecie. Martwy poeta jest tylko martwym poetą. Niczym więcej.” Przywołany do życia trwa tylko w świecie swoich tekstów, to one są warunkiem *sine qua non* jego istnienia. Historia powtarza się. Majakowski umiera.

Taka możliwość interpretacji zaprzecza więc również idei historii alternatywnej. Bez względu na postęp technologii medycznych, nie ma możliwości trwałego zatrzymania życia ludzkiego. Podstawowe pytanie – co by było, gdyby? – w tym przypadku staje się bezużyteczne i nie prowadzi do zmiany. Bez względu na to, jak zmieniają się okoliczności (a jednym z zarzutów wobec reżysera było umieszczenie akcji w przestrzeni przypominającej pomieszczenie *squatu* z hippisowską komuną¹⁸), nie zmieniają się wydarzenia.

Zamknięcie poety w świecie wirtualnym – ograniczonym i, co niezwykle również ważne, takim, z którego wyjść nie może – powoduje, że zaczyna on przypominać zapętloną historię, która powtarza się, ale nie zmienia. Bez względu na wszystko. Majakowski zyskuje kolejne życie – ale zawsze zakończy się ono tak samo: śmiercią poety. Co więcej, owo zapętlenie wskazuje na nieodłączny element, będący, niestety coraz częściej, jedynym wabikiem potencjalnych odbiorców twórczości futurysty – czyli otoczką biograficzno-skandaliczną, która jej towarzyszyła. Wydaje się, że zainteresowanie postaci podejmujących grę – wchodzących kolejno do świata Majakowskiego – sprowadza się bardziej do jego niezwyklej historii seksualnej i alkoholowych ekscesów – bo to one są w owej przestrzeni eksponowane. Budując taki właśnie obraz, Sadowski czyni zadość „współczesnym gustom publiczności”¹⁹ – zapatrzonym w mało ambitne informacje rodem z pudełka. Ale jednocześnie owym „gustom publiczności wymierza siarczasty policzek” – bowiem tym, co konstytuuje świat poety i co stanowi element przywołujący poetę z „zaświatów”, są jego teksty – zarówno poematów, jak i dramatu. Wirtualny świat Majakowskiego jest więc kolażem poezji, talentu i powołania poety, tylko wtedy, gdy brzmią słowa, może on istnieć, to one przywołują jego świadomość z niebytu. Wtórnie modelowana przestrzeń staje się więc uniwersum intertekstu²⁰, gdyż świadomie wykorzystywane są tu cytaty dzieł Majakowskiego funkcjonujące w podwójnej roli – tekstu i elementu świata przedstawionego. Można odnieść wrażenie, że właśnie dźwięk – *recitativum* – konstytuuje przestrzeń, stanowiąc jednocześnie jej nieprzekraczalną dla poety granicę. W ten sposób dramaturg buduje byt wirtualny, uniwersum dźwięku, cyfrowe repozytorium twórczości Majakowskiego. Tak pojmowany dramat staje się więc swoistym pomnikiem poety, o którym świat zapomina.

Obwarowanie istnienia poety znajomością stworzonych przezeń tekstów jest czymś naturalnym. Jednak współcześnie częstokroć o tym zapominamy. I pierwszy rzut oka na dramat Sadowskiego może odbiorcę w owym mylnym przekonaniu (prymarności szczegółów biograficznych) utwierdzać. Tymczasem sposób budowania tekstu, struktura przestrzeni, skonstruowanie metateatralnego performansu teatru

¹⁸ Zob.: S. Kaźmierczak, *Jednostka niczym*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/176671,druk.html> [dostęp 20.09.2019].

¹⁹ Celowo nawiązuję tu do tytułu wydanego w 1912 roku manifestu futurystów *Policzek gustom publiczności*.

²⁰ O intertekstualności zob: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [W:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa: PWN 1989; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, [W:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

w teatrze, którym jest w rzeczywistości wirtualna przestrzeń gry (gdzie funkcjonuje Majakowski), kieruje uwagę odbiorcy ku zapomnianym strofom. I pozwala, nie zmieniając historii, zmienić los poety, który znów może przemówić.

REFERENCES

- Baerdoerfer H-P., *Szkice o teatrze*, red. M. Leyko, online: <https://issuu.com/primumverbum/docs/szkiceoteatrze>, [dostęp 20.09.2019].
- Braun K., *Wielka Reforma teatru. Ludzie-Idee- Zdarzenia*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1984.
- Burzyńska A. R., *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków: Księgarnia akademicka 2005.
- Gracla J., *Ponad czasem - w duszy człowieka. Majakowski na współczesnej polskiej scenie*. [w:] *Acta Polono-Ruthenica*, 1(XXII), 23-30.
- Jangfeld B., *Majakowski. Stawka było życie*, przeł. W. Łygaś, Warszawa 2010.
- Każmierczak S., *Jednostka niczym*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/176671,druk.html> [dostęp 20.09.2019].
- Klimowicz T., *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wrocław 2005.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa: PWN 1989.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- O literaturze rosyjskiej. Wybór artykułów z czasopisma „Język rosyjski”*, red. J. Orłowski, A Kmita, Warszawa 1987.
- Ost J., *Pluskwa Majakowskiego w Teatrze Narodowym* cyt za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53631,druk.html> [dostęp 20.09.2019].
- Sugiera M., *Wojny światów. Alternatywne scenariusze początku XXI wieku*, [w:] *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*, red. M. Wolting, S. Wolting, Universitas, Kraków 2016.
- Tobaszewska J., *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, online: <https://journals.openedition.org/td/588> [dostęp 20.09.2019].
- Woroszyński W., *Życie Majakowskiego*, Warszawa Czytelnik 1965.

Źródła internetowe

<http://www.mateush.pl/index.php/teatr/772-pluskwa-performans-z-udzialem-zespolu-t-pl>

Return of the creator.

Mayakovsky. Reactivation of Andrzej Sadowski

Abstract: In this article author discusses the play/performance of Andrzej Sadowski *Mayakovski reactivation*. In the structure of the performance, he notices elements of the poet's biography, elements taken from a computer game, elements referring to Majakowski's texts

(intertext). All this makes the performance become a kind of game with Majakowski's texts and at the same time plays with contemporary conventions, expressed in the form of virtual reality. It also creates a reality referring to alternative history

Keywords: performance, Majakovski, computer game, virtual reality, intertext