

Zamiast następnego „zwrotu”: dramatyczna teoria literatury.

Marek Pieniążek

Zamiast następnego „zwrotu”: dramatyczna teoria literatury

Do opisu współczesnej sztuki potrzebna dziś jest nowa dramatyczna teoria oraz nowa antybinarna estetyka.

A. Krajewska

W ciągu ostatnich kilkunastu lat zdążyliśmy się przyzwyczaić do szybko następujących po sobie zwrotów metodologicznych, zmian paradygmatów i sezonowych mód interpretacyjnych, pojawiających się na fali recepcji co bardziej znaczących przekładów podręczników zachodnich. Można powiedzieć: cóż, po prostu w przyspieszonym tempie nadrabiamy spore zaległości. Trzeba jednak zauważyć, że sytuacja nawarstwiania się przyswajanych polszczyźnie kolejnych modeli interpretacyjnych łatwo może przyczynić się do przeoczenia ważnych projektów silnie zakorzenionych w refleksji nad polską sztuką i polską myślą humanistyczną. A do takich książek należy interesujący projekt nowej teorii literatury, zaproponowany przez Annę Krajewską. Projekt, bowiem zgodnie z podtytułem *Dramatyczna teoria literatury*¹ stanowi zarys problematyki, który, jak wspomina poznańska badaczka, jest w toku dalszego opracowywania.

Dramatyczna teoria literatury to propozycja spojrzenia na literaturę z pozycji bliskiej wytwórcy literatury: artysty, pisarza, poety i niedogamatycznego czytelnika, chętnie powtarzającego w odbiorze mniej lub bardziej domniemane przygody bohatera albo podmiotu piszącego. Książka ta z pewnością ucieszy i usatysfakcjonuje

¹ A. Krajewska *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 230.

Pieniążek Zamiast następnego „zwrotu”...

nuje wszystkich, dla których teoria tekstu artystycznego nie jest zestawem kilkunastu możliwych i zaledwie hipotetycznych ujęć onto-epistemologicznych, ale ciągłym, głębokim namysłem nad ujawniającym się w literaturze sensem egzystencji, szukaniem słownika dla osadzenia pisma i dyskursu blisko praktyki życia, myślenia, blisko pozycji autora, czytelnika i wspólnej im rzeczywistości.

Warto przypomnieć, że jeszcze kilkanaście lat temu na seminariach teatrologicznych i dramatologicznych podczas analizy np. dramatów autora *Wesela* nie można było odesłać studentów do książki, w której znaleźliby oni narzędzia do opisu, analizy i interpretacji procesu twórczego przebiegającego na styku postrzeżenia, języka i zapisu artystycznego. Tylko u najwybitniejszych znawców dramatu można było wówczas rozmawiać o *Requiem* Wyspiańskiego i jego *Hamlecie* w sposób adekwatny do dramatycznej specyfiki i wagi tych tekstów. Słowem, bardzo długo nie mieliśmy podręcznika, który pomógłby sformułować spojrzenie na relację artysta – tekst – rzeczywistość – sztuka.

W konsekwencji anglojęzyczne podręczniki pisania dramatu i tworzenia scenariuszy szybko wypełniły tę lukę, stając się główną inspiracją dla obecnie bardzo aktywnego pokolenia młodych autorów. Także, skądinąd cenne, szkolenia dla „dramatopisarzy”, organizowane w ostatnich latach przez co ambitniejsze teatry i tzw. laboratoria dramatu, poprzez wykorzystywanie gotowych metod usunęły w cień świadomość, że dramat wysokiej artystycznej próby pochodzi ze szczególnego, bo dramatycznego spojrzenia na rzeczywistość, nie zaś z naśladowniczego dostosowania się do uschematyzowanych, popularnych wzorców pisania dla teatru i modeli przedstawiania/opowiadania świata.

Dramatyczna teoria literatury, choć nie jest podręcznikiem pisania dramatu ani też do teorii dramatu się nie ogranicza, właśnie do fundamentalnych spraw związanych z artystycznym pisaniem wraca i je przypomina. Przypomina je, wskazując na praktykę twórczą największych dramatopisarzy XX wieku. Bowiem nie przez przypadek głównymi bohaterami książki są Tadeusz Różewicz, Stanisław Wyspiański, Samuel Beckett, Stanisław I. Witkiewicz i Tadeusz Kantor (przy czym, co ciekawe, Wyspiański pokazywany jest jako artysta następujący „po Derridzie”, jako pre-ponowoczesny pisarz, samodzielnie wpisujący się w poetykę marginesów i powtórzeń). W centrum uwagi poznańskiej badaczki sytuują się wymienieni artyści, bowiem ukazana w kontekście ich dzieła i życia estetyka performatywna silnie ujawnia swoje drugie dno, które jak by się wydawało, już nie istnieje, bo stało się dziś postdramatem, postkonstrukcją, jakąś symulakryczno-sceniczną formą obecności bez właściwości. Za sprawą przywołań wywodów Nietzschego, Deleuze’a, Kierkegaarda oraz Derridy, udanie łączonych z filozofią Tischnera, możemy się przekonać, że estetyka performatywna, co umyka potocznej obserwacji, jest jednak ufundowana na bardzo szacownej i bynajmniej nienowej, dramatycznej postawie wobec świata. Poprzez przypomnienie Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności i powrotu do antyheglowskich źródeł ponowoczesności Anna Krajewska pokazuje, że performatywny żywioł, mimo swej płynności i zdarzeniowości swą ontologiczną podstawę ma, a jego rodowodu można szukać w pojęciach nieroz-

Roztrząsania i rozbiory

strzygalnych, które pojawiły się już w antyku. Wszakże współczesne czytanie teatru absurdu zawieszono jest pomiędzy Arystofanem a Derridą, podkreśla autorka.

Z takiego ustawienia punktu widzenia pośrednio płynie odpowiedź na pytanie, dlaczego książka nie zawiera w tytule określenia literaturoznawstwo performatywne, choć większość jej rozdziałów, m.in. *Doświadczenie dramatyczne a estetyka performatywna*, *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*, *Czytanie jako od(roz)grywanie* rozmaite aspekty performatyki na przykładzie tekstów dramatycznych, eseistycznych, teoretycznych rozważa. Autorka tę kwestię na końcu książki wyjaśnia następująco:

W tytule książki nie zdecydowałam się jednak użyć określenia literaturoznawstwo performatywne czy nawet performatywna teoria literatury. [...] Impuls do rozwoju performatyki wychodził, moim zdaniem, w przewadze od strony teatru (sceny, gry, widowiska, rytuału...), impuls idący od strony dramatu powodował przede wszystkim dyskusję na temat rozwoju pojęcia dramatyczności, jej związków z działaniem i wizualnością itp., a w mniejszym stopniu były podkreślane formy języka literatury, tekstu pisanego.

Kategoria dramatu okazuje się więc bardziej adekwatna do otaczających nas praktyk kulturowych. Choć badaczka ujmuje performatykę jako bezpośredniego sprzymierzeńca poznania dramatycznego, a zarazem opisu statusu literatury, jednak patronat Tischnerowskiej koncepcji człowieka istniejącego na scenie własnego dramatu przenika całą książkę Anny Krajewskiej. Już pierwsze zdania książki: „Doświadczenie pisania jest doświadczeniem dramatycznym. Pisząc, buduję scenę, rozstawiam na niej imaginowane postacie, każę im mówić swoje kwestie” można uznać za parafrazę najczęściej cytowanych fragmentów *Filozofii dramatu* Tischnera: „człowiek jest istotą dramatyczną”, „być istotą dramatyczną znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami”. Z pomocą Deridiańskich koncepcji Tischnerowskie uczestniczenie w dramacie egzystencji zostało przez Annę Krajewską przeniesione w sferę pisania. Dramat otwarcia na człowieka i scenę dramatu badaczka zastąpiła sceną pisania. Począwszy od owego gestu, metafory tych dwóch myślicieli mogły się już przegłębiać w sobie, wytwarzając nowe horyzonty dla „dramatycznie” zmodyfikowanego literaturoznawczego dyskursu.

Problem pogranicza pisania i egzystencji, słowa i działania, tekstu i wizualności stał się więc w książce podstawowym wyzwaniem badawczym, choć nie został do końca rozstrzygnięty. Książka bowiem stawia bardzo atrakcyjną tezę o nienaracyjnym sposobie konstruowania tożsamości we współczesnej kulturze, otwierając przed dramatyczną teorią pole do objaśnienia i kategoryzowania – zupełnie od nowa – przestrzeni literatury. Wydaje się, że w tym zadaniu teoria poznańskiej badaczki może mieć wielu sprzymierzeńców, gdyż w szerokiej koncepcji dramatycznej teorii literatury uda się zmieścić kilka ważnych aspektów współczesnej wiedzy o literaturze. Badacze promujący tzw. „zwrot etyczny”, antropologię literacką oraz wielokrotnie już wspomnianą performatykę zdają się podążać tymi sa-

Pieniążek Zamiast następnego „zwrotu”...

mymi ścieżkami, co dyskurs Anny Krajewskiej. Jednak teoria dramatyczna, wykraczając poza dotychczasowe ujęcia literackości, stwarza szansę na uwspólnienie tych rozdrobnionych perspektyw i języków w nieco mocniejszą i powszechnie operacyjną humanistyczną racjonalność, być może jedyną wartą dziś nauczania formę ujawniania się niedogmatycznego i otwartego umysłu.

Anna Krajewska wyraźnie zaznacza, że „nastąpiła zmiana modalności z narracyjnej na dramatyczną”, nie sposób więc już pominąć zaangażowania autora. Sztuka niekiedy tożsama z aktem twórczym staje się autentycznym doświadczeniem autora, a tym samym świadectwem kontaktu z rzeczywistością *par excellence*, jakkolwiek byśmy o niej myśleli – czy jeszcze pozytywistycznie, czy też konstruktywistycznie albo retorycznie. Wydaje się, że autorka, omawiając sztukę i człowieka po teatrze i filozofii absurdu, chce opisać tę nierozłączną parę (człowiek – dzieło) w miejscu, gdzie po po-ponowoczesności zaczyna się na nowo ustanawianie sensu i dramatyczne poszukiwanie tego, co jest.

Co zatem różni dramatyczną teorię Anny Krajewskiej od estetyki performatywności, np. opisywanej przez Ericę Fischer-Lichte? Nie tylko tytuły referowanych sztuk i polski punkt odniesienia w postaci twórczości Różewicza, Kantora, Witkacego, Mrożka i innych. Wydaje się, że performer, opisywany przez niemiecką badaczkę jako umysł wcielony, to tylko jeden z aspektów tego, co mieści się w dramatycznej koncepcji człowieka. Fischer-Lichte, mówiąc o sztuce jako dramatyzacji, proponuje widzieć w performansach kulturowych świadectwa samowiedzy kultury, a zarazem jej reprezentację. Jednak przytaczając myśli Richarda Shustermana i M. Singera nie zachęca do wykroczenia poza ogólne przyporządkowanie kultury współczesnej „obramowującym” praktykom dramatyzacji. Natomiast Anna Krajewska wskazuje na dominantę współczesnego dyskursu artystyczno-kulturowego w jednym szczególnym punkcie, w miejscu gdzie sztuka, kultura, podmiot i rzeczywistość są ze sobą szczipione: czyli w dramacie Ja i momencie inscenizacji Ja w przestrzeni kultury lub na jej pograniczu. Teoria dramatyczna tworzy tutaj, i jednocześnie unicestwia, własną metafizykę, jest ukierunkowana pionowo, ku wartościom absolutnym (bardziej jednak bliskim „niemitologicznemu sacrum”, świętości egzystencjalistów niż gotowym hierarchiom), zakorzeniona jest w momencie, szuka esencji dramatycznego zdarzenia pisania. Jest więc poszukiwaniem i opisem podążającym (oczywiście nie w modelu Kantowskim i nie ahistorycznie) ku początkom i podstawom, nie zaś ku poziomym interpretacjom estetycznych form i ich społecznego pogranicza. Zatem uwidacznia się też odmienność refleksji Anny Krajewskiej, podjętej w celu sformułowania nowej teorii literatury, od badań Eriki Fischer-Lichte nad sposobem ujawniania się w sztuce estetyki performatywności. Czyżby jednak było możliwe wytyczenie granicy między teorią a estetyką?

Z książki Anny Krajewskiej wyraźnie wynika, że relacja autor – tekst – rzeczywistość jest dramatyczna, że każdy tekst literacki, zanim stanie się antropologicznym bądź semiotycznym artefaktem jest przede wszystkim świadectwem dramatu. Badaczka na rozmaite sposoby wskazuje na dramatyczne związanie dzieła ar-

Roztrząsania i rozbiory

tystycznego z rzeczywistością. Obywa się to bez charakterystycznego dla nurtów poststrukturalnych niezmiernego komplikowania kategorii podmiotowości i rzeczywistości. W wyniku tych interesujących przesunięć uwagi wywód literaturoznawczy nie rozdrabnia już na setki odniesień metafory tekstowego świata, ale otwiera przed nami perspektywę na literaturę jako przestrzeń dramatu. Jest to propozycja zapewne zaskakująca dla tych, którzy niełatwo zgodzą się z przeniesieniem nauk o literaturze z dwuwymiarowego tekstowego świata w trójwymiarowy dyskurs teorii dramatycznej.

Jak we wstępie wyznaje sama autorka, *Dramatyczna teoria literatury* powstawała blisko 9 lat, po części równoległe z wydanym w 2005 roku *Dramatem współczesnym*. Poprzednia książka formowała wizję literaturoznawstwa zmieniającego się z naracyjnego w dramatyczne. Dramatyczność została tam ujęta jako podstawowa kategoria współczesności, charakteryzująca ludzkie poznanie w perspektywie tragi-zmu, gry, aktorstwa, niepewności, dialogu.

W najnowszej pracy poznańskiej badaczki pisanie jest określone jako dramatyzacja. Jak słusznie przyznaje, to temat bardzo słabo obecny w polskiej myśli literaturoznawczej. Chciałoby się powiedzieć, że Anna Krajewska w swych teoretycznych rozważaniach sięga do procesów dostępnych obserwacji tylko z poziomu literackiej praktyki. Doświadczenie, lektura, tekst i interpretacja spletają się tutaj w jedną jakość. Dominantą wszystkich rozdziałów książki jest poszukiwanie podmiotowego wydarzenia poza spetryfikowanym dyskursem, wydarzenia, które nie chce podpisać się pod jakąkolwiek gotową myślą i metafizyczną prawdą, a tylko wskazuje to, co jest obecne na scenie pisania: co jest „tutaj i dzieje tutaj”, będąc w dalszej perspektywie projektem człowieka zanurzonego w dramacie. Anna Krajewska, idąc śladami Clifforda Geerttza i Dereka Attridge’a, próbuje otworzyć perspektywę na sytuację bycia w dramacie poprzez inscenizowanie referencjalności. Kierkegaard, Tischner, Camus i Sartre, Różewicz i Kantor okazują się w tym projekcie dla siebie odpowiednimi partnerami. W wyniku dialogicznego zestawienia wymienionych artystów to, co kilkanaście lat temu Jacques’owi Derridzie wydawało się projektem nowego człowieka „do zwiastowania”, Keithowi Jenkinsowi i Frankowi Ankersmitowi wizją po-postmodernistycznego doświadczenia, w dramatycznej teorii staje się podstawowym poziomem opisu i działania. Można więc powiedzieć, że dramatyczna teoria to wstępnie zarysowany model, który otwarcie stosując narzędzia z dziedziny neurolingwistyki być może sprawniej niż dotychczasowe zdoła opisać proces myślenia i pisania, czytania i doświadczania skryzalizowany w dziele literackim.

Stawiane tezy Anna Krajewska dowodzi z pomocą licznych odwołań do wielu tekstów literackich, nie tylko dramatycznych. Badaczka za najważniejszego i najbardziej nowatorskiego współczesnego dramaturga uznaje Różewicza, poświęcając jego twórczości wiele uwagi. Trudno nie przyznać racji, jednak wydaje się, że pogląd na symulakryczne aspekty *Kartoteki rozrzuconej* nieco kłóci się z całokształtem koncepcji książki i warto byłoby go osłabić na rzecz zakorzenienia tego utworu/spektaklu w konkretnie historycznym, doświadczeniowym, powtórzeniowym.

Pieniążek Zamiast następnego „zwrotu”...

Zatrzymując się przy tym temacie należy też przypomnieć o kilka lat wcześniejszy, znacznie wyprzedzający Różewiczowski pomysł powtórzenia *Kartoteki*, cykl ostatnich spektakli Kantora. Wszakże to nikt inny jak Kantor, i to na wiele lat wcześniej oraz dalece radykalniej niż Tadeusz Różewicz, wkroczył na scenę własnego dramatu. Kantor fizycznie i dosłownie na scenie *Teatru Miłości i Śmierci* „próbował siebie” sprzed lat, inscenizował swoją pamięć, zapiski, poezje, eseje, dramatycznie i scenicznie stając wobec własnych obrazów, rysunków, „nocnych zapisów siebie”, tekstów o sobie, politycznych utarczek, gazetowych doniesień. Kantor od połowy lat 70. na scenie *Cricotu 2* wciąż organizował przestrzeń powtórzenia, ujawnienia, odsłonięcia, ponownego sklecania i zarazem zaledwie uwidocznienia siebie innym. Natomiast bardzo często przywołany w *Dramatycznej teorii literatury* Różewicz, zwłaszcza z czasu prób *Kartoteki rozrzuconej*, przy śmiałości pomysłów i zaawansowaniu Kantora w wykorzystaniu „teorii dramatycznej”, wydaje się onieśmielonym uczniem, zaledwie próbującym mechanizm, który twórca *Umarłej klasy* od lat, ze światowym sukcesem, wykorzystywał w swoim teatrze i swojej literaturze (do dziś w większości spoczywającej w formie notatek w Archiwum Cricoteki). Niemniej równorzędne ustawienie obok siebie Różewicza i Kantora jako artystów „tworzących podwaliny nowoczesnej refleksji estetycznej, a nawet literaturoznawczej” wydaje się bardzo interesującym i potrzebnym gestem, może on bowiem ułatwić poszukiwanie uprawomocnienia dyskursu literaturoznawczego w pogranicznych zjawiskach literatury, teatru i kultury ściśle współczesnej.

Końcowy rozdział *Dramatycznej teorii* o świetle jako metaforze poznawczej jest ciekawym i cierpliwym dobijaniem się do form innego poznania. Nie jest to tylko erudycyjny wykład czy synteza cudzych poglądów, lecz dramatyczne próby wyrwania się z uścisku oświeceniowej epistemologii ku innemu światłu: rozpraszanemu, rozbitemu, sztucznemu – ale wciąż światłu, kategorii niewątpliwie wykraczającej poza *ratio* tekstocentryczne, które spomiędzy okładek książki zostało przez Annę Krajewską wyproszone na korzyść paradygmatu dramatycznego, bowiem – jak wskazuje autorka – „metafora «światła wiedzy» przekształciła się w metaforę «światła sceny»”.

Warto zatroszczyć się o rzetelny i szeroki odbiór idei *Dramatycznej teorii literatury*, bowiem propozycja Anny Krajewskiej, potraktowana zaledwie jako kolejny i jeden z wielu sposobów ujmowania tekstu artystycznego, może sprowokować smutne pytania o to, jak w semestralnym kursie teorii literatury, w szeregu już spetryfikowanych szkół, zmieścić jeszcze jedną koncepcję teoretycznoliteracką. A to oznaczałoby odcięcie tej stworzonej do praktykowania (i bardzo adekwatnej do współczesnych potrzeb edukacyjnych) teorii od realnego wpływu na postawy czytelnicze i interpretacyjne.

Marek PIENIAŻEK

Roztrząsania i rozbiory

Abstract

Marek PIENIAŻEK
Pedagogical University of Cracow

Instead of Another ‘Turning Point’: A Dramatic Theory of Literature

Review: Anna Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki* [A Dramatic Theory of Literature: An outline'], Poznań 2009.

Krajewska's study is presented as a successful synthetic monograph on our contemporary trends in anthropology and ethics, as well as in performance and drama studies. Especially valuable is Krajewska's proposition to transgress text-centric depictions, which would allow us to project interpretative attitudes that account for various in-between phenomena – between writing and existence; between word and action; between text and visuality. In reference to works by e.g. T. Różewicz, S. Wyspiański, S. Beckett, S.I. Witkiewicz and T. Kantor, and to the claim about non-narrative construction of identity, Krajewska also leans on Derridian and Tischnerian concepts in order to open to dramatic theory a space for describing literature in categories of cultural games with the world.