

Teksty Drugie 2005, 1-2, s. 60-71



# Pytania o dramat

Małgorzata Sugiera

## Małgorzata SUGIERA

### Pytania o dramat

Rozpoczęcie dyskusji na temat polonistyki w przebudowie i polonistyki jutra, na temat stojących przed nią zadań, otwierających się szans i zagrożeń, zachęca do sformułowania radykalnych tez i zajęcia jasno określonych stanowisk. Zwłaszcza nie może stać się inaczej w chwili, kiedy w tym kontekście postawić trzeba kilka podstawowych pytań o dramat. Bowiem z perspektywy przemian w teatrze ostatnich lat i wpisanych dłań tekstach każde pytanie postawione dziś o dramat jako rodzaj i gatunek literacki musi z założenia stać się pytaniem źle postawionym. Przede wszystkim dlatego, że termin „dramat” stosowany w obowiązującej nadal tradycyjnej definicji pozostawia poza polem naszej uwagi większość współczesnych w pełnym tego słowa znaczeniu utworów, a więc właśnie tych, które decydują nie tylko o jutrze dzisiejszych scen, ale także – jak podejrzewam – po części również o jutrze polonistyki. Tymczasem poloniści najchętniej zajmują się tekstami usankcjonowanymi przez kanon, bardzo rzadko ważąc się na wycieczkę na trudny teren tego, co z różnych względów w nim się kiedyś nie zmieściło lub też dzisiaj się w nim nie mieści. A przecież żywy i żywotny, rzeczywiście obchodzący nauczycieli i uczniów kanon to tylko kanon wciąż kwestionowany, poddawany nieustannym rewizjom i weryfikacjom. Nie inaczej niż na terenie marzącej dopiero o przebudowie polonistyki dzieje się w wielu polskich teatrach, których dyrektorzy i reżyserzy nadal z uporem godnym lepszej sprawy poszukują dramatów współczesnych, mając na względzie nie tylko aktualność tematyki, ale również określony kształt tekstów: od zapisu graficznego z typowym podziałem na tekst główny i poboczny (pisany zwykle kursywą) oraz wyodrębnieniem imion postaci i wypowiedzianych przez nie kwestii poczynając, a na dialogu jako najwłaściwszym medium dla fabuły i *mimesis*, rozumianym jako naśladowanie ludzi w działaniu, kończąc. Owszem, także dzisiaj nadal pisze się dla na wielu instytucjonalnych scen i grywa na nich oraz nadal będzie się dla nich pisało i na nich grywało dramaty zgodne z tradycyjną definicją. W większości przypadków trudno jednak mówić o współczesności tych sztuk, której

## Sugiera Pytania o dramat

nie należy mylić z aktualnością tematyki czy społeczno-politycznym zaangażowaniem, jak to często miało miejsce w trakcie ostatnich dyskusji wokół twórczości tak zwanych brutalistów. I to właśnie te nie milknące na łamach polskiej prasy i w mediach dyskusje najlepiej uprzytamniają zagrożenia, związane z upartym trwaniem przy dawnych koncepcjach i konceptach.

Dramat w jego nadal przyjętej definicji, „zuniwersalizowanej” w szkolnej edukacji oraz kształtowanych przez nią przyzwyczajeniach i oczekiwaniach odbiorczych należy, w moim przekonaniu, zacząć wreszcie traktować jako zjawisko w pełnym tego słowa znaczeniu historyczne, obejmujące jedynie część utworów literackich przeznaczonych do realizacji scenicznej w ramach obowiązujących dotąd, choć najczęściej niepisanych, zależności między słowem a innymi środkami wyrazu. Na określenie nowej i najnowszej twórczości dzisiejszych autorów, którzy niekiedy próbują te zależności radykalnie przeformułować, proponuję natomiast używać mniej restrykcyjnej i bardziej pojemnej nazwy tekst dla teatru. To bowiem najczęściej przeznaczenie danego tekstu (gest autora czy wybór reżysera), a nie zgodne z normami poetyki wyznaczniki formalne decydują dziś o klasyfikacji. Tym bardziej, że większość tak rozumianych tekstów dla teatru nie oczekuje wcale swojej scenicznej realizacji na podobnych zasadach, na jakich drożdżową babkę można potraktować jako realizację konkretnego kulinarnego przepisu. Nie rezygnując ze swojej samoistnej literackiej wartości, co zdecydowanie odróżnia je od tak zwanych użytkowych tekstów scenicznych, które zna cała historia teatru, choć historia literatury zwykle o nich milczy, mają ambicję stać się jedynie elementem przyszłego teatralnego wydarzenia. Nie tyle zatem chcą z góry określać i wyznaczać inne środki wyrazu, traktując je jako poręczny materiał do realizacji własnej wizji świata przedstawionego, ile pozostawiając każdorazowo reżyserowi i wykonawcom decyzję co do ich rodzaju, typu interakcji itp., wejść w równorzędną relację z heteronomiczną materią teatru, konkretną przestrzenią danej sceny i czasem. Dlatego świadomie stawiać będą pytania przeciwko dramatowi i z konieczności moje wystąpienie nie przybierze postaci bardziej usystematyzowanego akademickiego wykładu. Będzie miało raczej interwencyjny charakter, lecz jak inaczej można rozmawiać o zadaniach, szansach i zagrożeniach polonistyki jutra.

A zacząć chciałam od dwóch cytatów z najbardziej znanych sztuk Samuela Becketta, gdyż cel i sposób posługiwania się nimi przez badaczy literatury i teatru dobrze ilustruje pewne ogólniejsze tendencje w podejściu do współczesnych tekstów pisanych dla teatru. Pierwszy z cytatów to samo zakończenie *Czekając na Godota*. Na mało skomplikowane pytanie Vladimira: „To co, idziemy?”, Estragon równie prosto odpowiada: „Chodźmy”. Didaskalia jednak podważają ten oczywisty zdawałoby się przypadek konsensusu, konieczny dla tradycyjnego zamknięcia akcji, gdyż ich jasna dyrektywa brzmi następująco: „Nie ruszają się”, otwierając przestrzeń dla kolejnych cyklicznych powtórzeń oczekiwania na tym samym poboczu nieokreślonej bliżej drogi na enigmatycznego Godota. Drugi, nieco dłuższy cytat pochodzi z *Końcówki*. Kiedy w pewnym momencie Clov już po raz kolejny zapewnił Hamma, że „coś posuwa się swoim torem”, ten pyta z wyraźnym zaniepokojeniem

niem: „Czy aby... nie oznaczamy już... czegoś?” I zaraz wykląda przyczyny swego niepokoju: „Gdyby na ziemię powróciła jakaś istota rozumna, czy obserwując nas dostatecznie długo, mogłaby na tej podstawie dojść do jakichś wniosków? (*Udając głos istoty rozumnej*) Aha, jasne, już wiem, co to jest, już rozumiem, co oni robią”. I w zasadzie wszystko to, co i jak Beckett poleca w *Końcówce* wcześniej i później robić swoim bohaterom, wymierzone zostało przeciwko temu klasyfikującemu „aha” wolnej już od potrzeby dalszego myślenia, zadowolonej z szybkiego wyniku swoich rozpoznania istoty rozumnej.

Ten pierwszy cytat, cytat z *Czekając na Godota*, służy najczęściej jako poręczny przykład samej istoty tych antyteatralnych rozwiązań, jakie u progu lat pięćdziesiątych wprowadził tak zwany teatr absurdu – nadal traktowany przez większość polskich badaczy jako obowiązujący wzorzec najważniejszych tendencji awangardowych we współczesnym dramacie. Oczywiście, nie jesteśmy osamotnieni w tym przekonaniu, że zakwestionowanie podstawowych konwencji tradycyjnego dramatu, jakiego dokonali absurdyści, to największa rewolucja możliwa w tym szczególnym rodzaju literackim, który – raz lepiej, raz gorzej – stara się jednocześnie służyć dwom panom: literaturze i teatrowi. Jeszcze stosunkowo niedawno Enoch Brater w krótkim wstępie do dedykowanego Martinowi Esslinowi tomu szkiców o następcach absurdystów, *After the Theatre of the Absurd*, ani chwilę nie zawahał się przed jednoznacznym stwierdzeniem, że nie ma i nie będzie żadnego „po” po teatrze absurdu. Bo i jak wyobrazić sobie coś bardziej radykalnego niż kompletnie wywrócony na nice jak rękawiczka, absolutnie zanegowany model tradycyjnego dramatu, czyli dramat absurdu z jego opisaną już po wielekroć przez krytyków i dramatologów antyacją, antyklimaksem, antybohaterem itd? Ten manifestacyjny gest sprzeciwu skupia się właśnie jak w soczewce w przywołanym wcześniej cytacie z finału *Czekając na Godota*, gdzie wypowiedzi bohaterów stoją w jaskrawej niezgodności z ich działaniem, w podręcznikowy wręcz sposób ilustrując niemoc komunikacyjną słowa, dotąd najważniejszego medium dramatu. I – co może ważniejsze, bo przecież kłopoty z wzajemnym porozumieniem mieli już bohaterowie Ibsena czy Czechowa – sposób wyznaczenia świata przedstawionego nie pozwala nam dla tej niezgodności między wypowiedzią a działaniem znaleźć żadnego w miarę sensownego wytłumaczenia. Stanowi więc znakomity przykład zdroworozsądkowego rozumienia przymiotnika „absurdalny”, a zarazem pokazuje, że uwaga odbiorcy winna przenieść się z płaszczyzny mimetycznego „co” świata przedstawionego na płaszczyznę „jak i dlaczego” zastosowanych przez autora rozwiązań. Ten sam autorefleksyjny aspekt wydaje się charakterystyczny dla teatralnych tekstów ostatnich dekad ubiegłego wieku. Ograniczenie go do takiej modelowej wersji, jaką przybiera w finale *Czekając na Godota*, pozostawia jednak na marginesie to, co nowego w tej kwestii pojawiło w tekstach pisanych dla teatru, kiedy już wyczerpał się twórczy impuls antyteatralnej rewolucji absurdystów.

Przytoczony wyżej cytat z *Końcówki* znalazłam w ponownie wydanym po dieściu latach francuskim podręczniku, przeznaczonym pierwotnie przede wszystkim dla studentów kierunków humanistycznych, autorstwa Jean-Pierre’a Rynga-

erta, profesora paryskiej Sorbony Nowej, *Lire le théâtre contemporain*<sup>1</sup>. Został on wznowiony w tym roku także dlatego, że w nowym kanonie lektur francuskich szkół średnich znalazła się już nie tylko twórczość absurdystów, ale również utwory sceniczne z ostatnich dwóch dekad (między innymi sprzeczne z wzorcem tradycyjnego dramatu teksty dla teatru Philippa Minyany). W książce Ryngaerta jedynie pierwszy z pięciu przykładów różnorodności współczesnego dramatu francuskiego pochodzi z *Krzesel* (1952) Ionesco. Pozostałe cztery to utwory z lat osiemdziesiątych takich autorów, jak Jean-Claude Grumberg, Michel Deutsch, Michel Vinaver i Bernard-Marie Koltès, prezentujące wielość możliwości innego niż tradycyjny pisania dla teatru. Na czwartej stronie okładki *Lire le théâtre contemporain* czytamy bowiem, że – co prawda – punkt wyjścia dla rozważań autora stanowi tak zwany teatr absurdu, ale skupiają się one głównie wokół tych tekstów nowych dramatopisarzy, które następnie znacząco modyfikowały rozwiązania absurdystów lub eksperymentowały z nieznanymi jeszcze tamtym, nowymi formami. „Zanik «wielkich narracji», narodziny «dramaturgii fragmentu», rozbitcie czasu i przestrzeni, odnowienie form dialogu scenicznego i podważenie statusu postaci dramatycznej – informuje dalej reklamowy tekst na okładce – zmieniają w sposób decydujący relację między odbiorcą a tekstem”. I właśnie tę rozstrzygającą także o kształcie samego tekstu zmianę relacji najlepiej, zdaniem autora, pokazuje cytowany przeze mnie wcześniej fragment *Końcówki*.

Nie bez powodu on ma bardziej metateatralny charakter niż zakończenie *Czekając na Godota*, w którym konfrontacja między tezą wypowiedzi postaci a antytezą dyspozycji w didaskaliach co do ich działania ma *stricte* sceniczny wymiar, pozostawiając widza w pozycji biernego – ewentualnie zdziwionego – obserwatora absurdalnych inkongruencji świata przedstawionego. Natomiast w *Końcówce* rozgrywka toczy się w ramach sytuacji teatralnej, a więc nie tylko uwzględnia obecność widzów, ale wręcz tematyzuje właściwą im perspektywę odbioru, wykorzystując ją jako najbardziej w tym momencie aktualny i zarazem relewantny dla nich model kognitywny. I dzieje się tak nie tylko dlatego, że Clov kilkanaście kwestii wcześniej skierował lornetkę na widownię i po chwili z przerażeniem skomentował: „Widzę... tłum rozszalały”, niszcząc iluzję tak zwanej czwartej ściany. Nawet jeśli któryś z widzów się wówczas zagapił, albo też przegapił metateatralny wydzwięk tego komentarza, to teraz Beckett daje mu kolejną szansę, każąc drugiemu z bohaterów z teatralną swadą odtworzyć domniemaną wypowiedź wracającej na ziemię rozumnej istoty: „Aha, jasne, już wiem, co to jest, już rozumiem, co oni robią”. Odegrana przez Hamma kwestia brzmi przecież niemal jak dosłowny zapis reakcji teatralnego widza, który najchętniej mości się wygodnie w pieleszach stworzonego zgodnie ze znanymi mu konwencjami świata przedstawionego, by z bezpiecznego dystansu i przy minimalnej inwestycji emocjonalnej przyglądać się przygodom innych. Takiego właśnie widza i jego koneserskiego „aha” lęka się bohater *Końcówki*. Niby Hamm w sztuce Becketta, większość współczesnych tekstów

<sup>1</sup> J.P. Ryngaert *Lire le théâtre contemporain*, Paris 2003. <http://rcin.org.pl>

dla teatru stara się znaczyć jak najmniej w tradycyjnym sensie. Co wcale nie równa się stwierdzeniu, że zrećcznie wymiguje się przed jakimkolwiek znaczeniem. Szukać go wszakże nie należy w taki sposób i nie w tych miejscach, do jakich przyzwyczaili nas tradycyjny dramat i – dodajmy – dramat absurdu jako jego zamierzone zaprzeczenie. Dlatego też traktowanie proponowanych przez absurdystów rozwiązań jako swoistej propedeutyki współczesnej twórczości dla teatru stanowi niebezpieczną pułapkę.

Działanie absurdystów w latach pięćdziesiątych polegało między innymi na tym, że nie spełniali oczekiwań mieszczańskiej teatralnej publiczności, nie respektowali jej przyzwyczajeń odbiorczych, cały czas wszakże pozostając w obrębie tradycyjnego paradygmatu (choć zaprzeczonego). Tymczasem pisane od co najmniej dwóch dekad współczesne teksty dla teatru to pod wieloma względami efekt zniesienia tradycyjnych rozróżnień między rodzajami literackimi, literaturą a innymi sztukami, starymi i nowymi mediami, kulturą wysoką i niską. Rysujący się coraz wyraźniej od końca XIX wieku kryzys formy tradycyjnego dramatu, wyrażający się między innymi w jego epizacji i liryzacji, to jedynie jeden z możliwych do wyodrębnienia i opisanego zachodzących równocześnie procesów przemian. Nie można też zapominać o konieczności uwzględnienia wpływu na nie nurtów marginalnych (bądź marginalizowanych), jak twórczość feministyczna czy postkolonialna z typową dla niej, tak w teoretycznych rozważaniach, jak w dramatopisarskiej praktyce, radykalną próbą podważenia tradycyjnej koncepcji *mimesis*. I nie myślę przy tym wyłącznie o utworach, które powstały w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na fali tak zwanego drugiego feminizmu, ale przede wszystkim o tych, które powstały wcześniej, ale dopiero wtedy i nieco później miały szansę znaleźć się w głównym obiegu kultury. I tak na przykład, jakikolwiek wykład na temat radykalizmu i różnorodności rozwiązań w teatralnych tekstach niemieckojęzycznych ostatnich dwóch dekad nie będzie możliwy bez uwzględnienia propozycji „już nie dramatycznych tekstów” (jak brzmi tytuł jednej z poświęconych im monografii<sup>2)</sup> dramatopisarek międzywojennych takich, jak Marieluise Fleisser czy Else Laske-Schüller, by wymienić tylko dwa najbardziej znane nazwiska.

Inny nurt przemian to oczywiście zmiany estetyki teatralnej, tyleż pod wpływem eksperymentów (para)teatralnych (happening, fluxus, performance arts), co intermedialnych ze sztuką wideo i digitalną (wirtualną) na czele. Co w tym miejscu warto szczególnie podkreślić, to z całą pewnością fakt, że po okresie nieufności do słowa absurdystów i dominacji tak zwanego teatru inscenizatorów, różnych form twórczości kolektywnej i tak zwanego pisania na scenie w latach siedemdziesiątych, gdzieś od połowy lat osiemdziesiątych teksty pisane dla teatru stały się z powrotem domeną sztuki słowa, literaturą (choć częściej literaturą nie do końca w przyjętym znaczeniu tradycyjną, gdyż rozpoznawalne cechy kultury mówionej świadomie dominują w niej nad typowymi dla pisanej i norma-

<sup>2/</sup> Por. G. Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

## Sugiera Pytania o dramat

tywnie teatralnej). Nie jest to jednak powrót do punktu wyjścia, choć w hybrydycznych utworach z lat dziewięćdziesiątych można bez trudności rozpoznać elementy tradycyjnych gatunków i rozwiązań w formie cytatów, intertekstualnych – czy może lepiej: interdyscyplinarnych – nawiązań. Czym stało się słowo we współczesnych tekstach teatralnych może uprzytomnić opowiedziana w dużym skrócie kariera monologu na dzisiejszych scenach.

Decydują o tej karierze nie tylko względy ekonomiczne (choć oczywiście produkcja sztuki Erika Bogosiana dla jednego aktora kosztuje o wiele mniej niż wystawienie *Wesela* w pełnej obsadzie). Już tradycyjny monolog narusza obowiązującą w tradycyjnym teatrze hierarchię układów komunikacyjnych, która uprzywilejowuje wymianę informacji w ramach świata przedstawionego kosztem ukrywanej obecności widzów, choć to właśnie ze względu na nich powstaje na scenie iluzja obiektywnie przedstawionych i warunkowanych jedynie dynamiką własnego rozwoju międzyludzkich interakcji. Tradycyjny monolog swoją adresatywną formą częściowo przywraca widzom świadomość ich obecności jako świadków rozgrywających się wydarzeń, stwarzając fikcję bezpośredniego kontaktu między mówiącym a słuchaczami, fikcję intymności wewnętrznych rozterek „być albo nie być?” Hamleta. Pisane dziś monologi zwykle nawet tę fikcję rozbijają, na wiele sposobów dążąc do wywołania wrażenia realnie bezpośredniego kontaktu między sceniczną postacią i/lub wykonawcą a konkretnymi widzami w ich „tu i teraz”. Ku takiemu efektowi zmierzają choćby takie monologi, w których poznajemy nie jedną wersję przeszłych wydarzeń, gwarantowanych fikcją progresywnego „wyznania”, ale kilka równie prawdopodobnych, wzajemnie przeczących. Wtedy właściwie nie dochodzi do ukonstytuowania się na scenie fikcyjnej postaci, za którą szczelnie ukrywa się aktor. Kiedy żadna z prezentowanych wersji wydarzeń, a tym samym wiarygodnych portretów mówiącego, nie jest prawdziwsza niż inne, wtedy monologujący aktor staje się podobny, jakby chciał francuski badacz współczesnego dramatu, Jean-Pierre Sarrazac, do antycznego rapsoda. Nikogo już bowiem nie przedstawia, lecz we własnej scenicznej osobie, „tu i teraz” snuje przed nami opowieść o cudzych losach<sup>3</sup>. Rezygnację z budowania całościowej fikcji świata przedstawionego, dążenie do odsłonięcia teatralnego „tu i teraz” w imię bezpośredniości rzeczowego kontaktu między sceną a widownią (często o wyraźnych elementach rytualnych, konstytuujących bądź podtrzymujących wspólnotowe więzi) jeszcze wyraźniej widać w tych tekstach, które – jak utwory Daniela Danisa z francuskojęzycznej Kanady czy wspomnianego już Philippa Minyana, które ostatnio weszły do kanonu lektur francuskich szkół średnich – w rozmaity sposób splatają czy też zderzają ze sobą kilka monologów-rzek, przerywanych krótkimi i lakonicznymi dialogami. Otwarte ujawnienie teatralności zastosowanego w nich montażu najczęściej służy temu, by wyraźnie pokazać, że właśnie scena jest tym jedynym miejscem, w którym mogło dojść do spotkania pochodzących z różnych czasów i miejsc głosów. To zaś klarownie uprzytamnia jednorazowość teatralnego

<sup>3/</sup> J.P. Sarrazac *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Circé 1999.

wydarzenia jako konfrontacji tego, co dzieje się na scenie, z konkretnymi widzami w danym czasie i przestrzeni. Sceniczna fikcja przestaje być zatem rzeczywistością alternatywną, starającą się na tyle przyciągnąć uwagę publiczności, by zapomniała o tym, gdzie faktycznie się znajduje, kazała identyfikować się ze scenicznymi bohaterami i ich losami. Teraz sceniczna fikcja traci koherencję i spójność, rozpada na wiele niejednorodnych fragmentów, bezwstydnie odsłoniętych w swojej tymczasowości. Nie stara się ukryć teatru pod barwną zasłoną jakiegoś możliwego świata, ale staje się częścią zaaranżowanej specjalnie dla niej sytuacji teatralnej, częścią jedynej w swoim rodzaju teatralnego *environment*, w którym fikcyjne nie eliminuje realnego, ale z nim współistnieje, wchodzi w chwilowe interakcje i konfrontacje.

Innym przykładem zmienionej funkcji słowa, a co za tym idzie również innego miejsca literackiego tekstu w systemie scenicznych systemów znaczących, może być najnowszy angielski teatr dokumentu, zwany *Verbatim*, który na polski teren próbował, bodaj dość nieskutecznie, przenieść Maciej Nowak w postaci Szybkiego Teatru Miejskiego w Gdańsku. Materiału wyjściowego dostarczają tu dziennikarskie czy socjologiczne badania i wywiady, opracowywane następnie w taki sposób, aby aktorzy nie tyle mogli wcielić się w postacie i wprost przedstawić sytuacje z ich życia na scenie (jak jeszcze miało to miejsce w tradycyjnie mimetycznych sztukach tak zwanych brutalistów), ale mieli jedynie szansę przemówić ich autentycznymi głosami, wiernie wobec sposobu artykulacji, doboru słownictwa i frazeologii, rytmu oddechu tych głosów opowiedzieć ich historię. Także więc w przypadku *Verbatim* właśnie słowo, żywe słowo „tu i teraz” wypowiedane ze sceny staje się podstawą efektu realności, który wszakże niewiele ma wspólnego z tradycyjnym obrazem świata na scenie i typowymi dlań konwencjami retorycznymi i uwierzytelniającymi. Rację miał bowiem Francis Ponge, kiedy pisał: „Stawką nie jest bowiem przedstawienie świata, ale danie odpowiedzi na jego rzeczywistą obecność przez równą jej obecność słów, o tej samej intensywności; zarazem wieloznaczna i nie-znacząca”<sup>4</sup>. Teatr, który nie chce konkurować z innymi mediami w wiernym odtwarzaniu czy symulowaniu obrazów świata, powraca do swej prawdziwej istoty, czyli do jedynej w swoim rodzaju bezpośredniego kontaktu oraz prawdziwego w swej materialności żywego ciała i oddechu, wypowiedanego „tu i teraz” słowa. Aby to jednak zrobić, musi zniszczyć tradycyjny warsztat dramatopisarski, a przede wszystkim samo serce scenicznej fikcji – fabułę jako logiczne następstwo łączonych na zasadzie przyczyny i skutku zdarzeń o klarownym początku, wypiętrzonym w kulminację środka i szczelnie domykającym całość końca.

To właśnie jeden z głównych powodów tego, że teatralne teksty następców absurdystów, którzy nazbyt dobrze wiedzą, że również przyzwyczajenia i oczekiwania widzów się zmieniły, porzucają paradygmat rodzaju dramatycznego, na czele z fikcją świata przedstawionego, fabularną *matrix* (Michael Kirby), wykorzystują nowe strategie budowania relacji z odbiorcą i tym samym budowania własnych

4/ Cyt. za: J.P. Ryngaert *Lire le théâtre contemporain*, s. 4.



sensów; strategie, często modyfikowane na użytek jednego, konkretnego tekstu. I to właśnie analiza i interpretacja projektowanego przez dany tekst typu kontaktu z czytelnikiem czy widzom zazwyczaj skutecznie zastępuje niemożliwą do rozpoznania i normatywnego opisu nawet w najbardziej ogólnych zarysach formę tekstów literackich dla współczesnego teatru. Również w dziedzinie w pełni literackiej twórczości dla teatru przechodzimy dziś zatem od praktyki tradycyjnego teatru, w którym to tekst produkował sensy i znaczenia, wspomagany jedynie przez pozostałe tak zwane systemy znaczące, do takiego teatru, w którym odpowiada za nie cała heteronomiczna materia (nie tylko sceniczna!), a zadaniem tekstu jest odpowiednio wpisanie się w potencjalnie wieloznaczącą czasoprzestrzeń teatralnej sytuacji. Nazwać by to można spełnieniem testamentu Tadeusza Kantora, który przecież swoje wczesne gry z Witkacym prowadził przeciwko tradycyjnym dramatom, w najdrobniejszych szczegółach projektujących świat przedstawiony i zmuszających teatr do ich odtwarzania. Współcześni autorzy rzadko mają przecież takie totalitarne ambicje jak tradycyjny dramat i zamiast fabularnej *matrix* proponują zaledwie materiał literacki, jakim teatr może się posiłkować, tworząc w kontakcie z widzami żywe „tu i teraz”, a nie jedynie reprodukując fabularne „tam i wtedy”.

Kiedy dziś teatrolodzy piszą o takim typie teatru, teatru wolnego od dominacji *matrix* dramatycznego tekstu i na nowych zasadach definiującego relacje między sceną a publicznością, to najczęściej wymiar „tu i teraz” rzeczywistej obecności wykonawców, ich ciał, głosów, realnego czasu i przestrzeni określają mianem performatywności. Bywa jednak, że nazbyt pochopnie łączą performatywność teatru z całkowitym wyeliminowaniem ze sceny literackich tekstów. Tymczasem nawet jeśli nowe zjawiska w teatrze nazwiemy za niemieckim teatrologiem Hansem-Thiesem Lehmannem i jego wpływową, przetłumaczoną już na kilka języków książką *teatrem postdramatycznym*<sup>5</sup>, to tytułowa postdramatyczność nie musi wcale równać się postliterackości czy posttekstowości. Już Lehmann podaje przecież wiele przykładów teatralnych grup i projektów, które nadal wykorzystują literackie teksty, choć na odmiennych od dotychczasowych zasadach. Ważniejsze jednak, że performatywny wymiar, projektowany już na poziomie tekstu, stanowi cechę wyróżniającą dzisiejszego pisania dla teatru. I to co najmniej na trzech istotnych, możliwych do teoretycznego wyodrębnienia poziomach.

Pierwszy z nich stanowił już przedmiot zainteresowania lingwistów, filozofów i teoretyków teatru, gdyż wiąże się ściśle z performatywnością samego języka. Jak przekonują ich analizy tradycyjnych dramatów, to nie tyle dekoracje i rekwizyty, ile wypowiedziane przez postacie kwestie wywołują iluzję świata przedstawionego. Robią to wszakże w taki sposób, by widzowie odbierali je jako przekonującą imitację odbywających się w jego ramach międzyludzkich interakcji<sup>6</sup>. W pisanych dziś tekstach wręcz przeciwnie. Performatywne akty zostają z premedytacją pozbawio-

<sup>5/</sup> H.T. Lehmann *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999.

<sup>6/</sup> Por. choćby V. Herman *Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays*, Routledge 1995.

ne fikcyjnego kontekstu świata przedstawionego, który pozwalałby traktować je jako wypowiedzi „realnych” osób w konkretnej „życiowej” sytuacji. Widoczna jak na dłoni staje się zatem ich performatywna funkcja podstawowego narzędzia kreacji scenicznej fikcji; fikcji, która powstaje tylko na chwilę jak w czasie aktorskich ćwiczeń z improwizacji. I jak w czasie tych ćwiczeń zostaje pokazana widzom jako zadanie do wykonania, główna stawka obecności wykonawców na scenie. Tym samym tekst zyskuje wyraźny autorefleksyjny wymiar, który podkreśla aktualność aktów mowy na scenie, dopełnianych w bezpośredniej przytomności widzów, w teatralnym „tu i teraz”.

Relacja między tym, co zwykliśmy nazywać światem przedstawianym, a tym, co w tradycyjnym teatrze ukrywa się pod nim jako rusztowanie i pożywka dla scenicznej fikcji, czyli świat przedstawiający, to drugi główny obszar performatywności współczesnych tekstów dla teatru. Tocząca się w nich rozgrywka między przedstawianym a przedstawiającym przypomina niekiedy ulubiony temat i chwyt formalny metateatralnych sztuk takich pisarzy, jak Pirandello, Schnitzler, Wilder czy nawet absurdyści, którzy uciekali się do formy teatru w teatrze, usilnie poszukując skutecznych sposobów na uzyskanie efektów realności w coraz bardziej ujawniającym swoją konwencjonalność teatrze pierwszej połowy XX wieku. Ujawnienie teatralności jednego z planów teatru w teatrze służyło wówczas uwierzytelnieniu drugiego, dlatego musiały być i klarownie wyodrębnione, i przekonująco uporządkowane. Pisane dziś teksty przypominają natomiast układ warstw geologicznych po gwałtownym trzęsieniu ziemi. Kolejne plany fikcji pojawiają się równie niespodziewanie, co znikają, a ich sensy częściej sobie przeczą, niż potwierdzają się i kumulują. W efekcie rodzi się specyficzny dla danego tekstu rytm pulsacji i nieustannych przejść od tego, co przedstawiane, do tego, co przedstawiające. W ostatecznym rozrachunku każdy z widzów na własną rękę musi przesądzić o ich wzajemnych relacjach w zależności od tego, ile czasu i energii zechce poświęcić na poszukiwania możliwych relewancji tego, co dzieje się na scenie: wybranych gestów, scen, sytuacji, relacji między nimi.

A to już bezpośrednio wiąże się z projektowanym typem odbioru, czyli trzecim poziomem performatywności. Teatralna publiczność zwykle chętnie zadowala się rolą biernego obserwatora, któremu obowiązujące konwencje zapewniają wszystkie konieczne informacje na temat świata przedstawionego i jego sensów. Naruszając podstawowe zasady tak rozumianego kontraktu, nowy teatr i pisane dlań teksty wystawiają widza na niebezpieczeństwo, choć najczęściej nie chodzi o dosłowne wciągnięcie go w akcję czy zmuszenie do jakichkolwiek działań fizycznych, jak miało to miejsce w teatrze futurystów, dadaistów czy w spektaklach awangardowych grup z lat sześćdziesiątych. Zamierzoną niewygodę widza wywołuje dysonans poznawczy, który powstaje jako efekt niemożności zastosowania przyjętych kodów i konwencji, dobrze znanych mechanizmów referencji czy nawet życiowej wiedzy potocznej. Zmienia to tradycyjną sytuację komfortowego odbioru jako odczytywania określonego przekazu w rodzaj angażującego doświadczenia, które wymaga większej niż zazwyczaj aktywności poznawczej, odwołania się do zasobów prywatnej

## Sugiera Pytania o dramat

pamięci emocjonalnej i cielesnej. Odpowiedzialność za współtworzenie sensów tego, z czym teatr świadomie konfrontuje widza, osiąga niekiedy taki stopień, że znajduje się on w samym centrum własnych działań kognitywnych jako ich główny podmiot i zarazem przedmiot, gdyż teatr nadal tym różni się od rzeczywistości, że otwiera przed odbiorcą przestrzeń refleksji, w tym ostatnim przypadku refleksji nad własnymi procesami kognitywnymi. To zrozumiałe, że teksty, które projektują taki rodzaj performatywnej interakcji z widzami, nie tracąc swoich artystycznych walorów, musiały rozsadzić obowiązujący dotąd paradygmat. I tak rozumiany wymiar tekstów dla teatru jest z pewnością czymś, co w podobnym zakresie obce było tradycyjnemu dramatowi. Wymaga zatem nie tylko nowych mechanizmów recepcji, ale również wypracowania nowych narzędzi analizy i interpretacji tych utworów, które powstały po „performatywnym zwrocie”.

To dobra pora, by powrócić do wspomnianego wyżej francuskiego podręcznika, choć jest on w wielu stwierdzeniach i wskazówkach co do tego, jak należy czytać najnowszy teatr, już po części nieaktualny, przede wszystkim dlatego, że jeszcze nie uwzględnią typowej dla tekstów zwłaszcza drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych strategii świadomego i nie zawsze parodystycznego recyklingu tradycyjnych form dramatycznych i rozwiązań. W Polsce jednak nawet do takiego podręcznika nie możemy odesłać, gdyż jedyną kanoniczną pracą na temat przemian form dramatycznych w XX wieku nadal pozostaje wydana w połowie lat siedemdziesiątych, a dwadzieścia lat po pierwszym wydaniu niemieckim, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950* Petera Szondiego. Jeśli więc ktoś chce się czegoś dowiedzieć o nowoczesnym dramacie, sięga po nią niemal bezwiednie, choć jej przedmiot już dawno przestał być nowoczesny. I cóż z tego, że Szondi przekonująco kreśli pewne, niepotrzebnie przez niego absolutyzowane, przemiany w dramacie końca XIX i początku XX wieku w kierunku epizacji jego formy, skoro zarazem utwierdza kolejne pokolenia swoich czytelników w przekonaniu, że jedynym zasadnym gestem w stosunku do nowego tekstu jest przymierzenie go do obowiązującego wzorca dramatu absolutnego. Na co dzień prowadzę ze studentami IV roku krakowskiej teatrologii zajęcia z tak zwanego dramatu i teatru współczesnego, których świadomie nie ograniczam do znanych już i oswojonych rejonów do teatru absurdu włącznie. I wówczas mam możliwość obserwowania bezradności nawet wyjątkowo zdolnych studentów, analizujących często bez większego problemu najnowsze zjawiska światowego teatru; bezradności w radzeniu sobie ze zwykłą lekturą pisanych dla tego teatru nowych i najnowszych tekstów. Do dyspozycji mają jednak nabyte w trakcie szkolnej i uniwersyteckiej edukacji instrumentarium pojęć i metod, sprawdzonych w odniesieniu do tradycyjnego dramatu, lecz w znacznej mierze do analizy i interpretacji nowych tekstów dla teatru nieprzydatnych, zwodzących na manowce pytań o bohatera, rozwój zdarzeń, konflikt, charakterystykę postaci i motywy ich działania, tekst główny i poboczny, dialog jako podstawowe medium dramatu jako rodzaju literackiego etc. Lecz niekoniecznie trzeba mieć praktyczne doświadczenie z pracy ze studentami. Wystarczy przypomnieć falę dyskusji na temat dramaturgii Sarah Kane, jaka niedawno przetoczyła się przez łamy polskiej

mniej i bardziej fachowej prasy, by jak na dłoni dojrzeć przerażające efekty wieloletniego zaniedbania w badaniach nad współczesnymi tekstami dla teatru i w szkolnej edukacji. To w szkole przecież kształtuje się ten nawyk odbiorczy, który domaga się formy przezroczystej dla znaczeń; znaczeń zapisanych w zgrabną fabułę z początkiem, środkiem i końcem (co ciekawe, daleki od form kanonicznych jest polski dramat romantyczny i neoromantyczny, częściej jednak nauczamy w szkole o jego sensach niż o tym, w jaki sposób powstawał).

I nietrudno znaleźć przyczyny takiego stanu rzeczy. Niemal całkowicie zniknęły z uniwersyteckich *curricula* (nie tylko na polonistyce) zajęcia poświęcone dramatowi, zaś problematyka badań nad dramatem z pola uwagi literaturoznawców i teatrologów. Jest to, moim zdaniem, jeden z poważnych (negatywnych) skutków rozwijania się studiów teatrologicznych na polskich uniwersytetach i konieczności określenia się teatrologii jako odrębnej dyscypliny badawczej. Ujawnił się on ze szczególną siłą w chwili, kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych rozpoczął się praktycznie w całej Europie renesans pisania dla teatru; renesans dość nieoczekiwany po wcześniejszych tryumfach obchodzącego się bez literackich tekstów „pisania na scenie” i programowo lekceważącego słowa jako materiału semantycznego tak zwanego teatru obrazów (teatru plastycznego). Fala nowych tekstów, która najpierw zalała sceny instytucjonalnych teatrów w Wielkiej Brytanii, potem w Niemczech i w Rosji, a wreszcie w Polsce (osobną kwestią jest specyfika rozwoju dramaturgii francuskiej, która nie przeżyła tak ostrego kryzysu w latach osiemdziesiątych), zmusił do zwrócenia uwagi na rolę tekstu w teatrze nawet dogmatycznych teatrologów, ujawniając zarazem niedostatek i anachroniczność istniejących narzędzi badawczych. Najlepszym przykładem takiego „zrotu” w zainteresowaniach zdeklarowanych teatrologów może być Patrice Pavis, autor znanego także w Polsce *Słownika terminów teatralnych*. Ostatnia książka Pavisa (jej niewielki fragment drukowały niedawno „Didaskalia”), wydana w tej samej serii uniwersyteckich podręczników, co wspomniana praca Ryngaerta, poświęcona jest analizie wybranych francuskich tekstów teatralnych ostatnich trzech dekad pod względem zastosowanych w nich rozwiązań formalnych, gdyż w najbardziej współczesnych tekstach dla teatru to przecież nie akcja/fabuła decyduje o sensach, ale sposób ukształtowania ich słownej (lecz nie tylko semantycznej) materii, ich tekstura<sup>7/</sup>.

Z pewnością zjawiska skrupulatnie opisane przez Pavisa na materiale nowych tekstów francuskich trudno będzie jeszcze znaleźć w wydawanych i krążących jedynie w maszynopisach tekstach polskich młodych i najmłodszych autorów. Ich pogoń za życiową „prawdą” i realistycznym prawdopodobieństwem, mierzonymi zazwyczaj oczekiwaniami widzów, które ukształtowały się na telewizyjnych serialach i *reality shows*, to odrębna kwestia. Dość jednak porównać dwa opublikowane niedawno na łamach „Dialogu” teksty o podobnej problematyce, by przekonać się, że zebrane przez Romana Pawłowskiego w antologii *Pokolenie porno i inne niesmacz-*

<sup>7/</sup> P. Pavis *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarrate à Vinaver*, Paris 2002; tejeż „Samotność pół bawetnianych” B.-M. Koltësa albo świat dealu, tłum. M. Borowski, „Didaskalia” 2004 nr 61/62, s. 62-70.

## Sugiera Pytania o dramat

ne sztuki teksty nie przesądzają o niczym<sup>8</sup>. Z jednej strony mamy bowiem *Wesołe Miasteczko* Marka Pruchniewskiego z przeniesionymi wprost ze scenariusza filmowego, anachronicznymi już mocno na teatralnej scenie dekoracjami, które – niby w teatrze Antoine’a – winne gwarantować wiarygodność prezentowanej wizji świata<sup>9</sup>. Z drugiej *Kopalnię* Michała Walczaka, który świadomie miejscem wypowiedzi swoich postaci czyni teatralną scenę, swobodnie dzięki temu dysponując czasem i przestrzenią<sup>10</sup>. Oczywiście, tekst Walczaka drażnić może swoją niezbyt wyrafinowaną autotematycznością, a słowu wypowiedzanemu przez jego postaci często jeszcze brak tej dyscypliny, którą odznaczają się teksty uznanych autorów francuskich czy niemieckich i która stanowi tyleż o literackiej randze tekstu, co o jego teatralnej atrakcyjności. Wystarczy jednak, by polscy autorzy zdobyli się na odwagę pisania przeciwko oczekiwaniom publiczności i instytucjonalnych teatrów, by również poloniści musieli zdać sobie sprawę z tego, że istnieje coś takiego, jak pisane dziś teksty dla teatru.

Ponadto stoi przed polonistami w najbliższych latach zadanie o wiele poważniejsze, niż jedynie cierpliwe oczekiwanie na nowe, dojrzałe teksty młodych autorów. A wiąże się ono z koniecznością spojrzenia z perspektywy dziś pisanych tekstów dla teatru oraz już wypracowanych metod ich analizy i interpretacji na te współczesne utwory sceniczne, które właśnie przez normatywną poetykę dramatu zostały zbagatelizowane i zmarginalizowane jako tzw. dramat poetycki, a więc pisany przez poetów bez koniecznej znajomości teatralnego *savoir-faire*. Tymczasem ponowna lektura i analiza z pomocą nowego instrumentarium tekstów Helmuta Kajzara czy Stanisława Grochowiaka (by wymienić tylko najbardziej oczywiste nazwiska) powinna bez wątpienia o tym przekonać, że także w powojennej polskiej literaturze stawiano istotne pytania o dramat i jego współczesność.

---

<sup>8/</sup> *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze R. Pawłowskiego, Kraków 2003.

<sup>9/</sup> M. Pruchniewski *Wesołe miasteczko*, „Dialog” 2004 nr 5.

<sup>10/</sup> M. Walczak *Kopalnia*, „Dialog” 2004 nr 8.