



BRITOC



**hans-thies lehmann**

**teatr postdramatyczny**



13. Wzrosty i upadki  
14. Dni i noce  
15. Wzrosty i upadki  
16. Dni i noce  
17. Wzrosty i upadki  
18. Dni i noce  
19. Wzrosty i upadki  
20. Dni i noce  
21. Wzrosty i upadki  
22. Dni i noce  
23. Wzrosty i upadki  
24. Dni i noce  
25. Wzrosty i upadki  
26. Dni i noce  
27. Wzrosty i upadki  
28. Dni i noce



W serii *Interpretacje dramatu* dotychczas ukazały się:

1. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*,
2. *Interpretacje dramatu. Dyskurs – postać – gender*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Małgorzaty Radkiewicz, Agnieszki Skolańskiej i Joanny Zając,
3. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*,
4. Joanna Zając, *D'Annunzio – Pirandello. Dwie koncepcje dramatu*,
5. Agnieszka Skolańska – Tuż obok – nieosiągalnie daleko. *O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*,
6. *Dialog w dramacie*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Lidii Czartoryskiej i Moniki Żółkoś,
7. Dorota Tomczuk – *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*,
8. Ewa Walerich-Szymani – „Godzina aktora”. *Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heimera Müllera*,
9. Dariusz Kosiński – *Sceny z życia dramatu*,
10. Ewa Partyga – *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*,
11. Dorota Sajewska – „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*,
12. Agata Adamiecka-Sitek – *Teatr i tekst. Inszenizacja w teatrze postmodernistycznym*.

## PROLOG

### Przygotowanie

U schyłku „Galaktyki Gutenberga” tekst pisany oraz książka ponownie stają pod znakiem zapytania. Sposób odbioru i rozumienia świata ulega wyraźnemu przesunięciu: z linearno-sukcesywnego postrzegania rzeczywistości na jej symultaniczny i wieloperspektywiczny ogląd. Bardziej powierzchowna, a zarazem o wiele rozleglejsza percepcja zajmuje miejsce centrystycznej i głębszej, której prawzór stanowiła literacka lektura tekstu. Powolne czytanie, podobnie jak skomplikowany i „ociężały” teatr wydają się tracić swoje znaczenie na rzecz przynoszącej lepsze zyski cyrkulacji ruchomych obrazów. Literatura i teatr, estetycznie skazane na siebie w produktywniej negacji i akceptacji, stają się częścią marginalnej praktyki artystycznej. Teatr przestał być medium masowym. Uparcie temu zaprzeczać to niedorzeczność, głęboko się zastanowić nad tym to konieczność. Dyskurs teatralny – patrząc z perspektywy jego funkcji w kulturze – poprzez atrakcyjność zjednoczonych sił przyspieszenia i powierzchowności, mimo jednoczesnego gestu emancypacyjnego wobec druku, zbliża się do dyskursu literackiego. Bo przecież zarówno w przypadku teatru, jak i literatury mamy do czynienia z teksturami, które nastawione na wyzwolenie aktywnych energii wyobraźni stają się coraz słabsze w cywilizacji raczej biernej konsumpcji obrazów i informacji. Prymarną cechą teatru i literatury nie jest mimetyczność, lecz organizacja znakowa. Jednocześnie cały „sektor” kul-



tury w coraz większym stopniu zaczyna podlegać prawom sprzedaży i rentowności, co z kolei dodatkowo osłabia pozycję teatru: nie jest on w stanie stworzyć szeroko dostępnego, a tym samym dającego się łatwo rozpowszechnić i sprzedawać produktu, jakim jest kasetą wideo, film, CD czy nawet książka.

Nowe technologie i media w nieprawdopodobnie szybkim tempie stają się coraz bardziej immaterialne. *Les Immatériaux* – taki właśnie tytuł nosiła wystawa, zorganizowana przez Jean-François Lyotarda w 1985 roku w Paryżu. Teatr natomiast przede wszystkim cechuje „materialność komunikacji”. W przeciwieństwie do innych form praktyki artystycznej odznacza się on szczególnie zauważalną materialnością swoich środków wyrazu i elementów składowych. W porównaniu z ołówkiem i papierem poety, farbą olejną i płótnem malarza stawia duże wymagania: poza materialnymi żądaniami połączonych w teatrze wielu dziedzin sztuki potrzebuje również nieustannej aktywności żywych ludzi, środków finansowych na utrzymanie sceny, dobrej organizacji, sprawnego zarządzania i rzemiosła. Mimo wszystko ta już – wydawać by się mogło – niemal archaiczna instytucja wciąż znajduje zadziwiająco stabilne miejsce w społeczeństwie i w sąsiedztwie technicznie zaawansowanych mediów. Najwyraźniej teatr spełnia funkcję, która ściśle wiąże się właśnie z jego „wadami”.

Teatr jest nie tylko miejscem ciężkich **ciał**, lecz również **realnego zgromadzenia**, podczas którego dochodzi do jedyne w swoim rodzaju spotkania estetycznie zorganizowanej oraz codziennej rzeczywistości. W odróżnieniu od wszelkiej sztuki przedmiotowej oraz sztuk medialnego przekazu ma tu miejsce zarówno akt estetyczny sam w sobie (gra), jak również akt recepcji (oglądanie) realnej czynności w „tu i teraz”. Teatr oznacza wspólnie (przez aktorów i widzów) spędzony oraz **wspólnie spożytkowany czas** we wspólnie wdychanym powietrzu tej **przestrzeni**, w której ma miejsce i gra, i oglądanie. Emisja i recepcja znaków oraz sygnałów **zachodzi jednocześnie**. Przedstawienie

teatralne sprawia, że zachowania na scenie i na widowni tworzą **wspólny tekst**, nawet jeśli nie pada ani jedno słowo. Dlatego też wyczerpujący opis teatru polega na lekturze owego tekstu totalnego. Jak potencjalnie mogą się spotkać spojrzenia wszystkich uczestników, tak **sytuacja teatralna** tworzy pewną całość z jawnych i ukrytych procesów komunikacyjnych. Niniejsza książka podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób praktyka sceniczna, poczynając od lat siedemdziesiątych XX wieku, wykorzystuje te podstawowe właściwości teatru, celowo czyni je przedmiotem refleksji, bezpośrednio zaś – treścią oraz tematem przedstawienia. Teatr bowiem – podobnie jak inne sztuki (post)modernizmu – cechuje skłonność do autorefleksji i autotematyzmu. Jak, mówiąc za Barthesem, każdy tekst modernistyczny podejmuje problem własnych możliwości – czy jego język dociera do rzeczywistości? – tak radykalna praktyka inscenizacyjna problematyzuje własny status pozornej rzeczywistości. W przypadku takich haseł, jak autorefleksja czy struktura autotematyczna należy myśleć najpierw o tym wymiarze tekstu, gdyż to właśnie język otwiera przestrzeń dla autoreferencyjnego użycia znaków. Należy jednak pamiętać, że tekst teatralny podlega takim samym prawom i zasadom, jak wizualne, audytywne, gestyczne, przestrzenne itd. znaki teatralne.

Głęboko zmieniony sposób użycia znaków teatralnych pozwala dostrzec sensowność opisu istotnego obszaru nowego teatru jako teatru „postdramatycznego”. Jednocześnie **nowy tekst teatralny**, który również nieustannie czyni przedmiotem refleksji własną strukturę jako twór językowy, stanowi „już niedramatyczny” tekst teatralny. Tytuł *Teatr postdramatyczny*, odwołując się do dramatu jako gatunku literackiego, sygnalizuje wciąż istniejący związek i nadal zachodzącą wymianę pomiędzy teatrem a tekstem. Dzieje się tak, choć w centrum mojego zainteresowania stoi dyskurs teatru, a tekst traktowany jest wyłącznie jako element, warstwa i „material” scenicznej kompozycji, a nie jej do-



minanta. W żadnym jednak wypadku fakt ten nie oznacza wartościowania *a priori*. Ważne teksty pisze się nadal. Używane często z lekceważeniem określenie „teatr literacki” nie okaże się w trakcie niniejszej analizy czymś, co zostało po prostu przewyciężone, lecz źródłowym i autentycznym elementem teatru postdramatycznego. Jednakże ze względu na całkowicie niezadowolający – w porównaniu z analizą **dramatu** – stan teoretycznej refleksji nad nowymi dyskursami **scenicznymi** wydaje się konieczne zbadanie wymiaru tekstu w świetle rzeczywistości teatralnej.

We współczesnym „już niedramatycznym tekście teatralnym” (Poschmann) ginie „zasada narracji i figuracji” oraz porządek „fabuły”<sup>1</sup>. Dochodzi do „usamodzielnienia się języka”<sup>2</sup>. Schwab, Jelinek czy Goetz tworzą teksty, w których – przy całej różnorodności zachowania stopnia dramatyczności – język pojawia się nie jako mowa postaci (o ile w ich wypadku można jeszcze w ogóle mówić o postaciach), lecz jako autonomiczny byt teatralny. Ginka Steinwachs, tworząc swój „teatr jako oralną instytucję”, stara się ukształtować rzeczywistość sceniczną jako gestą poetycko-zmysłową rzeczywistość językową. Pomocne w zrozumieniu zachodzących przemian okazuje się wprowadzone w miejsce dialogu przez Elfriede Jelinek pojęcie „płaszczyzn językowych”. Jak słusznie dowodzi Poschmann<sup>3</sup>, formuła ta zwraca się przeciw głębokim warstwom psychologii mówiących postaci; warstwom, które oznaczałyby mimetyczną iluzję. Metaforę „płaszczyzn językowych” można w pewnym sensie odnieść do przełomu, jaki dokonał się w malarstwie modernizmu, kiedy to zamiast tworzenia iluzji trójwymiarowej przestrzeni zaczęto „inscenizować” płaskość obrazu, jego dwuwymiarową rzeczywistość

<sup>1</sup> Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theaterext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, Tübingen 1997, s. 177.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 204.

i realność barwy jako autonomicznej jakości. Przekonanie, że usamodzielnienie języka świadczy o braku zainteresowania człowiekiem<sup>4</sup>, wcale nie wydaje się słuszne. Albowiem, czy przypadkiem nie chodzi tu po prostu o zmienione spojrzenie na człowieka? Nie tyle intencjonalność – charakterystyka podmiotu – ile raczej jego „wystawienie”, nie tyle świadoma wola, ile raczej pożądanie, nie tyle „ja”, ile raczej „podmiot nieświadomości” znajdują tutaj swój wyraz. A zatem zamiast mówić w odniesieniu do tekstów postdramatycznych o nieobecności z góry zdefiniowanego obrazu człowieka, lepiej zadać pytanie o to, jakie nowe możliwości myślenia i jakości wyobrażenia dla pojedynczego podmiotu ludzkiego w tych tekstach się projektuje.

### Intencje

Celem niniejszej monografii w żadnej mierze nie jest daleko idąca inwentaryzacja, lecz przede wszystkim próba stworzenia **logiki estetycznej** nowego teatru. Brak tego rodzaju prób wynika m.in. z faktu, że bardzo rzadko dochodzi do spotkania radykalnego teatru z teoretykami, których myślenie bliskie byłoby tendencjom takiego właśnie teatru. Wyraźną mniejszość stanowią bowiem teatrolodzy, którzy konsekwentnie zwracając się ku realnie istniejącemu teatrowi, traktują wiedzę o teatrze jako **refleksję nad własnym doświadczeniem teatralnym**. Wprawdzie filozofowie głęboko i wyjątkowo często zastanawiają się dziś nad „teatrem” jako nad pewną koncepcją czy ideą, czyniąc nawet „scenę” i „teatr” pojęciami nadającymi strukturę dyskursowi teoretycznemu, jednakże niezmiernie rzadko rzeczowo piszą o konkretnych ludziach teatru i formach teatralnych. Lektura Artauda dokonana przez Jacquesa Derridę, rozważania Gillesa Deleuze’a na temat Carmelo Bene czy klasyczny już tekst Louisa Althussera

<sup>4</sup> *Ibidem*.



o Bertolazzim i Brechcie stanowią godne podkreślenia wyjątki, które tylko potwierdzają tę regułę<sup>5</sup>. Przyznanie się do teatralno-**estetycznej** perspektywy zmusza być może do jednej jeszcze uwagi, a mianowicie, że wszelkie studia **estetyczne** zawsze kryją w sobie pytania natury **etycznej**, moralnej, politycznej i prawnej, kiedyś powiedziano by: natury „obyczajowej”. Sztuka w ogóle, a co dopiero teatr, który tak głęboko zakorzeniony jest w społeczeństwie – począwszy od kolektywnego charakteru produkcji teatralnych poprzez publiczne ich finansowanie aż po wspólnotowy charakter odbioru – tkwi w obszarze **realnej społeczno-symbolicznej praktyki**. Podczas gdy dość powszechna redukcja estetyki do politycznych wypowiedzi i stanowisk nie przynosi żadnych efektów, to w przypadku teatralno-estetycznej perspektywy dzieje się na odwrót: jeśli w artystycznej praktyce nie rozpoznaje ona teatralnej refleksji nad społecznymi normami odbioru świata oraz sposobami zachowań, wówczas okazuje się ślepa.

Opis form teatralnych, rozpoznanych w tej książce jako postdramatyczne, ma na celu praktyczne zastosowanie. Z jednej strony chodzi tu o próbę oświelenia rozwoju teatru XX wieku z perspektywy, która czerpie inspirację z rozwoju nowego i najnowszego teatru, z oczywistych względów z trudem poddającego się kategoryzacji; z drugiej zaś strony chodzi o to, by ułatwić **pojęciowe ujęcie i werbalizację doświadczenia** tego jakże często „trudnego” teatru współczesnego, a tym samym wspomóc jego recepcję oraz zainicjować dyskusję na jego temat. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że nowe formy teatralne w dużej mierze miały wpływ na twórczość wielu najbardziej liczących się reżyserów epoki; że znalazły mniej lub bardziej liczną (najczęściej młodszą) publiczność, gromadzącą się wokół Instytutu Mickerytheater,

<sup>5</sup> Por. bardzo pomocny zbiór filozoficzno-politycznych tekstów o teatrze: *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, red. Timothy Murray, Michigan 1997.

Kaaitheater, Kampnagel, Mousonturm i TAT we Frankfurcie, Hebbeltheater, Szene Salzburg i wielu innych; że oczarowały pewną liczbę krytyków, i że kilka typowych dla nich zasad estetycznych mogłoby się „zagnieździć” (choćby nawet w formie cząstkowej) w teatrze instytucjonalnym. Jednakże przy tak ogromnej przewadze publiczności, która – mówiąc w sposób uproszczony – oczekuje od teatru przedstawienia na scenie klasycznych tekstów, która być może jest jeszcze w stanie zaakceptować „nowoczesną” scenografię, ale wykupuje abonament przede wszystkim na zrozumiałą fabułę, logiczną i sensowną całość, kulturowe samopotwierdzenie i wzruszające emocje, postdramatyczne formy teatralne Wilsona, Fabre’a, Schleeffa czy Lauwersa – by wymienić tylko kilku z wielu ludzi teatru, a zarazem tych, którym w ogóle udało się „przebić” – napotykać na niewielkie zrozumienie. Natomiast ci widzowie, którzy przekonani są o artystycznej autentyczności oraz randze takiego teatru, nie dysponują niestety konceptualnymi narzędziami, pozwalającymi im na wyartykułowanie własnych doświadczeń teatralnych. Widoczne jest to szczególnie w dominacji negatywnych kryteriów. Wciąż słyszymy i czytamy, że nowy teatr nie jest ani taki, ani owaki, nie jest ani tym, ani tamtym, lecz nadal nie istnieją kategorie i słowa, które służyłyby pozytywnemu określeniu i opisowi tego, czym ten teatr w istocie jest. Intencją niniejszej książki jest zatem próba wypełnienia tej luki, a zarazem chęć ośmielenia samego teatru, który często uchyla się od wyrażenia opinii, czym teatr jest lub czym powinien być.

Esej ten powinien zarazem ułatwić czytelnikowi orientację na nadmiernie pstrokatym terenie nowego teatru. Wiele problemów zostało ledwie naszkicowanych, lecz książka ta osiągnie swój cel już wtedy, kiedy stanie się motywacją do szczegółowej analizy. Wszechstronny „całościowy przegląd” nowego teatru we wszystkich jego formach jest niemożliwy, i to nie tylko z czysto prak-



gmaticznego względu, że różnorodność tego teatru wydaje się niemal nieograniczona. Książka ta poświęcona jest wprawdzie „teatrowi współczesnemu”<sup>6</sup>, lecz jako próba służy przede wszystkim teoretycznemu zdefiniowaniu tego, co domaga się rozpoznania jako specyfika tego teatru. Jedyne nieznaczna część osiągnięć teatru ostatnich trzydziestu lat została tutaj uwzględniona. Nie chodzi przecież o uporządkowany system pojęć, w którym wszystko znajdzie swoje miejsce, bez względu na to, czy dana estetyka świadczy o współczesności czy też z dobrą znajomością rzemiosła kontynuuje jedynie stare modele. Klasyczna estetyka idealizmu operowała koncepcją „idei”: projektem abstrakcyjnej całości, która pozwalała na konkretyzację (zrośnięcie się) poszczególnych elementów w ten sposób, że rozwijały się one jednocześnie w „rzeczywistości” i w „pojęciu”. Hegel mógł zatem traktować każdy historyczny etap w sztuce jako konkretne i specyficzne rozwinięcie idei sztuki, każde dzieło sztuki natomiast jako szczególną konkretyzację obiektywnego ducha epoki albo „formy artystycznej”. Idea epoki tudzież historycznego stanu świata dostarczała idealizmowi doskonałego narzędzia, które pozwalało na historyczne umiejscowienie i systematyczne uporządkowanie sztuki. Skoro znikło zaufanie do tego rodzaju konstrukcji, podobnie jak do „tego” teatru, którego teatr danej epoki stanowiłby szczególną formę realizacji, to pluralizm zjawisk zmusza do tego, by uznać nieprzewidywalność i „nagłość” **pomysłu**, brak zakorzenienia i momentalność inwencji.

Heterogeniczna różnorodność prowadzi zarazem do rozchwiania metodologicznych pewności, które miały umożliwić utrzymanie związków przyczynowych w rozwoju sztuki. Oznacza to akceptację dla współlistnienia rozmaitych koncepcji teatralnych, w której żaden paradygmat nie stanowi dominany. Można

<sup>6</sup> *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, red. Wilfried Floeck, Tübingen 1998.

by zatem – taka jest jedna z logicznych konsekwencji – porzystać na prostym zestawieniu, które każdej formie nowego teatru przyznawałoby podobną pierwszorzędną wartość. Jednakże nie sposób zadowolić się zatowizowanym historyczno-empirycznym wyliczeniem wszystkiego, co po prostu istnieje. Byłoby to tylko przeniesieniem do terazniejszości zasady historycznego zadowolenia, wedle której wszystko, co kiedykolwiek istniało, *eo ipso* warte jest uwzględnienia. Wiedza o teatrze nie może patrzeć na własną terazniejszość okiem archiwisty. Dlatego też pojawia się pytanie o wyjście z tej sytuacji albo przynajmniej o ustosunkowanie się do tego dylematu. Akademicy rozwiązują te trudności wynikające z zaniku historycznych i estetycznych modeli systematyzujących jedynie pozornie: przeważnie poprzez pedantyczny podział na specjalizacje, które właściwie są tylko coraz bardziej zawile zapakowanymi bazami danych. Już nawet dla wysiłków podejmowanych w kwestii pojęć w sąsiednich dziedzinach nie zdradzają teatrologi żadnego zainteresowania ani nie stanowią żadnego wsparcia. Kolejny problem wiąże się z faktem, że teatrologia stawia dziś na tak popularną interdyscyplinarność. Jakkolwiek istotne nie byłyby impulsy płynące z tej orientacji, to trzeba stwierdzić, że to właśnie interdyscyplinarne postępowanie często prowadzi do tego, że niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki znika właściwy powód i przyczyna teoretyzowania; estetyczne doświadczenie w swym bezbronny, niezabezpieczonym charakterze eksperymentu zaczyna bowiem zawadzać szeroko (zgodnie z duchem interdyscyplinarności coraz szerzej) zakrojonym strategiom kategoryzacyjnym.

Aby pozostać poza nurtem przeobrażonego myślenia o sztuce w postaci równie pozbawionego sensu archiwizowania, co kategoryzowania, pozostają dwa wyjścia. Z jednej strony można w duchu Petera Szondiego odczytywać konkretne dzieła i formy artystyczne jako odpowiedź na artystyczne pytania, jako wyraźne reakcje na problemy przedstawienia rzeczywistego świata, na ja-



kie napotyka teatr. Z tej perspektywy określenie „postdramatyczny” – w przeciwieństwie do „epokowej” kategorii „postmodernizmu” – oznacza konkretne teatralno-estetyczne postawienie problemu: Heiner Müller twierdził na przykład, że coraz więcej trudności sprawia mu ekspresja za pomocą formy dramatycznej. Z drugiej strony można zaufać (w sposób kontrolowany) osobistym, mówiąc za Adorno, „idiosynkratycznym” reakcjom. Tam, gdzie teatr wywołuje „wstrząs” przez oczarowanie, zrozumienie, fascynację, upodobanie lub pełne napięcia (lecz nie paraliżujące) niezrozumienie, trzeba z dużą ostrożnością badać zakreślony przez tego rodzaju doświadczenia obszar. Już w trakcie samego wyjaśniania okaże się konieczne zdanie sprawy, choćby częściowe, z najistotniejszych kryteriów wyboru.

### Tajemnice funkcjonowania teatru dramatycznego

W teatrze europejskim przez stulecia panował paradygmat, który w znacznym stopniu różnił się od pozaeuropejskich tradycji teatralnych. Podczas gdy na przykład indyjski teatr tańca kathakali czy japoński teatr No posiadają całkowicie odmienną strukturę i składają się przede wszystkim z tańca, chóru i muzyki, stylizowanych ceremonialnych działań, epickich i lirycznych tekstów, to w Europie teatr zawsze oznaczał przedstawianie na scenie mowy i czynów poprzez naśladowczą grę dramatyczną. Na określenie tej tradycji Bertolt Brecht, który swym epickim „teatrem doby nauki” chciał położyć jej ostateczny kres, wybrał kategorię „teatr dramatyczny”. Za pomocą tego pojęcia można w znacznym stopniu opisać (obejmując również Iwią część dorobku Brechta) istotę europejskiej nowożytnej tradycji teatralnej. Istnieje pewne powiązanie częściowo świadomych, częściowo z góry założonych i traktowanych jako oczywiste motywów, które nadal jeszcze uznaje się za konstytutywne dla teatru. O teatrze milcząco myśli się jako o **teatrze wystawiającym dramaty**. Do jego świadomie teoretyzowanych cech należą kategorie „naśladowania” i „akcji”,

a zarazem ich poniekąd automatyczny związek. Za ściśle z tym związany, raczej nieświadomy motyw klasycznego ujęcia teatru można uznać próbę kształtowania lub wzmacniania przez teatr społecznej więzi, pewnej wspólnoty, która emocjonalnie i mentalnie łączy scenę i widownię. *Katharsis* jest tylko teoretycznym określeniem dla tej z pewnością nie podstawowej funkcji estetycznej teatru: wspierania emocjonalnego rozpoznania i poczucia przynależności za pomocą afektów przekazywanych widzom poprzez dramat i w jego ramach. Tych właściwości nie sposób odebrać od paradygmatu „teatru dramatycznego”, którego znaczenie z całą pewnością wykracza poza prostą systematyzację gatunkową.

Teatr dramatyczny oznacza całkowitą dominację tekstu. W nowożytnym teatrze przedstawienie w dużej mierze tworzyła deklamacja oraz sceniczna realizacja wcześniej napisanego dramatu. Nawet tam, gdzie pojawiała się, a nawet dominowała muzyka i taniec, „tekst” rozumiany jako łatwo dająca się odczytać **całość** narracyjna i myślowa nadal miał pozycję nadrzędną. Mimo coraz istotniejszej charakterystyki *dramatis personae* za pomocą środków pozasłownych: gestyki, ruchu i mimiki, w XVIII i XIX wieku ludzka postać wciąż przede wszystkim ustanawiała się poprzez mowę. Z kolei sam tekst pełnił swą podstawową funkcję jako tekst roli. Chór, narrator, intermedium, teatr w teatrze, prolog i epilog, *a parte* i tysiące innych bardziej subtelnych otwarć dramatycznego kosmosu, w końcu repertuar epickiego sposobu gry zaproponowany przez Brechta, mogły zostać dołączone lub dodane do dramatu, nie niszcząc specyfiki doświadczenia teatru dramatycznego. Czy i w jakim wymiarze liryczne formy działały w dramatycznej tkance tekstu, w jakim stopniu znajdowały swe zastosowanie dramaturgie epickie, nie ma to specjalnego znaczenia: dramat próbował to wszystko uwewnętrznić, nie tracąc przy tym swego dramatycznego charakteru.



Jakkolwiek problematyczna pozostaje kwestia tego, w jakiej mierze i w jaki sposób publiczność poprzednich stuleci podlegała działaniu „iluzji”, uzyskiwanej przez sztuczki techniczne, znakomitą grę świateł, tło muzyczne, kostiumy i kulisy, jedno jest pewne: teatr dramatyczny miał na celu tworzenie iluzji. Chciał stworzyć **fikcyjny kosmos**, a ze „sceny, która oznacza świat” uczynić scenę, która przedstawia świat – abstrahując, ale jednocześnie zakładając, że wyobrażenia i emocje widzów dopełnią **iluzji**. Do stworzenia takiej iluzji nie potrzeba kompletności ani nawet kontynuacji reprezentacji; najważniejsze, by to, co postrzegane i doświadczane w teatrze, odsyłało do jakiegoś „świata”, to znaczy do pewnej totalności. Całość, iluzja, reprezentacja świata podlegają modelowi „dramatu”, i odwrotnie: poprzez swoją formę teatr dramatyczny traktuje całość jako **model** rzeczywistości. Teatr dramatyczny kończy się w tym miejscu, gdzie te elementy nie stanowią już zasady regulującej, lecz okazują się tylko jednym z możliwych wariantów sztuki teatru.

### Cezura społeczeństwa medialnego

Panuje powszechne przekonanie, że wszystkie eksperymentalne formy teatru współczesnego, począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku, mają swoje korzenie w epoce klasycznej awangardy. Autor niniejszego studium wychodzi z założenia, że bez wątpienia przełom, do jakiego doszło około 1900 roku za sprawą klasycznej awangardy, na przekór rewolucyjnym innowacjom zachował mimo wszystko istotę „teatru dramatycznego”: nowo powstające formy teatralne wciąż bowiem służyły przedstawianiu (tyle tylko że unowocześnionemu) tekstowych światów, próbowały wręcz ratować tekst i jego prawdę przed zniekształceniem przez konwencjonalną wówczas praktykę teatralną; w niewielkim zaledwie stopniu kwestionowały przestarzały model reprezentacji i komunikacji. Bez wątpienia środki sceniczne Meyerholda doprowadzały efekt obcości do ekstremum, wciąż jednak odgrywa-

ne sztuki funkcjonowały w jego teatrze jako pewna powiązana wewnętrznie totalność. Bez wątpienia teatralni rewolucjoniści zerwali z niemal wszystkimi przestarzałymi formami teatru, jednak zwracając się ku abstrakcyjnym i wywołującym efekt obcości środkom scenicznym, nadal mocno trzymali się w teatrze *mimesis*, czyli naśladowczego przedstawienia akcji. Natomiast pod wpływem rozpowszechnienia a następnie wszechobecności **mediów** w życiu codziennym już w latach siedemdziesiątych XX wieku doszło do pojawienia się nowej wielopostaciowej formy dyskursu teatralnego, określonej tutaj mianem **teatru postdramatycznego**. Historyczne znaczenie rewolucji artystycznej i teatralnej z przełomu XIX i XX wieku jako swoistego drogowskazu nie podlega żadnej dyskusji. Dlatego też rodzące się wówczas praformy, załączki i antycypacje teatru postdramatycznego zostaną omówione w odrębnym rozdziale. Uwzględniając podobieństwo form wyrazu, należy jednocześnie pamiętać, że te same środki w różnych kontekstach mogą radykalnie zmienić swoje znaczenie. Rozwijane od czasów klasycznej awangardy języki teatralne stały się w teatrze postdramatycznym arsenalem środków gestycznych, służących do tego, by teatr mógł dać swoją odpowiedź na przeobrażenia, jakim pod wpływem upraszczającej technologii informatycznej uległa komunikacja społeczna.

Fakt, że na skutek podjętej tu próby odgraniczenia nowego kontynentu teatralnego za pomocą innych niż dotychczas kryteriów, wartości i sposobów postępowania, pojawiła się konieczność krytycznego odslonięcia całego szeregu „niepomyślanych” dotąd konsekwencji, wynikających z powszechnego rozumienia teatru, stanowi zdecydowany pożądanym efektem ubocznym tej książki. Poza krytyką owych – przy dokładniejszym zbadaniu naprawdę problematycznych – oczywistości teoretycznego dyskursu o dramacie konieczne wydaje się świadome przeciwstawienie im kategorii teatru postdramatycznego. Ta stworzona na potrzeby współczesności kategoria pozwala również w teatrze przeszłości łatwiej



dostrzec „nie-dramatyczne” aspekty. Nowo powstałe estetyki umożliwiają ukazanie w zmienionym świetle zarówno starszych form teatralnych, jak i koncepcji teoretycznych, za pomocą których je definiowano. Oczywiście przy ustalaniu cezur w historii sztuki zawsze należy być ostrożnym, szczególnie jeśli chodzi o wydarzenia najświeższe. Istnieje bowiem niebezpieczeństwo przecenienia ważności postulowanego przełomu: zburzenia podstawa – jakby nie było istniejącego od stuleci – teatru dramatycznego, radykalnej transformacji sceniczności w dwuznacznym świetle kultury medialnej. Jednakże i odwrotnie: dostrzeganie w nowym tylko wariantów starego wydaje się – szczególnie w nauce akademickiej – grozić wieloma zapoznaniami i przecenieniami.

### Nazwiska

Niniejsza lista przedstawia coś w rodzaju **panoramy** obszaru badań, który kryje się pod nazwą teatru postdramatycznego. Chodzi tu o zjawiska najrozmaitszej proveniencji, począwszy od światowej sławy mistrzów teatru po grupy teatralne, które znane są zaledwie niewielkiemu gronu widzów. Każdy czytelnik odnajdzie wśród tych wielu nazwisk zapewne inną liczbę jemu znanych twórców. Nie u wszystkich absolutnie całe „dzieło” (jeśli chcemy to pojęcie odnieść do reżyserów, grup teatralnych, inscenizacji i interakcji) da się potraktować jako postdramatyczne. Nie wszyscy zostaną w niniejszej książce omówieni w sposób wyczerpujący. Na liście przedstawiciele teatru postdramatycznego – rzecz jasna pod każdym względem niepełnej – znajdują się zatem: Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleaf, Jürgen Manthey, Achim Freyer, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vassiliev, Robert Lepage, Elisabeth LeCompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, William Forsythe, Meredith Monk, Anne Teresa de Keersmaeker, Meg Stuart, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Haussmann, Frank Castorf,

Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcarete, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki. Należą do nich również liczni performerzy, akcjonści, happenery i zainspirowani happeningem twórcy teatralni. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival Research Laboratories, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Theatergroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Matschappij Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Serapionstheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Ts Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de Complicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theater, Gob Squad. Niezliczone grupy teatralne, małe, średnie i duże projekty oraz przedstawienia, związane z jednym lub z wieloma naznaczonymi przez wyżej wymienionych twórców „teatralnymi językami”. Artysty młodszego pokolenia tacy, jak Stefan Pucher, Helena Waldmann, René Pollesch, Michael Simon. Autorzy, których twórczość przynajmniej częściowo związana jest z paradygmatem postdramatycznym: na niemieckim obszarze językowym są to choćby Heiner Müller, Rainald Goetz, die Wiener Schule, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek....

### Paradygmat

Cała seria zjawisk, które pojawiły się w krajobrazie teatralnym ostatnich dziesięcioleci i które z estetycznymi skutkami, a zarazem z inwencją stawiają pod znakiem zapytania tradycyjne formy dramatu i „jego” teatru, w pełni pozwala mówić o nowym **paradygmacie teatru postdramatycznego**. Paradygmat stanowi tutaj poręczną kategorię, służącą wskazaniu wspólnej negatywnej granicy między niezwykle różnorodnymi formami teatru post-



dramatycznego i dramatycznego. Za paradygmatyczne uważane są również te produkcje teatralne, które choć nie wywołują aplauzu publiczności, to jednak stanowią autentyczne świadectwa czasu, a ponadto mają na tyle wewnętrznej siły, by ustanawiać własne normy. Kategoria paradygmatu nie powinna wywoływać wrażenia, że sztuka da się wtłoczyć w logikę paradygmatu i zmiany paradygmatu jak nauka w logikę przyczyny i skutku. Omawiając postdramatyczne właściwości stylistyczne, nietrudno byłoby za każdym razem wskazać na takie, które nowy teatr dzieli z dawnym, lecz nadal istniejącym teatrem dramatycznym. W chwili, w której dopiero rodzi się nowy paradygmat, w sposób nieunikniony mieszają się „przyszłe” struktury i style ze strukturami i stylami przeszłymi. Jeśli rozpoznając łączenie stylów, zadowolilibyśmy się zwykłą inwentaryzacją całej palety pstrokatych stylów i sposobów gry, to wówczas nie udałooby się nam wyłowić i opisać faktycznie produktywnych, lecz pozostających w cieniu procesów. Jako przykład weźmy choćby fragmentację narracji, heterogeniczność stylu, elementy hipernaturalistyczne, groteskowe i neoekspresjonistyczne typowe dla teatru postdramatycznego, które można odnaleźć również w przedstawieniach mimo wszystko należących do teatru dramatycznego. Jedynie konstelacja elementów decyduje ostatecznie o tym, czy daną cechę stylu należy odczytywać w związku z dramatyczną czy postdramatyczną estetyką. Pewne jest jednak, że nie mógłby pojawić się dziś ktoś taki jak Lessing, kto byłby w stanie stworzyć dramaturgię teatru postdramatycznego. Teatr założonego z góry sensu i syntezy, a co za tym idzie, możliwości syntetyzującej interpretacji, zniknął bezpowrotnie. Możliwe są jedynie odpowiedzi niepełne, pozostające „work in progress”, częściowe tylko perspektywy, a nie rady, nie mówiąc już o przepisach. Zadanie teorii polega więc na tym, by to, co się narodziło, sprowadzić do pojęć, a nie postulować jako normę.

### Postmodernistyczny i postdramatyczny

Przyjęło się powszechnie, by teatr interesującego tu nas okresu – czyli, mówiąc dość ogólnie: od lat siedemdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX wieku – określać mianem **teatru postmodernistycznego**, a ten z kolei „sortować” jeszcze na wiele innych sposobów: na teatr dekonstrukcji, teatr multimedialny, teatr odnowiony tradycyjny/konwencjonalny, teatr gestów i ruchów. O kłopotach, jakie sprawia ujęcie tak szerokiego obszaru jako „epoki”, świadczą liczne badania, podejmujące próbę scharakteryzowania „teatru postmodernistycznego” od 1970 roku za pomocą długiej i robiącej wrażenie listy jego właściwości stylistycznych, na której znajdują się: wieloznaczność, afirmacja sztuki jako fikcji, teatru jako procesu, nieciągłość, heterogeniczność, odrzucenie tekstu, pluralizm, wielokodowość, subwersja, wielość miejsc akcji, perwersja, aktor jako temat i główna postać, deformacja, tekst tylko jako materiał wyjściowy dla teatru, dekonstrukcja, autorytarność i archaiczność tekstu, **performance** jako „ten trzeci” między dramatem a teatrem, antymimetyczność, opór względem interpretacji. Mówi się, że w teatrze postmodernistycznym zamiast dyskursu panuje medytacja, gestyczność, rytm, dźwięk. Do tego dochodzą nihilistyczne i groteskowe formy, pusta przestrzeń, milczenie. Tego rodzaju sformułowania, choćby nawet w mniejszym lub większym stopniu trafnie opisywały rzeczywistość nowego teatru, to jednak ani nie są słuszne w szczególności (wiele – jak np. wieloznaczność, opór wobec interpretacji, wielokodowość – w równiejszym mierze odnoszą się do wcześniejszych form teatralnych), ani w ogóle: nie proponują bowiem właściwie niczego ponad hasła, które z oczywistych względów albo pozostają bardzo ogólnikowe (deformacja), albo też nadają określoną nazwę naprawdę rozmaitym doznaniom (perwersja, subwersja). Niektóre z tych pojęć wywołują wręcz sprzeciw: oczywiście, że w teatrze postmodernistycznym istnieje „dyskurs”. Jak każda inna praktyka artystyczna w modernizmie również teatr podlegał



analizie, „teorii”, refleksji i autorefleksji. Teatr postdramatyczny zna nie tylko „pustą”, ale i nadmiernie wypełnioną przestrzeń; rzeczywiście może być „nihilistyczny” i „groteskowy”, ale właśnie taki jest choćby *Król Lear*. Proces/heterogeniczność/pluralizm dotyczą właściwie teatru wszechczasów: klasyki, modernizmu i „postmodernizmu”. Peter Sellars tylko dlatego został okrzyknięty artystą „postmodernistycznym”, że w przedstawieniu *Ajasa* z 1986 roku oraz *Persów* z 1993 roku, jak również w swych oryginalnych inscenizacjach oper Mozarta z pełną determinacją i bez żadnego respektu nasycił klasyczne teksty realiami współczesnego życia codziennego.

### Słowa słowa słowa

Ponieważ samo pojęcie oraz temat teatru postdramatycznego już wiele lat temu zostały przez autora tej książki wprowadzone do dyskusji teatrologicznej, a następnie przejęte przez innych badaczy, wydaje się słuszne, by pozostać właśnie przy tak ukształtowanym pojęciu. Niniejsze studium podejmuje kwestie, które przy próbie przeciwstawienia „predramatycznego” dyskursu tragedii attyckiej „postdramatycznemu” teatrowi współczesnemu zostały zaledwie zasygnalizowane<sup>7</sup>. Richard Schechner użył słowa „postdramatyczny” w zbliżonym, aczkolwiek nieco odmienionym od prezentowanego tutaj sensie, mianowicie w odniesieniu do happeningu, mówiąc o „postdramatycznym teatrze happeningu”<sup>8</sup>. Analizując zaś Becketta, Geneta i Ionesco – równie *en passant* i nieco paradoksalnie – pisał o „postdramatic drama”<sup>9</sup>, w którym „generatywną matrycę” stanowi już nie „story”, lecz „game” – co wedle przyjętych tu pojęć odpowiadałoby mniej wię-

<sup>7</sup> Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos, Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.

<sup>8</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, New York 1988, s. 21.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 22.

cej „dramatycznej” strukturze fikcji oraz sytuacji teatralnej. W odniesieniu do nowszych utworów scenicznych, o czym była już mowa, używa się określenia „już niedramatyczny tekst teatralny”, jednakże próba szczegółowej analizy nowego teatru oraz różnorodności jego środków w świetle estetyki postmodernistycznej jak dotychczas nie istnieje.

Można jeszcze wskazać wiele powodów, dla których warto wprowadzić pojęcie „postdramatyczny” – bez względu na sceptycyzm językowy wobec wszelkich złożań z prefiksem „post”. (Heiner Müller twierdził, że zna tylko jednego postmodernistycznego poetę: Augusta Schramma, pracownika Deutsche Post). Ten sceptycyzm wydaje się o wiele słuszniejszy wobec idei postmodernizmu, która ma aspirację w pełni zdefiniować całą epokę. Wiele przejawów praktyki teatralnej, którą nazywa się postmodernistyczną – począwszy od pozornej albo rzeczywistej dowolności środków oraz cytowanych form przez niepohamowane stosowanie i łączenie rozmaitych stylów, od „teatru narracji wizualnej” po mixed media, multimedia i performance – w żadnej mierze nie stanowi zasadniczego odwrotu od modernizmu, jednak jak najbardziej od tradycji formy dramatycznej. To samo dotyczy licznych tekstów – od Heinera Müllera po Elfriede Jelinek – tak chętnie opatrywanych etykietką „teksty postmodernistyczne”. Jeśli rozwój wydarzeń historycznych ze swoją wewnętrzną logiką nie stanowi już centrum, a kompozycja odczuwana jest nie tyle jako organizująca jakość, ile jako sztucznie skonstruowana „manufaktura”, jako jedynie pozorna logika akcji, która posługuje się tym, co tak bardzo odstręczało Adorno w produktach przemysłu kulturowego, czyli jedynie kliszami, to teatr realnie staje przed dylematem dotyczącym możliwości funkcjonowania poza dramatem, niekoniecznie poza nowoczesnością. Heiner Müller powiedział kiedyś w latach siedemdziesiątych w rozmowie z Horstem Laube: „Brecht uważał, że teatr epicki nigdy nie będzie możliwy; byłby możliwy dopiero wtedy, kiedy zniknęłaby perwersja, by



z luksusu czynić swój zawód – tworzenie teatru jako efekt rozdziału sceny od widowni. Dopiero gdy zniknie ta praktyka, w każdym razie kiedy taka będzie tendencja, stanie się możliwe, by robić teatr, zachowując minimum dramaturgii, a zatem prawie bez dramaturgii. I o to właśnie teraz chodzi: robić teatr bez wysiłku i napięcia. Zauważyłem, że kiedy idę do teatru, coraz częściej zaczyna mnie nudzić konieczność śledzenia w jeden wieczór jednej skończonej akcji. Właściwie już mnie to nie interesuje. Kiedy w pierwszym obrazie zaczyna się jedna akcja, w drugim pojawia się zupełnie inna, a potem w trzecim i w czwartym kolejne, to mi się podoba, choć z pewnością nie ma to nic wspólnego z idealną sztuką<sup>10</sup>. W tym samym kontekście Müller skarżył się, że niedostatecznie często stosuje się w teatrze metodę kolażu. Podczas gdy duże teatry pod naciskiem powszechnie obowiązujących w przemyśle rozrywkowym norm bardzo rzadko stać na odrzucenie niewymagającej wysiłku konsumpcji fabuły, to nowe estetyki konsekwentnie rezygnują z jednej tylko akcji oraz idealnej formy dramatu, co *per se* nie oznacza jednak rezygnacji z nowoczesności.

### Tradycja i postdramatyczny talent

Przymiotnik „postdramatyczny” odnosi się do teatru, który dąży do istnienia poza dramatem w czasie „po” obowiązywaniu w teatrze paradygmatu dramatycznego. Nie oznacza to jednak totalnej negacji, prostego odrzucenia tradycji dramatu. „Po” dramatycznie implikuje, że dramat wciąż żyje – choć jako coraz słabsza, bliska już wyczerpania – struktura „normalnego” teatru: w oczekiwaniach dużej części publiczności jako podstawa wielu jego sposobów przedstawiania, jako quasi-automatycznie funkcjonująca norma jego dramaturgii. Müller nazywa swój postdramatyczny

<sup>10</sup> Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt/Main 1986, s. 21.

tekst *Opis obrazu*<sup>11</sup> „krajobrazem poza śmiercią” oraz „eksplozją pamięci w obumarłej strukturze dramatycznej”. Dobrze ta charakterystyka opisuje teatr postdramatyczny: członki albo gałęzie dramatycznego organizmu istnieją nadal – nawet jeśli tylko w postaci obumarłego materiału – tworząc przestrzeń eksplodującej pamięci. Również przedrostek „post-” w pojęciu „postmodernistyczny”, który jest czymś więcej niż efektem gry słownej, wskazuje na to, że kultura czy też praktyka artystyczna wyrosła z powszechnie obowiązującego poprzednio horyzontu modernizmu nadal pozostaje w swoście ukształtowanej relacji wobec niego – zaprzeczenia, wypowiedzenia wojny, emancypacji, a być może tylko odchylenia i gry, tego, co jest możliwe poza tym horyzontem. Dlatego też można mówić o teatrze postbrechtowskim, który nie tyle nie ma nic wspólnego z teatrem Brechta, ile raczej świadomie odnosi się do sformułowanych przez niego żądań i pytań, nie będąc już jednak w stanie zaakceptować odpowiedzi udzielonych przez samego Brechta.

Teatr postdramatyczny zawiera zatem w sobie terazniejszość/wznowienie/ciągłe oddziaływanie starszych estetyk, również tych, które już wcześniej zniosły na płaszczyźnie tekstu lub teatru ideę dramatyczności. Sztuka w ogóle nie może się rozwijać bez odwoływania się do form wcześniejszych. Istotny wydaje się jedynie poziom, świadomość, bezpośredniość i szczególny sposób tego odniesienia. Niemniej należy zdać sobie sprawę z różnicy między przejawami Starego w Nowym a (fałszywym) pozorze wiecznej ważności oraz konieczności dawnych „norm”. Przekonanie, że teatr postmodernistyczny potrzebuje klasycznych norm, by – na drodze polemicznego odgraniczenia – ukształtować włas-

<sup>11</sup> Hans-Thies Lehmann, *Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers „Bildbeschreibung”*, [w:] *Dramatik der DDR*, red. Ulrich Profitlich, Frankfurt/Main 1987, s. 186–202.



nią tożsamość<sup>12</sup>, mogłoby polegać na pomieszczeniu spojrzenia zewnętrznego z wewnętrzną logiką estetyczną. Częściej mianowicie to dyskurs krytyczny **na temat** nowego teatru potrzebuje tego odwołania jako budulca własnej tożsamości. W rzeczywistości bowiem trudno pozbyć się klasycznych **pojęć**, które siła tradycji przekształciła w estetyczne normy. Nowa praktyka teatralna często konstituuje się wprawdzie w powszechnej świadomości jako efekt polemicznego odcięcia od tradycji i w ten sposób sprawia wrażenie, jakoby zawdzięczała własną tożsamość klasycznym normom, lecz prowokacja sama w sobie nie stanowi jeszcze formy. Również prowokacyjna sztuka negacji musi stworzyć coś nowego i tylko tą drogą, a nie przez negację klasycznych norm, może zbudować własną tożsamość.

<sup>12</sup> Patrice Pavis, *The Classical Heritage of Modern Drama*, „Modern Drama”, 1986, vol. XXIX, s. 1.

## DRAMAT

### DRAMAT I TEATR

#### „Epizacja” – Peter Szondi, Roland Barthes

Już teatr moderny stanowił pod wieloma istotnymi względami zaprzeczenie odziedziczonego modelu dramatu, a to podsuwa oczywiste pytanie: Co pojawiło się na jego miejsce? Klasyczna już dziś odpowiedź Petera Szondiego każe traktować teatr epicki jako rodzaj uniwersalnego klucza do tych wszystkich nowych form tekstów, które jako rozmaite odmiany epizacji zrodził opisany przezeń „kryzys dramatu”. Lecz ta odpowiedź przestała dziś wystarczać. Modelowi idealnego „czystego dramatu” w ramach typowej dla siebie dialektyki między formą a treścią *Teoria nowoczesnego dramatu* przeciwstawia bowiem **jedną**, ściśle określoną tendencję, której narodziny sytuuje w okolicach lat osiemdziesiątych XIX wieku. Niemal bez uzasadnienia, przypominając jedynie klasyczną opozycję między epickim a dramatycznym sposobem przedstawiania, ustaloną przez Goethego i Schillera, pisze Szondi już na samym wstępie: „Rozwój nowoczesnego dramatisarstwa odchodzi od czystego dramatu, toteż nie obejmiemy się przy jego rozpatrywaniu bez jakiegoś kontropojęcia. Nasuwa się tu pojęcie «epickości»; określa ono wspólną strukturalną cechę eposu, opowiadania, powieści i innych gatunków, mianowicie obecność tego, co nazwano «podmiotem epickiej



formy» lub «epickim ja»<sup>1</sup>. To przeciwstawienie zawęża spojrzenie na pojawiające się nowe formy **teatralne**. W dodatku niekwestionowaną niemal przez nikogo zasadność traktowania teatru epickiego jako następcy teatru dramatycznego wzmocnił trudny do podważenia autorytet Brechta. Już od dawna jego twórczość funkcjonuje jako główny punkt odniesienia dla wszystkich prób tworzenia nowej teatralnej estetyki, co nie tylko stało się źródłem wielu twórczych idei, ale również doprowadziło do przeszkadzającej w dalszym rozwoju, nazbyt szybkiej zgody co do istoty „nowoczesnego” teatru.

Pouczający jest pod tym względem przypadek Rolanda Barthesa, który w latach 1953–1960 intensywnie zajmował się kwestią współczesnego mu teatru. Sam występował w studenckim zespole (grał Dariusza w *Persach*), a następnie z Bernardem Dortem założył liczące się czasopismo „Théâtre populaire”. W jego teoretycznych rozważaniach często pojawia się „teatr” jako narzędzie analizy, obok takich teatralnych topoi, jak scena, przedstawienie, *mimesis*, itp. Artykuły poświęcone Brechtowi po przelomowej wizycie Berliner Ensemble we Francji w 1954 roku nadal są warte lektury. Tak bardzo naznaczyło Barthesa to doświadczenie, że nie chciał potem pisać o żadnym innym teatrze. Po przeżytej wówczas „iluminacji” nie mógł go zadowolić żaden inny, mniej doskonały teatr. Sam wychował się w latach dwudziestych na przedstawieniach tak zwanego Kartelu Czterech (Jouvet, Pitoëff, Baty, Dullin). Za jego najważniejszą cechę uznał retrospektywnie rodzaj zaangażowanej przejrzystości („une sorte de clarté passionnée”). Już wtedy liczyła się dlań bardziej od teatralnej uczuciowości. Skupienie uwagi na racjonalności wyводу, Brechtowski dystans między gestem pokazywania a pokazywanym, przedstawionym a procesem przedstawiania, *signifiant* i *signifié*

<sup>1</sup> Peter Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, tłum. Edmund Miśiołek, PIW, Warszawa 1976, s. 10.

– wszystko to przyniosło nie tylko owoce w postaci semiologii, ale również „swoistej ślepoty”. Barthes nie zdołał „zobaczyć” tak oczywistej przecież linii nowego teatru, która wiedzie od Artauda i Grotowskiego do Living Theatre i Roberta Wilsona. Choć nie można zaprzeczyć, że jego semiotyczne rozważania na temat obrazu, „przytębnionego zmysłu” czy głosu mają ogromne znaczenie dla opisu nowych form. Brecht stał się dla niego rodzajem blokad. Można wręcz powiedzieć: estetyka Brechta stała się dlań zbyt pojemnym i zbyt uniwersalnym modelem teatru wewnętrznego dystansu. Dla tego przegapił fakt, że mogą istnieć jeszcze inne strategie przezwyciężenia scenicznej iluzji, psychologicznego wczuwania się i obcego społecznym kwestiom myślenia. Po Brechcie tymczasem powstał teatr absurdu, teatr scenografii, sztuki mówione, dramaturgia wizualna, teatr sytuacji, teatr konkretny i inne formy, o których będzie mowa w tej książce. I nie da się ich analizować przez pryzmat „epickiego” teatru.

### Rozejście się teatru i dramatu

Dopiero w swoich późnych studiach nad dramatem lirycznym Szondi poszerzył opis kryzysu dramatu, uzupełniając zbyt jednostronny ogląd jego przemian jako wyłącznie epizacji tradycyjnych form, choć początki takiego myślenia znaleźć można w *Teorii nowoczesnego dramatu*. Jednak i wówczas wcześniejsze sądy przestaniały mu właściwy obraz tego procesu przemian, w którym epizacja i liryzacja stanowią jedynie etapy przejściowe: procesu **coraz bardziej zauważalnego rozchodzenia się dróg teatru i dramatu**. Stopniowy rozpad przyjętych form dramatu na poziomie tekstu, jaki opisuje Szondi, przebiega równolegle z rozwojem takich form teatru, które nie wychodzą już od „dramatu” – i to niezależnie od tego, czy weźmiemy pod uwagę (patrząc przez pryzmat teorii dramatu) formę zamkniętą czy otwartą, linię rozwoju akcji w kształcie piramidy czy karuzeli, przewagę elementów epickich czy lirycznych, podporządkowanie akcji posta-



ciom czy na odwrót. Powstał bowiem teatr bez dramatu. O tym zaś, co stanowi istotę tego procesu rozwoju nowego teatru, decyduje odpowiedź na pytanie, jak i z jakim skutkiem została podważona lub wręcz odrzucona idea teatru jako przedstawienia fikcyjnego świata; świata, którego odrębność gwarantował dramat i odpowiadająca mu estetyka teatralna. Nie ma wątpliwości, że dla wielu widzów nowożytny teatr był przedstawieniem, w którym tekst dramatyczny zapewniał tylko określoną część, i to nie zawsze najważniejszą, oczekiwanego przeżycia. Trudno jednak zaprzeczyć, że wszystkie rozrywkowe efekty przedstawienia ściśle wiążą się z wpisanymi w tekst składnikami akcji, przedstawionymi charakterami czy *dramatis personae* oraz historią przekazywaną w przeważającej mierze w formie ożywionego dialogu. Kojarzyły się one z jednoznacznie z „dramatem” i wpływały nie tylko na rozważania teoretyków, ale również oczekiwania zwykłych bywalców teatru. Tu także tkwi przyczyna poważnych trudności, jakie ma większość tradycyjnie nastawionych widzów z postdramatycznym teatrem. Uważa się za miejsce spotkania sztuk, dlatego też rozwija takie przyzwyczajenia i oczekiwania odbiorcze, które nie mają nic wspólnego z paradygmatem dramatycznym (czy w ogóle z literaturą). Nie powinno zatem dziwić, że z tym typem teatru zwykle lepiej radzą sobie zwolennicy innych rodzajów sztuki (malarstwa, tańca, muzyki...) niż widzowie oddani teatrowi dramatycznemu.

### „Dyskurs dramatyczny”

Przede wszystkim z powodów terminologicznych nie będziemy mówili o „dyskursie dramatycznym” w rozumieniu Andrzeja Wirtha, choć zgadzam się pod wieloma względami z jego przenikliwymi obserwacjami<sup>2</sup>. Wirth podkreślał przede wszystkim fakt,

<sup>2</sup> Andrzej Wirth, *Od dialogu do dyskursu. Próba syntezy po-Brechtowskich koncepcji teatru*, tłum. Małgorzata Leyko, [w:] *idem. Teatr jaki mógłby być*,

że teatr zmienił się w rodzaj instrumentu, za pomocą którego „autor” (reżyser) kieruje „swój” dyskurs bezpośrednio w stronę widzów. I co interesujące, model tego „adresu” do widzów staje się teraz podstawową strukturą dramatu, zastępując tradycyjny dialog. Nie toczy się on już wyłącznie na scenie, ale w przestrzeni całego teatru. Rzeczywiście, Wirth zobaczył w tym momencie istotę przemian i nową strukturę, jaka pojawiła się na przykład w teatrze Roberta Wilsona, Richarda Foremana i innych przedstawicieli amerykańskiego awangardowego teatru. Miarą tych zmian pozostaje jednak dla niego epizacja Brechta (jego wzorcowa „scena na rogu ulicy” nie zawiera żadnych dialogów), „zniszczenie logiki dialogu” w teatrze absurdu oraz mityczne i rytualne aspekty teatralnej wizji Artauda. Zanik dialogu w tekstach Heinera Müllera, „polifoniczny dyskurs” w *Kasparze* Petera Handkego czy bezpośrednie zwroty do widzów (*Publiczność zwymyślana*) uważa więc on za „nowy model epickiego teatru”. Linie rozwojową Brecht – Artaud – teatr absurdu – Foreman – Wilson podsumowuje zaś następnie jako „przykład interkontynentalnego idiomu”, jako „dyskurs dramatyczny bez dramatu” w zasadniczy sposób zmieniający funkcję aktora, którego reżyser używa wyłącznie jak „klawisza w «komunikacyjnej maszynie teatru»”. „«Modelowość» nowego teatru jest radykalnie epicka. I tylko nam się wydaje, że w tym pozbawionym dialogu teatrze postaci sceniczne coś mówią. Właściwiej byłoby powiedzieć, że są one wypowiedane przez twórcę scenariusza, albo że to sama publiczność udziela im swego wewnętrznego głosu”.

To rzeczywiście były najważniejsze impulsy *avant la lettre*, bez których trudno zrozumieć teatr lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Trudno jednak na tym poprzestać, gdyż Wirth przedstawił swoje poglądy w bardzo skrótowy i esejistyczny sposób. Po pierwsze, jego model dyskursu z podwójnością punktu



widzenia i punktu perspektywy, z wszechmocnym reżyserem tutaj i solipsystycznym odbiorcą tam zachowuje klasyczny porządek perspektywy, typowy dla dramatu. Tymczasem polilog (Kristeva) nowego teatru nie ma nic wspólnego z takim koncentrycznym porządkiem **jednego** Logosu. Na wiele różnych sposobów wykorzystuje się możliwości **organizacji sensów i dźwięków w danym pomieszczeniu**, które trudno przypisać jednemu (indywidualnemu czy zbiorowemu) podmiotowi. O wiele bardziej chodzi o autentyczną obecność konkretnych wykonawców, którzy nie pojawiają się jako reprezentanci cudzej, zewnętrznej wobec nich intencji, niezależnie od tego, czy pochodzi z tekstu czy od reżysera. W założonych ramach kierują się raczej logiką własnego ciała: wykorzystują ukryte impulsy, energetyczną dynamikę i mechanikę ciała, jego motorykę. Nie sposób więc traktować ich jako wykonawców jakiegoś zewnętrznego dyskursu reżysera czy inscenizatora. (O coś innego chodzi, kiedy w tekstach Heinerja Müllera pojawiają się mówiący, pozbawieni cech indywidualnych i należy ich traktować jako „nosieli dyskursu”.) To raczej tradycyjny reżyser pozwala uczestnikom „swojego” dyskursu czy raczej dyskursu autora, którego interesy reprezentuje, zabierać głos i komunikować się z publicznością. To właśnie główny punkt krytyki mieszczańskiego teatru u Artauda: aktor działa jedynie jako przedstawiciel reżysera, który ze swej strony ogranicza się do „powtórzenia” słów zapisanych przez autora. A tenże autor został wcześniej zobowiązany do tego, by jedynie powtórzyć obraz otaczającego go świata. Taki właśnie teatr sobowtórów chciał Artaud zniszczyć. Pod tym względem teatr postdramatyczny idzie w jego ślad, **traktując scenę jako początek i wyzwanie, a nie jako miejsce od-pisywania.**

W nowym teatrze jedynie wówczas dałoby się mówić o dyskursie scenicznego twórcy, gdyby słowo „dis-currere” rozumieć dosłownie jako rozejście się w różne strony. Wydaje się bowiem, że właśnie **brak** źródła dyskursu w połączeniu z pomnożeniem

nadawców na scenie prowadzi do powstania nowych sposobów percepcji. Model „adresu”, o którym była mowa, wymaga zatem takiego doprecyzowania, aby objął również nowe formy teatralne. Myli nadmierne przywiązanie do konceptu dramatu, które szukając nazwy dla przeciwieństwa scenicznego dialogu, każe mówić o „dyskursie **dramatycznym**”. Tymczasem teatr o wiele dalej odchodzi od tradycyjnych dramatyczno-dialogicznych form. Dlatego też postdramatyczny teatr jest w bardzo niewielkim zakresie „**radykalnie epicki**”.

### Teatr po Brechtie

Andrzej Wirth pisze: „Brecht nazwał siebie Einsteinem nowej formy dramatycznej. I nie przesadził w tej samoocenie. Jego estetyka dała impuls do rozkładu tradycyjnego dialogu scenicznego i do nadania mu formy dyskursu lub solilokwium. Teoria Brechta pośrednio pokazuje, że wypowiedź w teatrze rodzi się z równorzędnego działania elementów wizualnych i werbalnych, a więc jest nie tylko literaturą”<sup>3</sup>. Czy jednak rzeczywiście te impulsy, o których Wirth wspomina, pochodzą z teatru Brechta, a nie w takim samym stopniu od tych, którzy się z nim spirali? Czy przypadkiem Gestus, tak ogólnie zdefiniowany, nie stanowi istoty gry w **każdym** teatrze? I czy można tak po prostu oddzielić odkrycia Brechta, nie podejmując nowej gruntownej lektury jego tekstów, od konwencji wciąż obecnego w nich **teatru fabuły**, z którym zrywa nowy teatr? Stawiając takie pytania, teoria postdramatycznego teatru może przyjąć jako punkt wyjścia wnikliwe przemyślenia Wirtha na temat znaczenia dziedzictwa Brechta w nowym teatrze.

Trudno jednak nadal traktować propozycje Brechta przede wszystkim jako rewolucyjny projekt do przezwyciężenia.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 149.



W świetle nowych odkryć coraz bardziej oczywisty staje się fakt, że teoria teatru epickiego to miejsce zarazem **odnowienia i dopełnienia klasycznej dramaturgii**. U podstaw teorii Brechta znajduje się jak najbardziej tradycyjna teza: fabuła to dla niego alfa i omega teatru. Kiedy zaś przyjmie się fabułę jako punkt wyjścia, to nie da się nie tylko zrozumieć przeważającej części nowego teatru ostatnich czterdziestu lat, ale także pisanych dla teatru **tekstów** (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). Postdramatyczny teatr to w całym tego słowa znaczeniu **teatr postbrechtowski**. Drogę uTORowały mu pytania Brechta o obecność i świadomość procesu przedstawiania w tym, co przedstawione, oraz jego postulaty nowej „sztuki patrzenia”. Nie przejął natomiast politycznego stylu teatru Brechta, wyraźnego dogmatyzmu i przywiązania do tego, co racjonalne, gdyż pojawił się już **po** okresie autorytatywnej dominacji jego teatralnej koncepcji. Złożoność tych relacji najlepiej pokazuje fakt, że sam Heiner Müller uznał Roberta Wilsona za prawomocnego spadkobiercę dziedzictwa Brechta: „Na tej scenie teatr marionetek Kleista ma swoją przestrzeń do gry, a epicka dramaturgia Brechta swoje miejsce do tańca”<sup>4</sup>.

### Czy napięcie jest pełne napięcia?

Teatr istnieje tak nierozzerwalnie związany i niemal tożsamy z dramatem jak jakaś połączona mocnym uściskiem para kochanków w naszej (także wielu teatrologów) świadomości, że mimo wszystkich przemian **dramat jako koncept nadal oddziałuje podskórnie jako normatywna idea teatru**. Jeśli w codziennej mowie nie ma żadnej różnicy między dramatem a teatrem (widz po wieczorze w teatrze powiada, że „sztuka” mu się podobała, mając zapewne na myśli przedstawienie, a w każdym razie nie

widząc potrzeby jakiegoś wyraźniejszego między nimi rozróżnienia), to nie inaczej dzieje się w wypowiedziach wielu krytyków i na łamach fachowej literatury. Także tutaj określone użycie słów i milcząco przyjęte, lub głośno wyrażone, utożsamienie wystawionego dramatu z teatrem podtrzymuje tę fałszywą identyczność i chylkiem ustanawia ją jako normę. Tym samym znikają z pola naszej uwagi istotne obszary nie tylko współczesnego teatru. Tragedia antyczna, dramaty Racine’a i wizualna dramaturgia Roberta Wilsona to formy teatralne. Można jednak powiedzieć, że ta pierwsza, jeśli odnieść do niej nowożytnie rozumienie dramatu, była z istoty „przeddramatyczna”, sztuki Racine’a bez wątpliwości należą do teatru dramatycznego, zaś „operę” Wilsona trzeba określić jako postdramatyczne. Kiedy w żaden sposób nie chodzi o przełamanie dramatycznej iluzji ani nie powstaje epicki dystans; kiedy do powstania „teatru” nie potrzeba już akcji, plastycznie przedstawionych *dramatis personae*, dramatyczno-dialektycznej kolizji wartości ani nawet rozróżnialnych scenicznych figur – a świadczy o tym wiele przykładów nowego teatru – wówczas tak pojednawczo i bez wyraźnych konkurów zakreślone pojęcie dramatu traci swoją operacyjność i jakąkolwiek wartość poznawczą. Nie tylko nie spełnia już tego zadania, jakie stoi przed każdym teoretycznym konceptem, który winien udoskonalać naszą percepcję, ale wręcz uniemożliwia poznanie teatru i pisanych dlań tekstów.

Wśród zewnętrznych przyczyn, dla których nadal należy rozpatrywać nowy teatr w kontekście obowiązującej kategorii „dramatu”, wymienić można skłonność **krytyków codziennych gazet** do formułowania swoich opinii w zgodzie z normatywnym kryterium, opartym na wartościującym przeciwstawieniu tego, co „dramatyczne”, temu, co „nudne”. Potrzeba wartkiej akcji, rozrywki, odwrócenia uwagi od codziennych trosk i wciągającego napięcia wyrasta na podłożu – choć często niemal niepostrzeżenie – estetycznych reguł tradycyjnego konceptu dramatu. W związku

<sup>4</sup> Heiner Müller *Material*, red. Frank Hörmigk, Göttingen 1989, s. 50.



z tym nawet teatr, który spełnienia tych oczekiwań otwarcie i demonstracyjnie odmawia, nadal bywa taką miarą mierzony. *Ponad wioskami. Dramatyczny poemat* Petera Handkego miał swoją prapremierę w 1982 roku na scenie Felsenreitschule w Salzburgu, a krytycy otwarcie żalowali, że nie pojawił się w nim dionizyjско-tragiczny konflikt, że to „sztuka raczej do cichej lektury”. Natomiast pisząc o inscenizacji w Hamburgu, Urs Jenny nie mógł się powstrzymać od wyrażenia radości, że reżyser Niels-Peter Rudolph potrafił w tym „poemacie” odnaleźć „pełen napięcia dramat”. Siła przedstawienia w Hamburgu, a jedynie to miałem możliwość obejrzeć, płynęła tymczasem głównie z odpowiedniego zróżnicowania rytmów, które odpowiadało istocie wybranej przez Handkego formy poematu. W każdym razie autor bez wątpienia nigdy nie chciał napisać „pełnego napięcia dramatu”. Co jednak istotne, także w bardziej naukowych wypowiedziach pojawia się to kryterium jako oczywiste i nadal obowiązujące<sup>5</sup>. W pojęciu „napięcia” nadal zaś żyje tradycyjne rozumienie dramatu, a dokładniej jego określonych ingrediencji. Ekspozycja, rozwinięcie akcji, perypetia, katastrofa: choć brzmi to staroświecko, tego właśnie nadal oczekujemy od przynoszącej nam przyjemną rozrywkę fabuły w kinie i w teatrze.

Nie można utożsamiać, znanej klasycznej estetyce – nie tylko teatralnej – idei napięcia z ideałem napięcia w epoce, która pomimo rozwiniętych technologii symulacji nadal pozostaje we władaniu głęboko naturalistycznych sztuk masowej rozrywki. Nie chodzi w nich o nic innego jak „zawartość”, podczas gdy klasyczna estetyka zajmowała się logiką napięcia i odprężenia, napięcia w muzycznym, architektonicznym, czy ogólniej w kompozycyj-

<sup>5</sup> Paul Stefanek, *Lesedrama? – Überlegungen zur szenischen Transformation „bühnenfremder“ Dramaturgie*, [w:] Erika Fischer-Lichte, *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983*, Tübingen 1985, s. 133–145.

nym sensie (jak w malarstwie mówi się o napięciach kierunkowych). Zbitka pojęciowa dramat/napięcie prowadzi w przypadku nowego teatru do ferowania sądów, które w istocie są przesadami. Jeśli bowiem patrzy się na teksty i sceniczne działania przez pryzmat pełnej dramatycznego napięcia akcji, to z pola uwagi muszą zniknąć specyficzne warunki teatralnej percepcji, a więc estetyczne jakości teatru jako teatru: wydarzeniowość „tu i teraz”, specyficzna semiotyka ciała, gesty i poruszenia wykonawców, kompozycyjna i formalna struktura języka jako materii dźwiękowej, siła scenicznych obrazów niezależna od ich aspektu mimetycznego, przebieg muzyczno-rytmiczny we właściwej mu czasowości, itp. A właśnie te elementy (forma) okazują się najbardziej istotne nie tylko w śmiałych eksperymentach, ale również w wielu współczesnych pracach teatralnych, gdzie z całą pewnością nie zostały użyte jako dogodne środki wyrazu dla lepszego oddania pełnej napięcia akcji dramatycznej.

### „Co za dramat!”

Również język potoczny wpływa na nasze oczekiwania wobec teatru. Określenia „dramat” i „dramatyczny” pojawiają się przecież w wielu codziennie używanych zwrotach. „To był dramat” – mówi ktoś, mając na myśli realną sytuację i/lub splot wydarzeń, z jakiegoś względu niezwykły i pełen emocji, gdyż słowo „dramat” jednoznacznie konotuje **emocje** i **wydarzenie**. „Dramatyczne uprowadzenie zakończyło się bez przelewu krwi” – mówi spiker w wiadomościach, chcąc w ten sposób dać do zrozumienia, że bardzo długo nikt nie miał pojęcia, jaki obrót przybiorą wypadki, co w efekcie zrodziło „dramatyczne” napięcie. Taki właśnie sens niesie ze sobą przymiotnik „dramatyczny”, kiedy określa jakieś wydarzenie, zachowanie czy sposób działania. Jeśli zaś matka o cierpieniach dziecka, które nie może iść do kina, mówi: „Co to był za dramat”, to tym samym wprowadza stosowny dystans, ironicznie komentuje nieistotną przyczynę przesadzo-



nej reakcji. Lecz nawet w takim potocznym użyciu tego słowa można znaleźć istotne podobieństwo do dramatu: **cierpienie**, a co najmniej rozczarowanie, oraz – prawdopodobnie pełną ekspresji – **manifestację uczuć** w reakcji na wprowadzony przez matkę zakaz. Dwie rzeczy w codziennym użyciu słowa „dramat” wydają się istotne. Po pierwsze, kieruje ono uwagę na **poważną** stronę dramatycznej gry, której model znajduje się w tle. Kiedy mówi się, że coś było „dramatyczne”, to ma się na myśli poważną sytuację, a nie jakieś komiczne komplikacje w realnym życiu (wiąże się to zapewne z rozpowszechnionym od XVIII wieku użyciem terminu „drame” i dramat w odniesieniu do poważnych sztuk mieszczańskich). Po drugie, temu codziennemu użyciu brakuje jednak jakiegokolwiek odniesienia do samej istoty dramatu, którą dla Hegla była „dramatyczna kolizja” i która w takiej czy innej postaci znajduje się w samym sercu niemal każdej teorii dramatu. Dramat bowiem rodzi się z konfliktu postaw, reprezentowanych przez konkretnych ludzi, w którym postać dramatyczna cechuje uzasadniony „patos”, to znaczy próbuje ona podkreślić jako słuszne i zrealizować z pełnym zaangażowaniem swoje przekonania. Ten typowy dla dramatu antagonistyczny model raczej nigdy nie pojawia się w potocznych zwrotach. „Dramatem” chętnie nazywa się natomiast wielogodzinne poszukiwania zaginionego psa czy kota, w których nie widać śladu przeciwnika, jakichś wrogich pozycji czy postaw, itp. Jak się wydaje, codzienny język wiąże z określeniami „dramat” i „dramatyczny” bardziej pewien typ atmosfery, jakieś narastające napięcie, strach i niepewność niż określoną strukturę wydarzeń.

### „Teatr formalistyczny” i naśladowanie

Przed obrazami Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana czy Cy Twombly’ego nikt nie ma wątpliwości, że nie może tu być mowy o imitacji jakiej wcześniej istniejącej rzeczywistości. Oczywiście, nie brakowało – choćby w XVIII wieku – śmiałków,

którzy próbowali odnieść zasadę naśladownictwa także, na przykład, do muzyki, definiując ją jako *mimesis* ludzkich uczuć. Teoretycy marksistowscy podjęli podobne wyzwanie w odniesieniu do malarstwa nieprzedstawiającego. Lecz uczucia czy stany ducha nie dają się przedstawić pod postacią obrazów ani muzycznych tonów, relacje między nimi a dziełami sztuki mają o wiele bardziej skomplikowaną naturę jako rodzaj „aluzji”. Oczywiście malarskie płótno, które co najmniej od początków modernizmu nie chce już nie wiedzieć o reprezentacji, jest światem samo dla siebie: zatrzymany nietrwały gest; twierdzenie, uzasadniające własną realność; ślad, który nie jest mniej konkretny i rzeczywisty niż plama krwi czy świeżo pomalowana ściana. Estetyczne doświadczenie w tych przypadkach prowokuje – i umożliwia zarazem – świadomą sobie przyjemność oka, przeżycie czyste – lub głównie – wizualnego doznania jako takiego, całkowicie wolnego od konieczności rozpoznania przedstawionego świata. Podczas gdy nowy typ odbioru w sztukach plastycznych już od dawna stał się faktem, analogiczna zmiana dokonuje się o wiele trudniej w odniesieniu do scenicznych „akcji” i obecności „tu i teraz” wykonawców, którym odmawia się prawa do tworzenia nieprzedstawiających światów. Jak się wydaje, związek z działaniami „prawdziwych” ludzi narzuci się w teatrze w zbyt bezpośredni sposób. Dlatego „abstrakcyjne działania” na scenie muszą pozostać czymś absolutnie „wyjątkowym”<sup>6</sup> – zjawiskiem bez wpływu na definicję teatru. Pomimo to teatr lat osiemdziesiątych przekonał ostatecznie do tego, że już nie za „wyjątek”, ale jeden z najistotniejszych wymiarów nowej teatralnej rzeczywistości należy uznać – używając terminów Michaela Kirby’ego – „abstrakcyjne działanie” („abstract action”), „teatr formalistyczny”, w którym odbywające się „tu i teraz” wydarzenia „performance” zastępują „mimetyczną grę aktorską” („mimetic acting”), czy teatr z teksta-

<sup>6</sup> Martin Esslin, *An Anatomy of Drama* [1977], wyd. 3, New York 1979, s. 14.



mi lirycznymi, które nie przedstawiają żadnej akcji albo ledwo w znikomym stopniu. Nowa teatralna rzeczywistość powstaje z innego impulsu niż pragnienie bycia sobowtorem realnego świata, jego ulepszoną, skondensowaną, artystycznie udoskonaloną kopią. To właśnie przesunięcie granicy między mediami ostatecznie ruguje z estetycznego – choć naturalnie wciąż jeszcze nie z instytucjonalnego – centrum teatru tradycyjny dramat, nastawiony na przedstawienie akcji.

### Mimesis działania

Poetyka Arystotelesa łączy **naśladowanie i działanie** w dobrze znanej formule, że tragedia to naśladowcze przedstawienie ludzi w działaniu, „mimesis praxeos”. Słowo dramat pochodzi od greckiego „dram”, czyli zrobić. Kiedy myśli się o teatrze jako dramacie i naśladowaniu, wtedy wydaje się oczywiste, że samą jego istotą i właściwym przedmiotem powinno być działanie. I rzeczywiście, aż do pojawienia się filmu żadna inna sztuka nie potrafiła tego dokonać: tak przekonująco zmonopolizować mimetycznego (w wykonaniu rzeczywistych osób) przedstawienia ludzi w działaniu jak teatr. Jak się wydaje, skupienie się na działaniu prowadzi w efekcie do tego, że nadal traktuje się dzieła teatralnej sztuki jako kopie jakiegoś **innego** świata – życia, ludzkich zachowań, rzeczywistości, itp., który jako oryginał zawsze wyprzedza sobowtóra teatru. Nastawiony na szukanie zależności działanie/naśladowanie wzrok nie zauważa materialnej postaci napisanego dramatu, podobnie jak tego, co oferuje zmysłom sceniczny świat przedstawiający, bo koncentruje się wyłącznie na tym, co zostało przedstawione, na (domniemanej) „treści”, znaczeniach, a wreszcie na sensie całości.

Żadna z dotychczas napisanych poetyk dramatu nie zrezygnowała bez dobrego powodu z konceptu działania jako przedmiotu *mimesis*. Tymczasem nowy teatr rozpoczął się właśnie od zakwestionowania zależności: dramat, działanie i naśladowanie,

w którym regularnie teatr pada ofiarą dramatu, dramat tego, co zostało poddane dramatyzacji, a wciąż tak samo niepochwytne realność pada ofiarą naszego o niej wyobrażenia. Jak długo nie uwolnimy się od tego modelu, nie będą mogły życiowe doświadczenia i wrażenia zostać rozpoznane jako tak głęboko uformowane przez sztukę, uformowane przez jakiś obecny w niej i tylko w niej sposób widzenia, czucia, myślenia, „rodzaj sądzenia”, który każe przyznać: rzeczywistość świata naszych doznań jest oryginalnie **wytworem** sztuki. A wystarczy przy tym uświadomić sobie, że estetyczna forma zawsze, wbrew siatce pojęć, wytwarza obrazy oraz zróżnicowane emocjonalne i uczuciowe światy, które nie istniały wcześniej i nie istnieją poza swoim artystycznym przedstawieniem w tekście, dźwiękach, w obrazie czy na scenie. To, co słuchający którejś z symfonii Beethovena odkryje jako muzycznie przedstawione w (by je jakoś nazwać) buntowniczych, przywódczych, tryumfalnych i innych afektywnych gestach, istnieje wyłącznie w tym specyficznym i jednorazowym estetycznym „wynalazku” dźwiękowej struktury. Ludzkie uczucia naśladują sztukę tak samo, jak sztuka naśladuje życie. Victor Turner wskazał na znaczącą różnicę między mającym miejsce w życiu zbiorowości „dramatem społecznym” a tym, który określił jako „aesthetic drama” przede wszystkim dlatego, aby przekonująco pokazać, że ten drugi „odbija” ukryte struktury tego pierwszego. Zarazem jednak Turner podkreślił z naciskiem, że estetyczna forma konfliktów społecznych ze swojej strony podsuwa gotowe modele rozumienia, zaś rytualizacja życia konkretnej społeczności zależy po części od sposobu, w jaki estetycznie ukształtowany dramat konstruuje wyobrażenia, procesy i ideologiczne wzorce, które porządkują życie społeczne, podpowiadają jego organizację i zasady poznania<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Victor Turner, *On the Edge of the Bush*, University of Arizona Press 1983, s. 300.



### „Teatr energetyczny”

Jean-François Lyotard przypomniał piękny cytat z Hansa Bellmera, w którym reprezentacja staje się problemem: „Drepcząc mnie silne bóle zębów, zaciskam pięści, paznokcie wbijają się głęboko w skórę dłoni. Dwie libidalne inwestycje. Czy to znaczy, że gest dłoni przedstawia sobą ból zębów, reprezentuje go? Co jest czego znakiem?”<sup>8</sup> Lyotard proponuje w tym kontekście zmianę obowiązującego konceptu teatru, bez której nie sposób wyobrazić sobie teatr bez dramatu. Ten zaś nazywa „teatrem energetycznym”. To teatr bez „treści”, teatr „sił, intensywnej obecności, powstających tu i teraz emocji”<sup>10</sup>. Kto zatem nie widzi w napięrających na widzów chórach Einara Schleeffa ani cienia „energii”, lecz poszukuje wyłącznie znaków, „reprezentacji”, ten w efekcie ogranicza to, co sceniczne, do modelu odbicia, do naśladowczej akcji i tym samym „dramatu”. Tymczasem relacja między tymi chórami a pozateatralną rzeczywistością przypomina związek między zaciskaniem pięści i bólem zębów u Bellmera. Oczywiście, Lyotard mógł już u Artauda znaleźć obrazy i pojęcia jasno dowodzące tego, że w teatrze możliwe są gesty, figuracje i związki, które zupełnie na innej zasadzie niż ikoniczne, indeksalne czy symboliczne „znaki” odsyłają do czegoś poza teatrem, wskazują na to czy ku temu się kierują, a jednocześnie powstały w efekcie przepływu sił, napięcia czy wybuchu wściekłości. Teatr energetyczny znajduje się zatem na przeciwnym biegunie reprezentacji – a to oczywiście nie oznacza, że nie ma tu miejsca dla reprezentacji, choć jej logika nie rządzi w absolutny sposób. Dla postdramatycznego teatru należałoby postulować ten typ znaków, o których wspomina Artaud w zakończeniu *Teatru i kultury*, kiedy domaga się teatru, co będzie „jak męczennicy, którzy ze swych stosów

<sup>8</sup> Jean Francois Lyotard, *Affirmative Aesthetics*, Berlin 1982, s. 12.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

dają jeszcze znaki”. Wystarczy odrzucić tragiczną dominantę tego wyobrażenia, a otrzymamy istotną dla nowego teatru koncepcję sygnałów, złożonych z reaktywnych gestów dźwiękowych i cielesnych, które więcej mają wspólnego z pojęciem *mimesis* Adorna, tego przedpojęciowego afektywnego zrównywania się jak w koncepcji mimetyzmu Rogera Cailloisa, niż z *mimesis* w jego zawężonym znaczeniu jako naśladowania.

Tak „ogniste znaki” Artauda, jak pojęcie *mimesis* Adorna wpisują przerażenie i ból w samą istotę teatru. W niczym nie podważa to idei energetycznego teatru Lyotarda z typową dlań intensywną obecnością (ból zębów, zaciśnięte pięści). Artaud i Adorno podkreślają również to, że cielesny dreszcz organizuje się w rodzaj **znaku**, czy – jak zauważa Adorno – *mimesis* powstaje jako efekt procesu estetycznej racjonalizacji i konstrukcji, w trakcie którego wypracowane zostają zasady właściwej mu logiki, jak w przypadku dźwięków w danej muzycznej strukturze. I odbywa się to poza domeną każdej (nad)danej znakom teatralnym logiki (na przykład, logiki akcji). Dlatego pokrewne przykładowi, jakim posłużył się Lyotard, wydaje się sformułowanie Adorna: „Sztuka nie jest odbiciem, poznaniem jakiegoś przedmiotu; skarłataby wówczas do statusu podwojenia, które w dziedzinie dyskursywnego poznania ostrej krytyce poddał Husserl. **Sztuka sięga gestywnie po rzeczywistość, by dotknawszy jej wycofać się w tym samym momencie.** Te poruszenia składają się na jej literę”<sup>11</sup>. Z dotychczasowych ustaleń widać klarownie, że określenie „teatr postdramatyczny” sąsiaduje o miedzę z ideą „teatru energetycznego”. To pierwsze wydaje się jednak bardziej poręczne, gdyż pozwala nie stracić z oka zarówno odbywających się w nim dyskusji z tradycją teatru i dyskursem o teatrze, jak też różnorodnych krzyżówek teatralnych „gestów” z elementami reprezentacji.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, [w:] *idem*, *Gesammelte Schriften*, t. 7 [1970], wyd. 4, Frankfurt/Main 1984, s. 425.



## DRAMAT I DIALEKTYKA

**Dramat, historia, sens**

Głównym tematem tradycyjnej estetyki jest dialektyka formy dramatu z jej wszystkimi filozoficznymi implikacjami. To najlepszy punkt startu do rozważań nad tym, co zostaje odrzucone, kiedy odrzuca się dramat jako taki. Dramat i tragedię zawsze uważano za jedną z najwyższych lub wręcz za najwyższą formę przejawiania się ducha, zaś dialektyczna istota gatunku (dialog, konflikt, rozwiązanie, wysoka abstrakcyjność formy, ujawnienie konfliktowej natury „ja”) pozwoliła dramatowi zająć znaczące miejsce w kanonie sztuk pięknych. Aż do dziś utożsamia się go jako artystyczną formę rozwoju wydarzeń z dialektycznym ruchem alienacji i przewyciężenia. Dlatego również dla Szondiego dialektyka stanowi jedno z dramatem i tragizmem, a teoretycy marksizmu uznali dramat za najlepszy model dialektyki historii. Historycy zaś wciąż powracają do metafory dramatu, tragedii i komedii, aby lepiej opisać sens i wewnętrzną jedność procesów dziejowych. Takiemu podejściu dodatkowe sankcje nadaje obiektywna teatralność samych wydarzeń historycznych. Dlatego trudno się dziwić, że Rewolucja Francuska z jej spektakularnymi wejściami kolejnych przywódców na scenę historii, ich przemowami, gestami i zejściami opisywana była jako teatralne widowisko z konfliktem, rozwiązaniem, bohaterami i widzami. Lecz kiedy traktuje się historię jak dramat, to w sposób konieczny ogląda się ją w perspektywie teleologicznej, która nadaje nadrzędny sens chaosowi wydarzeń; sens, który staje się pojednaniem przeciwieństw w estetyce idealistycznej, zaś procesem historycznym w marksistowskiej historiozofii. **Dramat obiecuje dialektykę**<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Hans-Thies Lehmann, *Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners „Dantons Tod“ und Heiner Müllers „Der Auftrag“*, [w:] *Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch*, red. Peter von Becker et al.,

Niektórzy naukowcy, skuszeni estetyczną pełnią sensów historii, upierali się nawet przy tym, że sama historia posiada obiektywne dramatyczne piękno<sup>13</sup>. Natomiast tacy pisarze, jak Samuel Beckett czy Heiner Müller unikali dramatycznej formy właśnie ze względu na jej historyczno-teleologiczne implikacje.

Ścisłe połączenie dramatu i dialektyki czy ogólniej **dramatu i abstrakcji** nie było niczym wyjątkowym, gdyż abstrakcja tkwi w samej istocie dramatu. Goethe i Schiller dobrze o tym wiedzieli i dlatego na pierwszy plan swoich rozważań o różnicy między dramatem a eposem wysunęli pytanie o prawidłowy (odpowiedni dla formy dramatu) dobór materiału. Jaki materiał nadaje się najlepiej do tego, by ujawnić myślową koherencję wskazanego fragmentu życia bez potrzeby uruchamiania mechanizmu dodatkowych wyjaśnień, które zaciemnić mogą obraz abstrakcyjnej struktury losu, „tragicznej kolizji”, dialektyki dramatycznego konfliktu i pojednania. Epik całą swoją uwagę poświęca takim szczegółom, które powinny wywołać u czytelnika uczucie pełni i wiarygodności przedstawionych światów a tylko niepotrzebnie zabierałyby czas w dramacie. Istotą dramatu jest uogólnienie, zarysowanie takiego modelu świata, w którym nie tyle pełnia rzeczywistości jako takiej zostaje ukazana, ile oglądamy ludzkie zachowania w sytuacji eksperymentu. Na długo przed odkryciem przez Brechta „teatru wieku nauki” forma dramatu za sprawą typowego dla niej procesu uogólnienia wykazywała już tendencję do szkicowego, skrótowego zageszczenia. I w tym między innymi tkwi tyle razy odnotowywane pokrewieństwo między nowelą a dramatem.

Frankfurt/Main 1980, s. 106–121, tu s. 107.

<sup>13</sup> Ernst Schumacher, cyt. za: Hans-Thies Lehmann, *Dramatische Form...*, s. 109.



### Ideal przejrzystości (Arystoteles)

*Poetyka* Arystotelesa definiuje piękno i porządek tragedii poprzez analogię z logiką. Dlatego też przekonanie, że tragedia powinna stanowić „jedną całość” z początkiem, środkiem i końcem, łączy się tu z żądaniem, by ze względu na jej „wielkość” (ramy czasowe) akcja ograniczyła się do perypetii i wynikającej z niej katastrofy. Według *Poetyki* dramat to struktura, która wprowadza logiczne (czyli właśnie dramatyczne) uporządkowanie w wprawiający w pomieszanie chaos i nadmierną pełnię bytu. Ten wewnętrzny porządek, podtrzymywany przez słynne jedności, w idealny sposób odgranicza ten obdarzony sensem twór, jakim jest tragedia jako artefakt, od zewnętrznej rzeczywistości i zarazem nadaje mu wewnętrzną i nieskazitelną jedność i całość. „Całość” akcji jako teoretyczna fikcja wspiera Logos totalności, w którym piękno przybiera postać możliwego do uporządkowania łańcucha wydarzeń. Dramat przecież to nic innego jak uporządkowany i przejrzysty strumień czasu. Jak perypetia okazuje się tu kategorią z dziedziny **logiki**, tak powiązana z procesem **poznania** jest również jedna z najgłębszych idei *Poetyki*, czyli docenienie siły emocjonalnej aktu *anagorisis* (rozpoznania). Oczywiście, jest ona powiązana w bardzo specyficzny sposób, gdyż w tragedii szok *anagorisis* („Jesteś moim bratem, Orestesem!”, „To ja jestem synem i mordercą Lajosa!”) łączy manifestacyjnie w jedno klarowne wejście w istotę rzeczy i utratę przytomności. Bolesne światło poznania rozjaśnia całość i od razu zmienia w niemożliwą do rozwikłania tajemnicę tego, jakim prawem mogło w ogóle dojść do powstania widocznej w tym świetle sytuacji. A zatem moment rozpoznania to zarazem wyraźna cezura, **przerwanie** procesu poznania, choć w *Poetyce* nie znajdziemy takiego dosłownego sformułowania. Arystotelesa bardziej interesuje filozoficzna natura tragedii i dlatego definiuje *mimesis* jako rodzaj *mathesis*: uczenie się, które przynosi przyjemność za sprawą rozpoznania przedmiotu naśladowania; przyjemność bardziej

potrzebną zwykłym widzom niż filozofom. „Poznanie – podkreśla Arystoteles – sprawia najwyższą przyjemność nie tylko filozofom, lecz również wszystkim ludziom. Ci ostatni korzystają jednak z tego w niewielkim stopniu. Dlatego cieszy nas oglądanie obrazów, że patrząc na nie jesteśmy w stanie rozpoznać i domyślić się, co każdy z nich przedstawia...”<sup>14</sup>

Tragedia okazuje się więc para-logicznym uporządkowaniem, w którym kryterium „przejrzystości” służy ułatwieniu intelektualnej pracy, zabezpieczeniu przed ingerencjami wprawiającego w pomieszanie chaosu. Piękno, argumentuje *Poetyka*, nie da się pomyśleć bez określonej wielkości (ram czasowych): „Dlatego nie może być piękną ani istota zbyt mała, bo zacierają się jej obraz powstały w czasie nieuchwytnym niemal dla zmysłów, ani zbyt wielka – gdyż jej obraz nie jest jednocześnie uchwytany w całości i patrzący nie dostrzega **ani jego jedności, ani całości**; przypuśćmy np., że wspomniana istota miałaby 10 tysięcy stadiów długości. A zatem, jak wszelkie piękne przedmioty i stworzenia muszą mieć wielkość łatwą do objęcia w całości jednym spojrzeniem, tak też i fabuła winna mieć długość łatwą do zapamiętania w całości”<sup>15</sup>. Dramat to określony model, w którym wszystko, co zmysłowe, musi się podporządkować zasadzie pomiarowania i zapamiętywania. Już tutaj pojawia się też tak istotny w późniejszej teorii malarstwa priorytet rysunku (Logos) nad kolorem (zmysły), gdyż ponad wszystkim stoi porządkująca struktura fabuły-Logosu: „Bo gdyby ktoś namalował bezładnie obraz najpiękniejszymi kolorami, nie sprawi nam takiej przyjemności jak białoczarnym rysunkiem portretu”<sup>16</sup>. Że tragedia ze względu na swoją logiczno-dramatyczną strukturę może się, zdaniem Ary-

<sup>14</sup> Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski, Wrocław 1989, s. 11.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 24.



stoteles, w zupełności obyć bez inscenizacji i w ogóle nie potrzebuje teatru, aby osiągnąć pełnię działania, stanowi w istocie kropkę nad „i” tego procesu jej ulogicznienia.

Sam teatr, czyli widoczne dla oczu przedstawienie („opsis”) to dla Arystotelesa kraina przypadkowych, tylko zmysłowych – i notabene: momentalnych i przemijających – efektów, później coraz częściej także miejsce „iluzji”, omamienia zmysłów i oszustwa. Natomiast dramatycznemu Logosowi już Arystoteles przypisuje umiejętność ujawnienia logiki pod oszustwem iluzji. Jej dramaturgia wskazuje na istnienie „praw” pod powierzchnią zjawisk. Nie bez przyczyny Arystoteles uważa tragedię za bardziej „filozoficzną” od dziejopisarstwa, gdyż kierując się pojęciem „konieczności” i analitycznie uchwytne „prawdopodobieństwa” odsłania głęboko ukrytą logikę. Kiedy więc przepadła wiara w możliwość istnienia całkowicie oddzielnego i oddzielnego od codziennej rzeczywistości modelu i jednocześnie pojawiła się swoista realność czy „światowość” teatralnego dziania się, to zarazem zniknęła dotychczasowa niekwestionowalna granica między światem a modelem. A wraz z nią utraciła znaczenie istotna dotąd podstawa teatru dramatycznego, aksjomatyczna dla europejskiej estetyki: jedność i całość Logosu.

Niemal nieprzerwanie w europejskiej „arystotelesowskiej” tradycji panuje sprzysiężenie dramatu i logiki, potem dramatu i dialektyki, jeszcze tak bardzo żywotne w „niearystotelesowskiej dramaturgii” Brechta. Piękno definiuje się tu w zgodzie z modelem logiki, jako jej wariant. Do szczytowych osiągnięć tej tradycji należy bez wątpienia estetyka Hegla, która w ramach ogólnej formuły pięknego ideału jako „zmysłowego pozoru idei” rozwija skomplikowaną teorię uprzedmiotowienia ducha w zmysłowej materii użytego każdorazowo materiału, w tym języka poetyckiego. Na jej przykładzie łatwo też wyjaśnić przyczyny tak silnego oddziaływania idei dramatu: nie mogłaby ona w żaden sposób osiągnąć tak szerokiego zasięgu działania, gdyby była pozbawio-

na tych wszystkich głęboko w niej tkwiących kontradycji, które ujawnia potrzeba osiągnięcia dramaturgicznego efektu, czyli schemat dramatycznego gatunku. Nie obędzie się zatem bez szkicowego choćby przedstawienia istotnych aspektów spekulatywnej teorii dramatu Hegla na podstawie przekonujących ustaleń Christoph'a Menke<sup>17</sup>.

### Hegel 1: wykluczenie realnego

Jako z istoty swojej gatunek dialektyczny, dramat jest jednocześnie szczególnym miejscem występowania tragizmu. Można by więc zasadnie uważać, że teatr po dramacie to zarazem teatr bez tragizmu. Ten pogląd znajduje swoje uzasadnienie w przekonaniu Hegla, że tragedia należy do czasów przednowoczesnych. Jeśli, jego zdaniem, koniec sztuki nadchodzi w chwili, kiedy użycie zmysłowej postaci przestaje być największą potrzebą ducha, który najlepiej czuje się wśród pojęciowych abstrakcji, czyli u siebie w domu, to istniał także „przeszły czas tragedii”<sup>18</sup>, czas „poezji dramatycznej”. Największe i najpiękniejsze nie stanowi w sztuce jednego i tego samego. Do idealnego połączenia zmysłowego i duchowego pierwiastka doszło w antycznych rzeźbach bogów, o których Hegel powiada nie bez patosu, lecz w doskonałej dialektycznej formule: „Piękniejszym nie można być ani się stać”. I uzasadnia ten niemożliwy już od tamtej pory do osiągnięcia ideał greckiej rzeźby, który wymusił dalszy rozwój sztuki i ducha, brakiem subiektywnego uwewnętrznienia i uduchowienia (które znaleźć można w „sztuce romantycznej” w modelowej formie w obrazach Marii Panny). Tu właśnie tkwi początek znanego powiedzenia, że antyczne rzeźby otacza powiew żałoby. Musiał przecież szczyt piękna, pełne zjednoczenie zmysłowego

<sup>17</sup> Christoph Menke, *Tragöde im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt/Main 1996.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 42.



i duchowego, ulec sile postępowej, „duchowej” abstrakcji, która prowadzi do coraz wyższych, choć już nie tak pięknych form, aż w absolutnym duchu osiągnięty zostanie taki sposób patrzenia, o którym w tym kontekście trzeba myśleć jako o zupełnie pozabawionym formy.

Z jednej strony Hegel uważa antyczne rzeźby bogów, czyli sztuki plastyczne, za absolut piękna, jednak z drugiej nazywa *Antygonę* Sofoklesa „najbardziej zadowalającym dziełem sztuki” nowego i starego świata, choć tylko pod określonym „względem”: a mianowicie, jako idealne przedstawienie rozdzielenia i pojednania obiektywnej i subiektywnej postaci ducha moralności. Klasyczna tragedia jako przedstawienie moralnego konfliktu zdecydowanie już przekracza w dziedzinie „klasycznej formy sztuki” „tylko” doskonałe piękno! Jest **więcej niż piękna**, znajduje się bowiem na drodze ku czystemu pojęciu i subiektywności. Dlatego Menke proponuje, żeby połączyć opis „końca klasycznej formy sztuki” Hegla z jego wyrażonym gdzie indziej przekonaniem o końcu sztuki w epoce nowoczesnej, gdyż dopiero dzięki koncepcji „końca” zyskuje ono swój sens. „Już w jego greckiej postaci dramat znajduje się u Hegla na drodze do «już więcej nie pięknej» sztuki. W dramacie zaczyna się koniec sztuki, koniec w sztuce”<sup>19</sup>. Efektem tego stała się w „nieoficjalnej” logice historyczno-teleologicznych opisów u Hegla – w każdym razie od czasu *Fenomenologii ducha* – estetyczna „marginalizacja dramatu”, gdyż w dziedzinie sztuki (piękna) stawia on pod znakiem zapytania samo piękno „w jego ambicji pojednania”. Jeśli Hegel rozumie piękno w sztuce jako wielowarstwowe „pojednanie” przeciwieństw, a przede wszystkim piękna i moralności, to można zasadnie twierdzić, że pod pojęciem „dramatyczności” nadaje znaczenie tym estetycznym aspektom, które ponoszą odpowiedzialność za porażkę ambicji pojednania. Dramat nie jest po prostu

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 45.

(nieproblematycznym) miejscem występowania moralnego piękna, ale także jawnym dowodem na jego kryzys.

Filozofia dramatu ujawnia zatem w tym miejscu, w swoim najbardziej klasycznym sformułowaniu, charakterystyczny „falsz”<sup>20</sup>: z jednej strony afirmacja udanego pojednania piękna i moralności, „szczęście zmysłów i pokój ducha”, z drugiej natomiast brzemiennea konfliktami manifestacja ich rozdzielenia. Przypatrzmy się temu rozłamowi w tragedii nieco bliżej. W stosunku do eposu Hegel określa tragedię jako „wyższy język”. W eposie abstrakcyjny rozdział losu od bezosobowego pieśniarza sprawia, że bohater „w swojej sile i pięknie czuje zbliżający się kres życia i nosi żalobę swojej przedwczesnej śmierci”<sup>21</sup>. Przypadkowość szczegółów epickiej pełni akcji nie zna jeszcze dialektycznej konieczności. Dlatego w miejsce zewnętrznego wobec bohatera głosu epickiego narratora musiała pojawić się właściwa dramatyczna struktura losu i, tożsama z nią, możliwość własnej wypowiedzi ludzi (w ich scenicznym wcieleniu). Menke przekonuje, że jeśli tylko dostatecznie uważnie przeczytamy argumentację Hegla, to obcość tragicznego losu „jako bezosobowej siły, ślepej i nieokreślonej”, „zimnej konieczności” (która w tej postaci pojawia się już w eposie) nie tylko ujawni swoją moc, zapowiadającą klęskę piękna, ale także to, że samo pojednanie nosi już w sobie zatrute ziarno własnego niepowodzenia: w rozumieniu Hegla samym sercem dramatu jest bowiem doświadczenie „losu”. To jednak w pełni „etyczne” doświadczenie: coś wymyka się woli moralności, wrzuca śmiertelną dla jej pojęcia „współzależność” w dramatyczną akcję i tym samym w rozgrywkę ducha. Za sprawą tej współzależności czy „wielorakości”, występujących zarówno w świecie boskim, jak ludzkim, nie może być jakiegokol-

<sup>20</sup> Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/Main 1993, s. 54.

<sup>21</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [w:] *idem*, *Werke*, t. III, Frankfurt/Main 1986, s. 507.



wiek nadziei na ostateczne pojednanie. Istotą dramatu jest rozłam, który z konieczności ukrywa się pod powierzchnią rozmaitych stylizacji, by ocalić „prawdę” pojednania. Dramat jako dzieło sztuki „odrzuca wszystko, co na pierwszy rzut oka nie odpowiada mu [prawdziwemu pojęciu] i dociera do ideału dopiero dzięki takiemu **oczyszczeniu**”<sup>22</sup>.

To „katharsis” formy dramatycznej daje zarazem pozór pojednania, jak też podstawę do jego zniszczenia. Z jednej strony wewnętrznie konieczne **wykluczenie realnego**, z drugiej jednak stawiające pod znakiem zapytania możliwie pełny przekaz motywu estetycznie jedynie sama istota dramatu, ta dialektyczna abstrakcja, która w ogóle umożliwia jego istnienie jako formy, lecz zarazem wyklucza z dziedziny estetycznego pojednania, gdyż dochodzi doń na drodze przeniknięcia duchem **zmysłowego** materiału. W samej głębi teatru dramatycznego drzemią w postaci etycznego doświadczenia nierozwiązywalnego konfliktu i odrzuconej materialności te napięcia, które zapowiadają już jego kryzys, rozpad i wreszcie narodziny nie-dramatycznego paradygmatu. Jeśli klasycznemu ideałowi coś się wymyka, to właśnie możliwość objęcia tego, co obce sensowi i nieczyste. Tyleż zgrabnie, co przenikliwie twierdzi Menke, że już w pismach Hegla nowoczesność daje się pomyśleć jako świat „po drugiej stronie niedostatków pięknej moralności (...), który musiał wykluczyć wszystkie braki”. Po drugiej stronie estetyki przekazu z centralnym dla niej estetycznym paradygmatem dramatu możliwa jest do pomyślenia nowoczesność (albo ponowoczesność) teatru, który „nie wyklucza wielości i różnorodności, ale je obejmuje”<sup>23</sup>. Od czasów poklasyfikacyjnych do dzisiaj teatr przeszedł cały szereg przemian w niezgodzie z obowiązującymi zasadami jedności, całości, pojednania

<sup>22</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, [w:] *idem, Werke...*, t. XIII, cyt. za: Christoph Menke, *Tragödie...*, s. 51.

<sup>23</sup> Christoph Menke, *Tragödie...*, s. 54.

i sensu, akcentując prawo do istnienia tego, co rozproszone, częściowe, absurdałne i brzydkie. Pod względem formy i treści obejmował coraz więcej z tego, czego człowiek pełen wstępu nie potrafił już „uwznioślić”. Przypomnienie wewnętrznego zafałszowania klasycznej tradycji pokazuje zatem, że „inny” klasycznego teatru zrodził się już jako konsekwencja filozoficznych źródeł tego teatru; jako ukryta możliwość rozłamu w ramach sięgających granic możliwości wysiłków w celu pojednania przeciwieństw. Dlatego **postdramatyczny** teatr to powrót, a nie absolutne **zaprzeczenie** teatru, jakim z pewnością byłby teatr, który zerwałby wszystkie więzi znalazłby się „po drugiej stronie” dramatu. Należy go zatem rozumieć jako rodzaj rozwinięcia i efekt ukrytego potencjału rozpadu, jako demontaż i dekonstrukcję zachodzące wewnątrz samego dramatu. Ta możliwość tkwiła już w estetyce teatru dramatycznego. Mimo że dobrze ukryta stanowiła część jego filozofii, choć możliwy do zobaczenia jedynie jako podskórny nurt pod odbijającą powierzchnią „oficjalnych” dialektycznych procedur.

## Hegel 2: performance

Według Hegla do samej istoty dramatu, a nie (jak u Arystotelesa) tylko do jego zewnętrznych cech należy to, że na scenie „osoby” zyskują głosy, ciała i gesty ludzi z krwi i kości. Dało to podstawy do specyficznie „performatywnej autorefleksji dramatu”, która – jak pokazuje Menke – dowodzi tego samego, co omówiony wcześniej utajony rozłam ze względu na „niepowodzenie wysiłków w celu pojednania”<sup>24</sup>. Kiedy nie mamy do czynienia wyłącznie z głosem narratora czy rapsoda, ale z konieczną **różnorodnością** głosów, to konkretne, „poszczególne” podmioty zyskują prawo do takiego autonomicznego bytu, które nie da się zrelatywizować na rzecz dialektycznej syntezy. A nawet więcej:

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 51.



aktorzy, których Hegel widzi jako „rzeźby” jednocześnie w ruchu i we wzajemnych powiązaniach, powodują kolejne, skandaliczne z punktu widzenia obiektywnego idealizmu przesunięcie. Aktorzy to jedynie realni ludzie, którzy pomagają w urzeczywistnianiu ideału dramatu, piękna sztuki (dramatycznego bohatera), dlatego rodzi się w nich rodzaj „ironicznej świadomości performatywnej”. Rodzi, innymi słowy, niemożliwe do pomyślenia w świecie Hegla zjawisko, że to, co poszczególne i przedpojęciowe – czyli po prostu konkretni wykonawcy – znajduje się ponad moralnym przesłaniem, które zaczyna teraz zależeć od możliwości warsztatowych wykonawców, a powinno wyznaczać prawa temu, co poszczególne. Dlatego Menke pisze: „Zamiast być «zwykłym narzędziem», które znika w swojej roli, aktorzy doświadczają odwróconej zależności między pięknem czy moralnością a subiektywnością. (...) Podstawowe doświadczenie aktora mówi o tym, że to, co moralnie obowiązujące, zależy od jednostek”<sup>25</sup>.

Aktywny aspekt dramatu (czyt. teatru) jako performance'u pozwala więc zobaczyć napięcie między tym, co wykonane, a samym aktem wykonania. Napięcie to w przedstawieniu widać po prostu w tym, że „prawdziwi ludzie” (aktorzy) „zakładają” maski bohaterów, „personae”, by ich przedstawić za pośrednictwem „nie opowiadania, lecz rzeczywistego, ich własnego mówienia”<sup>26</sup>. Dlatego też może dojść do „ujawnienia” tej z punktu widzenia Hegla „odwróconej” zależności między subiektywnością a obiektywnym moralnym przesłaniem, kiedy wykonawcy w komediowej parabazie wyjdą ze swoich ról i zaczną grać z maskami. Hegel przenikliwie widzi swoistość **teatralnego** doświadczenia w tym, że oferuje ono jedność duchowej rzeczywistości i materialnego wykonania jako „hipokryzję”<sup>27</sup>: „...bohater, który występuje

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>26</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes...*, s. 518.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 517.

przed widzem, rozpada się na swoją maskę i aktora, osobę i prawdziwe Ja”<sup>28</sup>. Widać to z całą oczywistością w komicznej parabazie, kiedy „ja” ukrywa się pod maską, by pojawić się za moment „we własnej nagości i zwykłości”. Teatralna gra jako taka to w ogóle dla filozofii ducha rzecz niemożliwa do pomyślenia: pozbawione własnej istoty subiektywne „ja” wykonawców produkuje sztuczne znaki, zwykle pojedyncze „ja” przeżywa doświadczenie siebie jako źródła tego, co istotne, jako źródło moralnego przesłania, jako twórcy *dramatis personae*, które same w sobie pojednają już piękno i moralność: „Rozpad uniwersalnej istoty staje się wyraźny już w przypadku „ja” (...). „Ja” występując tutaj jako coś rzeczywistego, gra z maską, którą zakłada, aby stać się swoją postacią...”<sup>29</sup>

W tak rozumianej rzeczywistości teatru Hegel musiał widzieć „ogólny rozpad przedstawionej istoty w jej indywidualności”, aby z tej tendencji rozpadu logicznie i w zgodzie z prawami historii ducha mogła pojawić się abstrakcja i dialektyczna świadomość „rozsądnego myślenia”, czyli grecka filozofia. Z konieczności znajduje się „dramat” na marginesie sztuki, na granicy między ideałem sztuki, „zmysłowym pozorem idei” a pozbawioną formy filozoficzną abstrakcją. Bardzo przekonująco brzmi argument Menke, który wewnętrzne rozdzielanie, niepełność dramatu łączy z romantyczną transcendentalizacją poezji i traktuje teorię dramatu Hegla jako metaforę pojęcia sztuki, zawierającą w sobie już wszystkie dowody na to, że „oficjalny” koncept ideału jako zmysłowego pozoru idei to nieosiągalny fantazmat, zaś koniec sztuki to nie tyle historyczna i historiozoficzna teza, co istniejący od zawsze koniec „klasycznej” idei sztuki, zawsze już obecny koniec sztuki w sztuce. Z perspektywy rozwoju nowych form sztuki i teatru, które próbują pożegnać się z „formą” jako totalnością, *mi-*

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Cyt. za: Christoph Menke, *Tragödie...*, s. 185.



mesis i modelem, opisany przez Hegla proces rozwoju antycznej sztuki podpowiada wzorowy sposób rozumienia końca teatru dramatycznego.

## PREHISTORIE

### O PREHISTORII TEATRU POSTDRAMATYCZNEGO

#### Teatr i tekst

Teatr i dramat zawsze znajdowały się (i nadal się znajdują) w relacji pełnej napięcia i sprzeczności. Uznanie tego faktu, a przede wszystkim refleksja nad wynikającymi z niego konsekwencjami stanowi pierwszy warunek, który pozwoli na właściwe zrozumienie nowego i najnowszego teatru. Poznawanie teatru postdramatycznego należy rozpocząć od upewnienia się, w jakim stopniu warunkiem jego istnienia jest wzajemna emancypacja i rozdział między dramatem a teatrem. Z perspektywy teatrologicznej historia dramatu jako gatunku ma w związku z tym niewielkie znaczenie. Ponieważ jednak teatr europejski – tak praktycznie, jak i teoretycznie – zdominowany był przez dramat, to za pośrednictwem terminu „postdramatyczny” należy odnosić nowe zjawiska w teatrze do historii teatru dramatycznego. Nie chodzi tu jednak o to, by odwoływać się do zmian w tekstach teatralnych, lecz do przemian teatralnych środków i sposobów wyrazu. W postdramatycznych formach teatralnych/tekst, który (jeśli w ogóle) przenosi się na scenę, stanowi już tylko równouprawniony element pewnej gestycznej, muzycznej, wizualnej etc. całości. Przestrzeń między dyskursem tekstu a dyskursem teatru może otworzyć się do tego stopnia, że dojdzie do jawnego konfliktu a nawet braku związku między nimi.

Wzajemne napięcie  
i rozdział między dramatem a teatrem jako post. teatrologia



Historyczny proces oddzielania się od siebie tych dwóch podstawowych kategorii: tekstu i teatru wymaga wolnego od stereotypów nowego określenia ich związku. Można rozpocząć od refleksji, że przecież na początku był teatr: jako forma mająca swe źródło w rytuale, sięgająca do *mimesis* tańca, w pełni już ukształtowana i praktykowana na długo przed pojawieniem się kultury pisma. „Prateatr” i „pradramat” stanowią wprawdzie jedynie przedmiot prób ich rekonstrukcji, jednak badania antropologiczne pozwalają stwierdzić, że wczesne rytualne formy teatralne z wykorzystaniem masek, kostiumów i rekwizytów przedstawiały wysoce emocjonalne procesy (polowanie, płodność), łącząc taniec, muzykę i grę ról<sup>1</sup>. Nawet jeśli ta przedśmienna, motoryczna, cielesna praktyka znakowa tworzyła coś w rodzaju „tekstu”, to widać jednak wyraźną różnicę wobec form nowożytnego teatru **literackiego**. Tekst pisany, literatura przejęły rzadko już później kwestionowaną pierwszorzędną pozycję w hierarchii kulturowej. Właśnie dlatego istniejące jeszcze w teatrze barokowym połączenie tekstu z muzyczną formą mówioną, tanecznym gestem i niezwykle bogatym optycznym i architektonicznym wyposażeniem zniknęło w mieszczańskim teatrze literackim: **tekst jako propozycja sensu** rządził tu niepodzielnie, inne środki teatralne miały mu służyć i – traktowane raczej nieufnie – podlegały ciągłej kontroli instancji Rozumu.

Próbowano, rzecz jasna, uwzględnić samodzielność nieliterackich elementów teatru, bardzo szeroko definiując to, czym jest dramat. Tak, na przykład, w *Rewolucji teatru* pisze Georg Fuchs: „Dramat w swej najprostszej formie jest rytmicznym ruchem ciała w przestrzeni”. „Dramat” zostaje tu utożsamiony z akcją sceniczną, a zatem po prostu z teatrem. Również wszystkie formy charakterystyczne dla *variété* – „taniec, akrobatyka, technika żon-

<sup>1</sup> O. Eberle, *Canalora. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker*, Olten 1954.

głowania, taniec na linie, sztuczki magiczne, walka na ringu i walka na pięści, tresura zwierząt, recital, korowód masek i wszystko co tylko możliwe” stanowią dla Fuchsa proste formy dramatu<sup>2</sup>. (W utopiach teatralnych pierwszej połowy XX wieku można spotkać zainspirowane tym myśleniem wypowiedzi, utożsamiające teatr jako działanie kulturowe z „dramatem” i przeciwstawiające to symboliczne działanie naśladowaniu rzeczywistości). Ponieważ terminologiczne utożsamienie dramatu ze wszystkimi poziomami teatralności prowadzi do utraty produktywnego historycznego i typologicznego rozróżnienia między różnymi sposobami, na jakie w nowożytności spotykały się i oddalały od siebie teatr i literatura dramatyczna, wydaje się sensowne, by stworzyć wąską definicję dramatu. Należy bowiem pamiętać, że proponowane m. in. przez Fuchsa założenie, by traktować przeszerzenie agonalności i teatralności jako nierozróżnialną jedność z dramatem, dla twórców teatru, czytelników i teoretyków sztuki nie stanowią całkowicie odmienne aspekty. Podobnie rzecz ma się z przemyśleniami Heinerja Müllera, dla którego podstawowy element tak teatru, jak i dramatu stanowi **przemiana**; śmierć jest ostatnią metamorfozą, teatr natomiast zawsze ma związek z symboliczną śmiercią: „To, co istotne w teatrze, to przemiana. Umieranie. A strach przed tą ostatnią metamorfozą jest powszechny; można więc na niej polegać, można więc na niej budować”<sup>3</sup>.

Walter Benjamin, omawiając pozorny charakter pojednania w *Powinowactwach z wyboru* Goethego, pisze: „Misterium stanowi w dramacie taki moment, w którym dramatyczność wylania się z obszaru właściwego jej języka i unosi w nieosiągalną dla

<sup>2</sup> Cyt. za: Peter Jelavich, *Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende*, [w:] *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters*, red. Herta Schmid, Jurij Striedter, Tübingen 1992, s. 257.

<sup>3</sup> Alexander Kluge, Heiner Müller, *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche, Neue Folge*, Hamburg 1996, s. 95.



niej przestrzeń. Dlatego nigdy nie może wyrazić się w słowach, lecz tylko i wyłącznie w przedstawieniu; to «dramatyczność» w najściślejszym tego słowa znaczeniu»<sup>4</sup>. „Dramatyczność” nie ma zatem nic wspólnego ze wszystkim, co pod tym pojęciem rozumie się w dyskusjach teatrologicznych. Ujęcie Benjamina, czyli to, co nazywa on „dramatycznością”, odwołuje się do zakorzenionej w kulcie cielesnej walki, do niemego agonu. Chodzi o jego (chrześcijańskie) wywyższenie za pomocą łaski, wybawienia albo „języka” poza ludzką mową lub na jej granicy. Najlepiej słusność utożsamienia teatru i dramatu ujawnia się jednak tam, gdzie koncepcja dramatyczności podkreśla jej bliskość do pantomimy i zamilknięcia, gdzie język stanowi już jedynie ramę. Jednakże właśnie dlatego warto traktować „dramatyczność” Benjamina jako należącą do teatru: jako rytuał i ceremonię, „poezję” sceny i pozajęzykową semiozę lub w każdym razie osadzoną na granicy języka. Takie ujęcie dramatyczności odsyła do przyprawiającego o zawrót głowy doświadczenia metamorfozy, w którym nie chodzi o ukojenie i uspokojenie utopijno-przerażającego kołowrotu przemian, jaki manifestuje się w teatrze. Chodzi tu raczej o rzeczywistość (nawet jeśli wciąż dwuznacznego) przezwyciężenia śmierci przez jej zainscenizowanie. Jak podkreśla Primavesi, „trzymając się niemej *physis*, «dramatyczność» może tylko wtedy zagwarantować wybawienie od mitu winy i piękna, kiedy ciało – jak w teatrze – pozbawione zostanie możliwości zrozumienia»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I, 1*, Frankfurt/Main 1974, s. 200.

<sup>5</sup> Patrick Primavesi, *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Frankfurt a. M 1998, s. 291. Zob. także przedstawienie kompleksowych związków, które tutaj nie zostały omówione, [w:] *ibidem*, s. 270.

## WIEK XX

Pod koniec XIX wieku teatr dramatyczny znalazł się u kresu długiego rozkwitu jako w pełni ukształtowana formacja dyskursywna, której – przy całej swej różnorodności – wciąż jeszcze jako odmianę jednej i tej samej formy dyskursywnej doświadczyli Szekspir, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen i Strindberg. Z tej perspektywy również diametralnie różniące się między sobą typy i jednostkowe zjawiska okazywały się wariacjami jednej formacji dyskursywnej, zmierzającej do połączenia dramatu i teatru. Rozwój od formy dyskursywnej do postdramatycznej należy oświetlić jedynie w wielkim skrócie. „Rozbieg” konieczny do wykształcenia dyskursu postdramatycznego w teatrze można opisać jako szereg następujących po sobie etapów **autoreferencji, dekompozycji i rozszczepienia elementów teatru dramatycznego**. Droga prowadzi od końca XIX wieku przez wielość nowoczesnych form teatralnych w awangardzie klasycznej do neoawangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz postdramatycznych form teatralnych końca XX wieku.

### Pierwszy etap: dramat „czysty” i „nieczysty”

Sytuację wyjściową charakteryzuje niezachwiana jeszcze dominacja dramatu, którego istotne cechy uwydatniają się w modelu idealnym, a częściowo również w praktyce „czystego dramatu”. Dramat stanowi tutaj nie tylko model estetyczny, lecz również kryje w sobie istotne teoretyczno-poznawcze i społeczne implikacje: obiektywne znaczenie bohatera, indywidualum; możliwość przedstawienia ludzkiej rzeczywistości za pomocą języka, a dokładniej w formie dialogu scenicznego; znaczenie jednostkowego zachowania w społeczeństwie. Obok **czystego dramatu** oraz przed nim (w średniowieczu, u Szekspira, w baroku) istniały znaczące odchylenia od tego modelu. Godząc się na pewne uproszczenie, można je określić jako „epickie” elementy dramatu, a całą



paletę takich form uznać dla naszych potrzeb za „dramat nieczysty”. Istotną semantykę formy dramatu można odnaleźć również w tych formach: ucieleśnienie charakterów lub alegorycznych postaci przez aktorów; reprezentacja konfliktu w „kolizji dramatycznej”; w porównaniu z powieścią czy eposem dość wysoki stopień abstrakcji przedstawionej rzeczywistości; przedstawienie politycznych, moralnych, religijnych treści życia społecznego poprzez dramatyzację ich kolizji; progresywna akcja nawet przy daleko posuniętym zaniku napięcia dramatycznego; dążenie do przedstawienia świata również w tekstach o szczątkowej akcji.

#### Drugi etap: kryzys dramatu, własne drogi teatru

Pod znakiem jeszcze nie rewolucyjnie zmienionego teatru dochodzi około 1880 roku do kryzysu dramatu. Kryzys ten wstrząsnął i zachwiał całą serią niekwestionowanych dotąd konstytutywnych elementów dramatu. Pod znakiem zapytania stanęły wówczas: forma pełnego napięcia, niosącego rozwiązanie dialogu; podmiot, którego rzeczywistość w dużej mierze da się wyrazić z pomocą ludzkiej mowy; akcja, która przede wszystkim dokonuje się w absolutnej teraźniejszości. Szondi wymienia różnorodne „próby ratunku” i „próby rozwiązań”, do których docierają autorzy pod wpływem szybko zmieniającej się rzeczywistości i zmieniającego się obrazu człowieka: dramaturgię „ja”, dramat statyczny, sztukę konwersacyjną, dramat liryczny, osaczenie i egzystencjalizm itd. Równoległe i analogicznie do kryzysu dramatu jako związanej z teatrem formy tekstu pojawia się również sceptycyzm wobec wzajemnej odpowiedniości dramatu i teatru. I tak, na przykład, Pirandello przekonany jest o niemożności połączenia dramatu i teatru<sup>6</sup>. Edward Gordon Craig w *Dialogu Pierwszym* swojej *Sztuki teatru* dowodzi, że w ogóle nie powinno się wysta-

<sup>6</sup> Por. Bernard Dort, *Un écriture de la représentation*, „Théâtre en Europe” nr 10 (numer poświęcony teatrowi Pirandella), s. 18–21.

wiać na scenie wielkich dzieł Szekspira! Mogłoby się to okazać nawet niebezpieczne, gdyż odgrywany w teatrze *Hamlet* zabija cząstkę nieskończonego bogactwa *Hamleta* wymagowanego. (Rzeczywiście Craig podjął później próbę inscenizacji tej sztuki i potwierdził własną tezę o niewystawialności *Hamleta*). Teatr zostaje tu rozpoznany jako coś, co ma własne, odmienne, a nawet całkowicie obce literaturze dramatycznej źródła i wymagania. Tekst powinien – takie wnioski można wyciągnąć z tezy Craiga – odejść ze sceny właśnie ze względu na swe poetyckie przestrzenie i jakości.

Rozwijają się nowe formy tekstu, które utrzymują narrację i referencyjny związek z rzeczywistością jedynie w zniekształconej i rudymenarnej formie: *Landscape Play* Gertrude Stein, teksty Antonina Artauda pisane dla jego Teatru Okrucieństwa, Teatr Czystej Formy Witkiewicza. Te „zdekonstruowane” odmiany **tekstów** antycypują literackie elementy postdramatycznej estetyki **teatralnej**. Teksty Gertrude Stein dopiero dzięki Robertowi Wilsonowi znalazły kongenialną wręcz realizację sceniczną. (Wilson twierdził, że to właśnie lektura tekstów Stein przekonała go, że jest w stanie robić teatr.) Teatr Artauda pozostał wizją, tak jak i teatr Witkacego, który zapowiedział teatr absurdu. Francuski reżyser Antoine Vitez jako inscenizator klasycznych tekstów przy użyciu oszczędnych i funkcjonalnych środków teatralnych dobrze wiedział, o czym mówi, kiedy twierdził, że od końca XIX wieku wszystkie wielkie dzieła pisane dla teatru odznaczają się „totalną indyferencją” wobec problemów, jakie ich tekstura oferuje scenicznej realizacji<sup>7</sup>. Rozdział między teatrem a tekstem w pełni się wykryształizował. Twórczość Gertrude Stein uchodziła i nadal uchodzi za niesceniczną, co w pełni zgadza się z prawdą, jeśli mierzyć jej teksty kategoriami i oczekiwaniami teatru dramatycznego. Wystarczy zapytać, jaki „sukces” odniosły jej sztuki na

<sup>7</sup> Antoine Vitez, „Théâtre en Europe” 1987, nr 13, s. 9.



scenie, by obwieścić jednoznaczną porażkę Stein jako autorki sztuk teatralnych. Jednak również w formach jej tekstów pojawia się ten rodzaj dynamiki, który burzy tradycję teatru dramatycznego.

Autonomizacja teatru nie jest (jak często się mówi, by ją zbagatelizować) rezultatem samouwielbienia żadnych sukcesu (post)modernistycznych reżyserów. Powstanie teatru reżysera w dużo większym stopniu potencjalnie tkwiło już w estetycznej dialektyce teatru dramatycznego, który w swoim rozwoju jako „formy występu” coraz częściej odkrywał środki wyrazu zupełnie niezależne od tekstu. Z kolei w nieuwzględnianiu możliwości teatru przez autorów XX wieku należy widzieć produktywną stronę tego faktu: pisali oni i nadal piszą teksty w ten sposób, że odpowiedni dla nich teatr wciąż pozostaje jeszcze do wynalezienia. Wyzwanie, by odkryć nowe możliwości sztuki teatru, stało się jednym z istotnych wymiarów pisania dla teatru. Żądanie Brechta, by autorzy swoimi tekstami nie „zaopatrywali” teatru, lecz go zmieniali, urzeczywistniło się dalece ponad jego oczekiwania. Nic dziwnego, że Heiner Müller twierdził, że tekst dla teatru tylko wtedy jest dobry, kiedy teatr, który istnieje, nie jest w stanie go zrealizować.

### Autonomizacja, reteatralizacja

W trakcie powszechnej rewolucji artystycznej przełomu XIX i XX wieku równoległe do kryzysu dramatu dochodzi do kryzysu dyskursywnej formy samego teatru. Na skutek odrzucenia tradycyjnych form teatralnych rodzi się nowego rodzaju autonomia teatru jako samodzielnej praktyki artystycznej. Dopiero od tego momentu teatr traci dotychczasową pewność w wyborze środków koniecznych do wystawienia dramatu. Ta oczywistość wyboru oznaczała dlań nie tylko ograniczenie, lecz również swego rodzaju stabilność kryteriów rzemieślniczych, określoną logikę i zasady wykorzystywania środków teatralnych służących dramatowi.

Nowo zdobyta wolność doprowadziła zarazem do pewnej straty, którą – patrząc z pozytywnej perspektywy – opisać można jako **wkroczenie teatru w epokę eksperymentowania**. Odkąd zaś teatr zaczął zastanawiać się nad niezależnymi od realizowanego tekstu, tkwiącymi w nim samym możliwościami artystycznego wyrazu, znalazł się – podobnie jak inne dziedziny sztuki – w przestrzeni trudnej i ryzykownej wolności wciąż postępującego eksperymentowania.

Teatralizacja teatru prowadzi zatem do uwolnienia teatru od obowiązku respektowania przesłania dramatu, sama zostaje przyspieszona za sprawą jeszcze jednej cezury w historii mediów: przez pojawienie się filmu. Dotychczasową źródłową domenę teatru: naśladowanie działających ludzi w ruchu przejmuje i realizuje o wiele lepiej nowa technika przedstawiania w postaci filmu. Z jednej strony teatralność rozumiana jest jako artystyczny wymiar niezależnie od dramatycznego tekstu, z drugiej zaś strony – poprzez kontrast do technicznie produkowanego „image movement” (Deleuze) – jako *differentia specifica* teatru rozpoznana zostaje żywotność i bezpośredniość procesu w nim zachodzącego (w odróżnieniu od reprodukowanych i dających się reprodukcja obrazów). To „ponowne odkrycie” właściwego tylko teatrowi potencjału stawia teraz konstytutywne i nieuniknione pytanie o istnienie niezmiennych i niedających się zastąpić przez inne media cech teatru. Rzeczywiście od tego momentu to pytanie towarzyszy teatrowi i dzieje się tak nie tylko ze względu na konkurowanie z innymi sztukami. Ujawnia się tutaj raczej jedna z dwóch logik, wedle których powstają nowe formy sztuk przedstawiających. Pierwsza to logika, wedle której pojawienie się nowego sposobu kształtowania i odzwierciedlania świata niemal automatycznie prowadzi do tego, że dotychczasowe media, które nagle zostały zdefiniowane jako „starsze”, stawiają pytanie o to, co jest dla każdego z nich **jako sztuki** specyficzne, a co dopiero na skutek pojawienia się nowoczesnych technik zostaje uświadomione



i wyodrębnione. Pod wpływem nowych mediów starsze media stają się **autoreferencyjne**. (Tak stało się z malarstwem, kiedy pojawiła się fotografia; z teatrem, kiedy pojawił się film; z filmem, kiedy pojawiła się telewizja i wideo). Nawet jeśli ta zmiana jedynie w pierwszej fazie reakcji dominuje niepodzielnie, to od tego momentu autoreferencyjność pozostaje obecną potencjalnością i koniecznością; wymusza ją bowiem istnienie innych sztuk i współzawodnictwo z nimi. Drugą regułą powtarzającą się w rozwoju sztuki wydaje się wyrastająca z rozpadu dynamika. Kiedy w sztukach pięknych doszło do rozdzielenia płaszczyzny odzwierciedlania świata od doświadczenia koloru i formy jako takich (fotografia i abstrakcja), to poszczególne, zdane na siebie rozszczerzone elementy mogły doprowadzić do powstania nowych form. Pod wpływem **dekompozycji** jednego gatunku na jego poszczególne elementy powstają nowe języki formy. Kiedy dochodzi do rozdzielenia „sklejonych” dotąd aspektów języka i ciała w teatrze, a granice postaci i bezpośredni zwrot do publiczności traktowane są jako autonomiczne rzeczywistości, kiedy wyodrębnia się przestrzeń dźwięku z przestrzeni gry, wówczas na skutek autonomizacji poszczególnych warstw wyłaniają się nowe środki i sposoby przedstawienia.

Skoncentrowanie się na teatralności a nie na literackim, fotograficznym i filmowym odzwierciedlaniu rzeczywistości można określić mianem „reteatralizacji”, która charakteryzuje eksperymenty klasycznej awangardy. Przede wszystkim badania Eriki Fischer-Lichte<sup>8</sup> uczyniły głównym przedmiotem zainteresowania wprowadzoną początkowo jako hasło koncepcję Fuchsa oraz ukazały związek tej idei z produktywną recepcją europejskiej i pozaeuropejskiej nieliterackiej tradycji teatralnej w tych nurtach awangardy. Celem nie było jednak wyłącznie przemyslenie na

<sup>8</sup> Poza niemieckimi publikacjami zob. np.: Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa University Press 1997.

nowo czysto estetycznych możliwości teatru. Nie chodziło jedynie o reteatralizację samego teatru, lecz również o otwarcie przestrzeni teatru na inne praktyki: kulturowe, polityczne, magiczne, filozoficzne, na zgromadzenie, święto i rytuał. Nie należy ograniczać znaczenia awangardy do kwestii estetycznych, którym pojęcie „reteatralizacji” wydaje się szczególnie bliskie. Pragnienie awangardy, by przekroczyć granicę między życiem a sztuką, stanowiło również motyw reteatralizacji.

Efektom tego rozwoju jest teatr, który – kiedy chce się go opisać, pochwalić lub zdemaskować – określa się mianem **teatru reżysera** lub „teatru reżyserów”. Autonomizacja teatru i związane z nią zwiększenie znaczenia reżyserii wydaje się nieodwołalne. Nie zwracając uwagi (całkowicie słusznie) na przeciętne umysły w teatrze, które włączają istotne teksty do swego równie ograniczonego horyzontu doświadczeń życiowych i artystycznych, trzeba jednocześnie podkreślić, że cała wrzawa wokół reżyserkiej samowoli w większości przypadków wynika z tradycyjnego rozumienia teatru literackiego w sensie XIX-wiecznym albo też po prostu z niechęci poznania teatru, który nie zgadza się z dotychczasowymi przyzwyczajeniami. Rozróżnienie między teatrem reżysera a teatrem aktora czy autora dotyczy naszego tematu – oddzielenia teatru dramatycznego od postdramatycznego – jedynie marginalnie. Teatr reżysera jest niezbędnym warunkiem dyspozycywności postdramatycznego (nawet jeśli reżyserię przejmuje kolektyw), jednak również teatr dramatyczny często bywa teatrem reżysera

Obserwując podejmowaną na przełomie XIX i XX wieku nową próbę wydobywania samoistności teatru, trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jedną charakterystyczną rzecz. To właśnie teatr rozrywki końca XIX wieku umocnił bardziej wymagających ludzi teatru w przekonaniu, że między tekstem a pełnym rytmem teatru istnieje poważny konflikt. Przywrócenie kompleksowości i autentyczności teatrowi stanowiło centralny motyw wszelkich wysiłków artystycznych zarówno Craiga, jak Czechowa i Stanisła-



wskiego, Claudela i Copeau. Nawet jeśli oddalano się wówczas ogromnymi krokami od tradycyjnej prezentacji dramatu, a kilku zwolenników autonomii i reatealizacji teatru domagało się całkowitej rezygnacji z tekstu w teatrze, to jednak radykalny teatr tej epoki nie dążył po prostu do zasadniczego ograniczenia znaczenia i wartości tekstu, lecz również próbował go **ratować**. W nadchodzącym teatrze reżysera chodziło właśnie o to, by odebrać **teksty** konwencji i uchronić je przez dowolnymi, bezsensownymi albo niszczącymi dodatkami kulinarnych efektów teatralnych<sup>9</sup>. Kto dzisiaj wzywa do ratowania teatru literackiego przed haniebnymi czynami reżyserii, powinien pomyśleć przez chwilę o tej relacji. Więcej niebezpieczeństw grozi tradycji pisanego tekstu ze strony muzealnej konwencji niż ze strony radykalnych form ich wykorzystania w teatrze.

### Trzeci etap: neoawangarda

Z punktu widzenia genealogii teatru postdramatycznego ogromne znaczenie miała rewolucja teatralna „neoawangardy”. W Niemczech tak zwana „faza rekonstrukcji” (*Rekonstitutionsphase*) doprowadziła do problematycznego ograniczenia kultury i teatru do niepolitycznego „humanizmu”. Z jednej strony rozkwit gospodarczy lat pięćdziesiątych doprowadził do powstania ponad stu nowych teatrów, z drugiej zaś scenę zdominował konserwatyzm Gründgensa oraz próba zapomnienia politycznej przeszłości i całkowitego oddania się sprawom „kultury”. Naprawdę niezdecydowanie i trwożliwie zaczynają pojawiać się w Niemczech pierwsze eksperymentalne próby, podczas gdy w USA przy Black Mountain College, po tym jak na scenę wkroczyli John Cage, Merce Cunningham, Allan Kaprow, wytyczone zostały już zupełnie nowe drogi.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris 1980, s. 54.

Późne lata pięćdziesiąte dają początek międzynarodowej rewolucji. Strzał do startu pada nie tylko dla awangardy, lecz również dla pop-kultury, dokonującej przewrotu we wszystkich obszarach życia prywatnego i publicznego. Dzięki muzyce rockowej (Chuck Berry, Elvis Presley) po raz pierwszy w historii tak wyraźnie produkuje się muzykę, która świadomie i wyłącznie przeznaczona jest dla młodych ludzi. Zaczyna się zwycięski pochód kultury młodzieżowej. W Niemczech, które w sztukach pięknych oraz w kulturze życia codziennego ulegają wpływom amerykańskim, w teatrze będącym reakcją na martwy teatr edukacyjny dochodzi do żarliwej recepcji sztuk Becketta, Ionesco, Sartre'a i Camusa. Fuzja filozofii i teatru absurdu z egzystencjalizmem odbija się silnym echem, podobnie jak opóźniona niegdyś w Niemczech recepcja takich kierunków artystycznych, jak surrealizm czy abstrakcyjny ekspresjonizm. Zaczyna się recepcja Kafki, ważne stają się muzyka seryjna i informel. Podczas gdy w NRD ton zdaje się nadawać estetyka Brechta – szczególnie po triumfalnych występach gościnnych Berliner Ensemble – (w codziennej rzeczywistości jednak podejrzana i zwalczana w imię tak zwanego „realizmu socjalistycznego”), na całym świecie, a przede wszystkim w Niemczech Zachodnich około 1965 roku rodzi się nowy teatr prowokacji i protestu. Symbolami tej teatralnej rewolty stały się przedstawienia dramatu *Marat/Sade* Petera Weissa w Berlinie i Londynie w inscenizacji Konrada Swinarskiego oraz Petera Brooka.

W latach sześćdziesiątych pojawia się – by w ruchu '68 osiągnąć swoje apogeum – nowy duch eksperymentowania we wszystkich sztukach. W 1963 roku we Frankfurcie do życia powołane zostają „Experimenta”. Daje o sobie znać nowy „styl bremeński”: pod kierownictwem artystycznym Kurta Hübnera powstaje młody rewolucyjny teatr tak pod względem politycznym, jak i formalnym, któremu wyraźny profil nadają Peter Zadek, Wilfried Minks i Peter Stein. W 1969 roku ten ostatni przenosi się



do Berlina i na dziesiątki lat czyni z berlińskiej Schaubühne teatr o randze międzynarodowej. W USA działa wyjątkowo kreatywna awangarda, w której twórczości sztuki piękne, teatr, taniec, film, fotografia, literatura stają się jedną *artistic community*. Z przekroczenia granic między sztukami czyni ona obowiązującą regułę, ukazując „normalny” teatr jako przykurzony już nieco eksponat. Nowa sztuka environmentalna (antycypowana już przez dzieła Merz Kurta Schwittersa) poprzez włączenie do koncepcji dzieła realnej obecności widzów (Rauschenberg) zbliża się do teatru. Opakowania Christo jako „dzieła” wchodzą w interakcję z tłumami odwiedzających je ludzi. Już *action painting* stanowiący rodzaj „ceremonii malowania” przypomina teatralną sytuację, choć dzieło powstałe w czasie mającej samoistną wartość akcji scenicznej istnieje samo dla siebie jako przedmiot związany w sposób jedynie pośredni ze sceną swych narodzin. Yves Klein jako reżyser pokazuje swoje *Anthropometrie* jako spektakl z muzyką dla widzów. W happeningu, a tak naprawdę dopiero u Wiedeńskich Akcjonistów, akcja przybiera postać rytuału. W 1969 roku Richard Schechner inscenizuje *Dionizosa 69*, podczas którego widzowie zostają zmuszeni do wejścia w cielesny kontakt z aktorami.

W latach sześćdziesiątych w centrum zainteresowania znajduje się również „teatr absurdu”. Znosi on logiczną sensowność przebiegu akcji, jednakże w owym rozpadzie sensu zadziwiająco silnie trzyma się klasycznych jedności dramatu. Co łączy jednak Ionesco, Adamova i innych przedstawicieli teatru określanego mianem „teatru absurdu” lub „teatru poetyckiego” z tradycją klasyczną to z pewnością **dominacja mowy**. Dla Ionesco słowa stają się wprawdzie „*écrouces sonores démunies des sens*”, lecz właśnie dlatego ostatecznie sztuka – jak na przykład *Łysa śpiewaczka* – winna wygłaszać prawdę „świata” w nowej perspektywie, czyli – jak pisze Ionesco – ukazać rzeczywistość „w jej prawdziwym świetle, poza wszelkimi interpretacjami i arbitralną przyczynowo-

ścią”<sup>10</sup>. Również ten teatr bezkompromisowej krytyki sensu uważał się za projekt nowego **świata**, autor zaś za jego twórcę. Także jako gra poziomów absurdu nadal stanowił teatr odzwierciedlający rzeczywistość. I podobnie jak nowy polityczny teatr prowokacji był wierny tej hierarchii, która w teatrze dramatycznym ostatecznie podporządkowuje środki teatralne tekstowi. Charakterystyczne dla teatru dramatycznego połączenie dominacji tekstu, konfliktu postaci i totalności „akcji” (nawet jeśli groteskowej) oraz odzwierciedlania rzeczywistości nadal pozostało w nim nie-naruszone.

Jeśli przywołamy opis teatru absurdu dokonany przez Esslina, to możemy odnieść wrażenie obcowania z postdramatycznym teatrem lat osiemdziesiątych. Bo przecież „brak tutaj istotnej akcji i intrygi”, w sztukach „nie ma postaci, które można by określić jako charaktery”, lecz raczej „jako coś w rodzaju marionetek”; sztuki te „nie mają często ani początku ani końca”, a zamiast lustrem rzeczywistości wydają się „lustrzanymi obrazami snów i lęków”, składają się nie z „ciętych replik i gładkich dialogów”, lecz często z „pozbawionego ładu i składu gadania”<sup>11</sup>. Czy jest to opis teatru Roberta Wilsona? Ponieważ w teatrze postdramatycznym rzeczywiście można stwierdzić coś takiego jak „absence de sens”, to wydaje się logiczne, by porównać ten teatr z teatrem absurdu, który negację sensu niesie już w samej nazwie. Atmosfera, z której rodzi się i którą żyje teatr absurdu, ma swe uzasadnienie światopoglądowe, polityczne, filozoficzne i literackie: doświadczenie barbarzyństwa XX wieku, realnie możliwy koniec historii (Hiroszima), bezsensowna biurokracja, polityczna rezygnacja. Egzystencjalny zwrot ku jednostce i w stronę absurdu ści-

<sup>10</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris 1962, s. 159. Zob. także: Guy Michaud, *Ionesco. De la dérision à l'anti monde*, [w:] *Le théâtre moderne II*, red. Jean Jacquot, Paris 1973, s. 37–43.

<sup>11</sup> Martin Esslin, *Absurdes Theater*, Frankfurt/Main 1967, s. 12.



śle wiążą się ze sobą. Komiczne zwątpienie staje się zasadniczym rysem dramaturgii Frischa, Dürrenmatta, Hildesheimera i innych. Hasło: „Nam przystoi już tylko komedia” jest wyrazem utraty tragicznej wykładni świata jako całości. W filmie, poza francuskimi filmami egzystencjalistycznymi, kongenialnego przełożenia tego doświadczenia dokonuje Stanley Kubrick w *Doktorze Strangelove, lub jak przestałem się martwić i pokochałem bombę*. Jednakże odmienny kontekst światopoglądowy nadaje tym wszystkim motywom nieciągłości, kolażu i montażu, rozpadowi narracji, zamilknięciu i bezsensowi, które teatr absurdu łączy z teatrem postdramatycznym, całkowicie odmienne znaczenie. Kiedy Esslin słusznie zestawia elementy formalne teatru absurdu z tematyką światopoglądową, podkreślając przy tym w szczególności „poczucie metafizycznego lęku ze względu na absurdalność ludzkiej egzystencji”<sup>12</sup>, to dla teatru postdramatycznego lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych rozpad światopoglądowych pewników nie przedstawia już wywołującego lęk problemu metafizycznego, lecz zasadniczy fakt kulturowy.

Teatr absurdu ściśle wiąże się z dramatem lirycznym, który należy do genealogii (nie do typu) teatru postdramatycznego. Tytuł drugiego zbioru teatralnego Tardieu (*Poèmes à jouer*, 1960) wyznacza ten właśnie kierunek. Sztuka *Conversation-Sinfonietta* tworzy ze strzępów codziennych rozmów kompozycję muzyczną. W *L'ABC de notre vie* (wydane 1958, wystawione 1959) odnajdujemy określenie gatunkowe *Poemat sceniczny* z głosem solowym oraz chórem. Podczas prapremiery wykorzystano muzykę Antona Weberna. Istnieje również sztuka bez postaci, w której w pustym pokoju wybrzmiewają jedynie głosy (*Voix sans personne*). Naprzeciw teatru postdramatycznego pojawia się „teatr poetycki”, który Esslin odgranicza od teatru absurdu<sup>13</sup>, a który jest

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 15.

temu teatrowi bardzo bliski. Chodzi tu o teatr literacki, w tradycji teatru dramatycznego, który od postdramatycznego dzieli przepaść. Podsumowując: teatr absurdu należy jak teatr Brechta do tradycji teatru dramatycznego. Niektóre teksty rozrywają ramy dramatycznej i narracyjnej logiki. Lecz dopiero wtedy, gdy pozajęzykowe środki teatralne osiągną równorzędną pozycję do tekstu, a spektakl stanie się możliwy również bez niego, zostanie postawiony decydujący krok w stronę teatru postdramatycznego. Dlatego też nie powinniśmy mówić o „kontynuacji” teatru absurdu i teatru epickiego<sup>14</sup> w teatrze najnowszym, lecz o zdecydowanym zerwaniu z nimi. Zarówno teatr epicki, jak i teatr absurdu za pomocą różnorodnych środków trzymają się prezentacji fikcyjnego i skonstruowanego kosmosu tekstu jako dominanty. Natomiast teatr postdramatyczny już nie.

Również dobrze rozwijający się w latach sześćdziesiątych **teatr dokumentalny** wykracza nieco poza tradycję teatru dramatycznego. Sceny procesów sądowych, przesłuchań, zeznań świadków zajmują w nim miejsce dramatycznej prezentacji zdarzeń. Można by postawić zarzut, że sceny sądowe czy przesłuchania świadków stanowią również środki tradycyjnego teatru, służące wywołaniu napięcia dramatycznego. Słuszne jest to wprawdzie wobec wielu dramatów, jednak nie w tym przypadku, gdyż od rezultatu postępowania procesowego czy wydanego wyroku w teatrze dokumentalnym prawie nic nie zależy. O sprawach podejmowanych przez taki teatr (polityczna lub moralna wina w badaniach broni atomowej, wojna w Wietnamie, imperializm, odpowiedzialność za okrucieństwo obozów koncentracyjnych) już dawno zdecydowała historia i polityka. Z tej perspektywy teatr dokumentalny znajduje się w obliczu bardzo podobnych trudności co każdy dramat historyczny, który musi podjąć się tego, co

<sup>14</sup> Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, s. 183.



niemożliwe: przedstawić znane już historyczne fakty raz jeszcze jako niepewne zdarzenie, rozstrzygające się dopiero w trakcie rozwoju dramatycznych wydarzeń. Napięcie nie leży w rozwoju zdarzeń, lecz ma charakter rzeczowy, myślowy, przeważnie etycznie-moralny: chodzi tu nie o dramatycznie przedstawiony, lecz „omówiony” świat<sup>15</sup>. Z drugiej strony mniej konsekwentni autorzy jak Rolf Hochhuth nie uniknęli pokusy przełożenia materiału dokumentalnego ponownie na formę dramatyczną, co za jego czasów wywołało ostrą krytykę Adorno.

Wątpliwa pozostaje kwestia, czy tak wielokrotnie deklarowany charakter polityczny teatru dokumentalnego mógł zostać przez ten utrzymany, skoro formalnie teatr ten tak bardzo zbliżył się do teatru dramatycznego. W 1980 roku Peter Iden stwierdził, że sztuka *Namlestrnik* Rolfa Hochhutha pozostała zbyt „bezstronna względem własnej formy dramatycznej” i dlatego nigdy nie była *stricto* polityczna, ale zupełnie inaczej wygląda sprawa ze słynnym przedstawieniem *Tasso* Petera Steina<sup>16</sup>. Stało się oczywistością, że obchodzenie się z klasycznymi tekstami w teatrze coraz częściej polega na tłumaczeniu „dramatyczności materiału jako dramatu rozpadu wszystkich tradycyjnych znaków”. Przedstawiony w materiale dramatyczny konflikt zmienił się w „sposób obchodzenia się z tym materiałem”<sup>17</sup>. To stwierdzenie odnosi się do silnego przeciwstawienia dramatycznego tradycjonalizmu i początków odmiennej praktyki teatralnej w *Tasso* Petera Steina. (Sam Stein nie kontynuował jednak w świadomy sposób gestu tego zerwania i powstania nowego teatru. Wkrótce, wspierany przez Dietera Sturma, rozwinął słusznie przez krytyków chwalaną, lecz raczej neoklasyczną estetykę Schaubühne, jedną z naj-

<sup>15</sup> Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1971.

<sup>16</sup> Peter Iden, *Am Ende der Neuigkeiten. Am Anfang des Neuen?* [w:] *Theater 1980, Jahrbuch „Theater Heute”*, s. 126.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 127.

piękniejszych realizacji teatru dramatycznego w epoce zakwestionowania jego istnienia). To, co w teatrze dokumentalnym zapowiada przyszłość, to raczej nie bezpośrednie polityczne oddziaływanie, a już z pewnością nie jego konwencjonalna dramaturgia, lecz cecha, która spotykała się z odrzuceniem i krytyką. Teatr ten „dramatyzował” wprawdzie dokumenty, lecz jednocześnie wykazywał wyraźną tendencję do form bliskich oratoriom, do rytuałów, nawet jeśli przedstawiały one przesłuchanie, zeznanie czy sąd. Uderzające było to szczególnie w *Dochodzeniu* Petera Weissa, które nieprzypadkowo narodziło się z jego zainteresowań Dantem oraz z własnego planu napisania czegoś w rodzaju *Inferna*. Groza obozów zagłady wyartykułowana została w tym tekście w chóralnych śpiewach, które podnoszą wypowiedzi do poziomu liturgicznie oddziałującego recytatywu.

Można powiedzieć, że w znakomitych **tekstach** tego okresu wyraźniej niż w praktyce reżyserskiej zakwestionowaniu podlega dramatyczny model komunikacji. Dlatego, na przykład, do genealogii teatru postdramatycznego należą „sztuki mówione” (*Sprechstücke*) Petera Handkego. Teatr podwaja się, cytuje swoją własną mowę. Dopiero poprzez wewnętrzne wydrażanie się znaków teatralnych, przez ich radykalną autoreferencyjną jakość, pośrednio zdarza się „wypowiedź”, pojawia się odesłanie do rzeczywistości. Problematyzacja „realności” jako realności znaków teatralnych staje się metaforą wewnętrznej pustki, totalnego zamknięcia w sobie mówiących postaci. Skoro nie można już odczytać znaków jako wskazujących na znaczone, to bezradna publiczność staje wobec alternatywy, albo wobec tej nieobecności w ogóle zrezygnować z myślenia, albo zabrać się do lektury samych form, gier językowych i aktorów, tak jak prezentują się w swoim byciu tu i teraz. W pewnym sensie taki tekst jak *Publiczność zwymyślana*, który *ex negativo* czyni **tematem** wszystkie kryteria teatru dramatycznego, pozostaje związany z tą tradycją jako „metadra-



mat lub metateatr<sup>18</sup>, jak (z właściwym sobie niezdecydowaniem) mówi Pfister. Zarazem jednak wskazuje drogę do teatru po dramacie.

Wymienione nurty teatru neoawangardowego częściowo składają w ofierze dramatyczny sposób przedstawiania, ostatecznie jednak utrzymują decydujący o całości związek między tekstem pewnej akcji, relacji, procesu a bazującym na nich teatralnym przedstawieniem. Ta fuzja rozpada się w teatrze postdramatycznym ostatnich dziesięcioleci. Intermedialność, cywilizacja obrazów, sceptycyzm wobec wielkich teorii i wielkich narracji unieważniają hierarchię, która wcześniej gwarantowała nie tylko podporządkowanie tekstowi środków teatralnych, lecz w ten sposób zapewniała również ich wewnętrzną koherencję. Nie chodzi już tylko o utrzymanie i uznanie samodzielności inscenizacji jako teatralno-artystycznego projektu, lecz o odwrócenie konstytutywnych dla teatru dramatycznego relacji; odwrócenie początkowo podskórne, a następnie jawne. Nikt już nie pyta o to, czy i jak teatr w adekwatny sposób „odpowiada” dominującemu nad wszystkim tekstowi. To raczej tekstom zadaje się pytanie, czy i jak potrafią stać się odpowiednim materiałem do realizacji teatralnego projektu. Nie chodzi tu o stworzenie całości estetycznej kompozycji teatralnej ze słowa, sensu, dźwięku, gestu itd., którą widz odbierałby jako pewien totalny konstrukt. Teatr sam nabiera charakteru fragmentu i niepełności. Odrzuca tak długo niekwestionowane kryterium jedności i syntezy, korzystając z szansy (i niebezpieczeństwa) zaufania pojedynczym impulsom, fragmentom i mikrostrukturom tekstów, by urzeczywistnić nowy rodzaj praktyki teatralnej. Odkrywa przy tym nowy kontynent performatywności, nowego rodzaju obecność „performerów”, którymi stają się „aktorzy”, i stwarza wielopostaciowy krajobraz teatralny poza formami opartymi na dramacie.

<sup>18</sup> Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1980, s. 330.

## RZUT OKA NA KLASYCZNĄ AWANGARDE

By omówić najnowsze formy teatralne, trzeba powrócić do ruchów klasycznej awangardy, ponieważ to wówczas po raz pierwszy doszło do rozsądzenia zdezaktualizowanej już klasycznej dramaturgii jedności. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o uzupełnienie i tak bogatej już literatury dotyczącej tej epoki ani o stworzenie inwentarza wielostronnych wpływów klasycznej awangardy na teatr postdramatyczny, lecz jedynie o wydobycie kilku szczególnie istotnych propozycji i linii rozwojowych, które w świetle teatru postdramatycznego wydają się niezwykle interesujące.

### Dramat liryczny, symbolizm

Michael Kirby w analizie teatru – jak sam go nazywa – „formalistycznego” proponuje rozróżnienie między „antagonistycznym” i „hermetycznym” modelem awangardy. Słusznie zauważa, że powszechne przekonanie o tym, że teatr awangardowy rozpoczął się od skandalu wokół wystawienia *Ubu Króla* Alfreda Jarry'ego w 1896 roku w Paryżu, dotyczy wyłącznie jednej linii rozwoju. Jedynie owa „antagonistyczna” linia (padające na początku spektaklu słowo „merdre” [„grówno”] mogło wówczas jeszcze doprowadzić do *épater le bourgeois*!) ma swój początek właśnie wtedy i przez futurizm, dadaizm i surrealizm prowadzi prostą drogą do nowej estetyki prowokacji. Jednakże równolegle, i to wcześniej, wraz z symbolizmem rodzi się awangarda, którą Kirby nazywa „hermetyczną”: „Teatr awangardowy zaczął się – jeszcze przed prapremierą *Ubu Króla* – najpóźniej wraz z symbolistami. Estetyka symbolistów stanowiła demonstracyjny zwrot ku wnętrzu, ucieczkę od mieszczańskiego świata i jego zasad w stronę świata bardziej osobistego, prywatnego i wyjątkowego. Spektakle symbolistów odbywały się w małych teatrach. Były odosobnione, zdystansowane i statyczne, wymagały niewielkiej ilości energii fizycznej. Światło często było przygaszone, aktorzy zaś



ukryci za płachtami cienkiego materiału. (...) Sztuka teatru była jakością samowystarczalną, wyizolowaną, zamkniętą sama w sobie. Możemy to nazwać «hermetycznym» modelem spektaklu awangardowego<sup>19</sup>. Teatr symbolistów stanowi istotny krok na drodze do teatru postdramatycznego za sprawą swej niedramatycznej statyczności i tendencji do form monologowych. Stéphane Mallarmé proponuje taką koncepcję *Hamleta*, wedle której sztuka ta ma właściwie tylko jednego bohatera, usuwającego wszystkie inne postaci na margines jako „statystów”. Stąd wiedzie prosta droga do sposobu, w jaki Klaus Michael Grüber wystawił *Fausta*, zaś Robert Wilson *Hamleta*: jako neoliryczny teatr, traktujący scenę jako miejsce *écriture*, w której wszystkie elementy teatru stają się literami poetyckiego „tekstu”. Warto zwrócić uwagę na słowa Maeterlincka: „Sztuka teatralna przede wszystkim winna być poematem”. Co ciekawe, poeta dopowiada, że pod wpływem okrutnego nacisku tych „okoliczności”, które wedle naszych „konwencji” stanowią rzeczywistość, sam musi trochę oszukiwać, tu i tam („ça et là”) pozwalając na przebłyski życia codziennego. Te motywy, które dla Maeterlincka stanowią czysty kompromis, ludzie niestety zwykle przyjmują jako jedyne istotne elementy, podczas gdy dla poety – warto zauważyć, że również dla poety teatru – stanowią one wyłącznie powierzchowne ustępstwa<sup>20</sup> na rzecz publiczności, która pragnie przedstawienia tego, co jest w stanie rozpoznać jako rzeczywistość. To samo dotyczy – jak wyraźnie twierdzi Maeterlinck – również tego, co nazywa się *étude des caractères*. Tezy te oznaczają rezygnację ze splotu napięcia, dramatu, akcji i naśladowania. Jak poświadcza nazwa *drame statique* (dramat statyczny), dochodzi jednocześnie do odrzucenia klasycznej idei postępującego, linearnego czasu na rzecz płaskiego „czasoobrazu”, czasoprzestrzeni.

<sup>19</sup> Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, Pennsylvania 1987, s. 99.

<sup>20</sup> Peter Szondi, *Das lyrische Drama*, Frankfurt/Main 1975, s. 360.

### Statyczność, duchy

Powszechnie wiadomo, że teatr azjatycki stał się wówczas jednym ze źródeł inspiracji dla teatru europejskiego. Paul Claudel z fascynacją mówił o opozycji wobec dramatu: „Dramat, to coś, co się zdarza; teatr No to ktoś, kto przybywa”<sup>21</sup>. Zabrakło niewielkiego tylko komentarza, by w tej formule odnaleźć zupełne wyrażenie opozycji między teatrem dramatycznym a postdramatycznym: objawienie zamiast akcji, **performance** zamiast przedstawienia. Teatr No stanowi dla Claudela rodzaj dramatu, który wykazuje podobną strukturę do snu<sup>22</sup>. Poszukując „nouveau cérémonial théâtral” (Mallarmé), odnaleziono u Japończyków teatr totalny o horyzoncie metafizycznym. Jak w symbolizmie Mallarmégo oda, tak msza katolicka mogła stać się modelem dla teatru. Widać gołym okiem, że ceremonialny charakter teatru azjatyckiego stanowił istotny bodziec dla tego rodzaju wizji. Nic wprawdzie nie łączy takiego teatru z realistycznym „dramatem” europejskim, tworzy on jednak przestrzeń bliską rytualnemu sposobowi percepcji, który pozwala na zatoczenie łuku od teatru azjatyckiego przez Maeterlincka i Mallarmégo aż do Wilsona. W koncentracji na rytuale ujawnia się ten rodzaj doświadczenia, które trudno określić inaczej niż za pomocą staromodnego słowa Przeznaczenie. U Maeterlincka ten temat staje się jawny i centralny. W opozycji do trywialnej przyczynowości codziennego doświadczenia teatr powinien wyrażać poddanie człowieka wyborom nieznanym mu praw. Byłoby błędem zinterpretować takie z pewnością problematyczne koncepcje, posługując się krytyką ideologiczną. Nawet jeśli później tak zwany „teatr obrazów” Wilsona wytwarzał specyficzną aurę przeznaczenia, ukazując postaci

<sup>21</sup> Zob. Moriaki Watanabe, *Quelqu'un arrive*, „Théâtre en Europe” 1987, nr 13, s. 26–30 oraz Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris 1970, s. 1167.

<sup>22</sup> „Drame monopersonnel, offrant la même structure que le rêve”. Zob. Watanabe, *Quelqu'un...*, s. 30.



poddane działaniu tajemniczej magii, to tej teatralnej gry nie da się utożsamiać z jakąś jedną konkretną tezą, ideologią losu i przeznaczenia. W dramaturgii „statycznej” Maeterlincka chodziło o przekazanie doświadczenia bycia wydanym na odgórne wyroki, które w teatrze No powstaje poprzez zamknięcie ludzkiego życia w świecie powracających duchów. To nie przypadek, że jądro koncepcji teatralnych zarówno Wilsona, jak i Maeterlincka stanowią lalki, ruchome automaty, marionetki. We wczesnym szkicu *Un théâtre d'androides* Maeterlinck pisze: „Wydaje się, że każda istota, która wywołuje wrażenie życia, sama nie będąc żywa, pozwala myśleć o siłach nadprzyrodzonych. (...) To zmarli, którzy zdają się przemawiać do nas podniosłym głosem...”<sup>23</sup> Teatr postdramatyczny Tadeusza Kantora z jego zagadkowymi, animalistycznie ożywianymi przedmiotami i aparaturami, podobnie jak historyczne duchy i upiory w postdramatycznych tekstach Heinera Müllera odwołują się do tradycji teatralnego pojawiania się „losu” i duchów, które – jak przekonuje Monique Borie – mają decydujące znaczenie dla zrozumienia całego współczesnego teatru<sup>24</sup>.

### Poezja sceny

Istnieje jednakże bardzo istotna różnica między nowym teatrem a teatralną koncepcją symbolistów: ta ostatnia w opozycji do panującego wówczas teatru rozrywki głosiła konieczność dominacji na scenie języka poetyckiego. Jednak za esencję tekstu teatralnego nie uznawano już – jak to miało miejsce w teatrze dramatycznym – tekstu roli, lecz tekst jako poezję, której z kolei miała odpowiadać własna „poezja” teatru. Również Maeterlinck (jak Craig) był zdania, że nie powinno się wystawiać wielkich

<sup>23</sup> Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avantgardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne 1992, s. 38.

<sup>24</sup> Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Paris 1997.

sztuk Szekspira, gdyż w ogóle nie są „sceniczne”, a ich wystawienie grozi porażką<sup>25</sup>. Tym samym możliwe stało się zniesienie tradycyjnego połączenia tekstu i sceny, a także pojawiła się perspektywa ponownego, lecz odmiennego ich zespolenia. Skoro tekst teatralny stanowi niezależną jakość poetycką, a jednocześnie „poezja” sceny niezależną od tekstu czysto atmosferyczną poezję przestrzeni i światła, to dyspozytyw teatralny pojawia się w obszarze takich możliwości, które w miejsce automatycznej jedności pozwalają na rozszczepienie a następnie na wolną (uwolnioną) kombinację najpierw tekstu i sceny, a następnie wszystkich znaków teatralnych.

W ten oto sposób w perspektywie teatru postdramatycznego zobaczony liryczny i symboliczny dramat *fin de siècle'u* przenosi się z peryferii do centrum zainteresowania, albowiem dramat ten – by dojść do nowej poezji teatru – musi znieść dramatyczne prawidła akcji. „Teatr statyczny Maeterlincka – pisze Bayerdörfer – stanowi pierwszą niearystotelesowską dramaturgię europejskiego modernizmu, dużo bardziej radykalną niż wiele późniejszych, albowiem kwestionuje jądro definicji Arystotelesa – akcję; Maeterlinck zauważa ponadto, że najistotniejsze cechy jego teatru statycznego w znacznym stopniu zrealizowały się jeszcze przed Arystotelesem, a mianowicie w starogreckiej tragedii, jak choćby u Ajschylosa”<sup>26</sup>. Z pewnością dałoby się przytoczyć jeszcze wiele innych wcześniejszych form, które rezygnują z podstawowych zasad dramatyczności. Monodramaty i duodramaty oraz melodramaty końca XVIII wieku, na przykład, stanowią rodzaj krótkich tragedii, ograniczających się do jednej sceny, jednej sytuacji, któ-

<sup>25</sup> „Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détroné, et nous pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves”. Cyt. za: Plassard, *L'acteur...*, s. 35.

<sup>26</sup> Hans-Peter Bayerdörfer, *Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie*, [w:] *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, red. Dieter Kafitz, Tübingen 1991, s. 125.



re już wówczas nazywano niekiedy „dramatami lirycznymi”. „Nazwa dramat liryczny jest świadectwem tego, że nie ma tu miejsca na stopniowo rozwijającą się akcję, zwroty, intrygę i inne chaotyczne przedsięwzięcia, jak w dramacie przeznaczonym dla teatru” – czytamy w *Teorii sztuk pięknych (Theorie der schönen Künste)* Sulzera z 1775 roku<sup>27</sup>. Jak przekonuje Szondi, sytuacja dramatu lirycznego jest niewątpliwie odmienna u Mallarmégo, Maeterlincka, Yeatsa czy Hofmannsthala. Forma ta staje się „znakiem historycznej niemożności tragedii w pięciu aktach”<sup>28</sup>. Szondi uznaje wczesną sztukę Hofmannsthala *Gestern (Wczoraj)* jeszcze za „dramat *en miniature*”, ponieważ podstawowe prawo gatunku dramatycznego *proverbe* (odwrócenie wyjściowej tezy bohatera) wiąże się z zasadą dramatycznej perypetii<sup>29</sup>. *Śmierć Tycjana* rozpoczyna serię właściwych dramatów lirycznych, „których podstawowy zarys stanowi nie akcja, lecz sytuacja, scena, jak w *Herodiadzie* Mallarmégo, w *La Gardienne* de Regniera oraz w dwóch dziełach Maeterlincka *Intruzie* i *Ślepcach*, które opublikowano w 1890 roku”. „Statyczność, jednowątkowość, brak intrygi w dramacie lirycznym” objawiają się jako „reakcja na dramat i trudności dramatu tego czasu”, które doprowadzą do powstania nowoczesnego dramatu i zmian w praktyce teatralnej. Instruktywny wydaje się komentarz Szondiego<sup>30</sup> dotyczący symbolicznej praktyki inscenizacyjnej na przykładzie lirycznego dramatu Henri de Regniera *La Gardienne*. Poemat czytali niewidoczni dla publiczności aktorzy ulokowani w kanale orkiestrowym, na scenie natomiast pokazywano pantomimę za kurtyną z gazy. Z jednej strony była to odważna i nowoczesna myśl, by „rozdzielić ruch i język” i poprzez „dysocjację scenicznej akcji i słowa”

<sup>27</sup> Cyt. za: Szondi, *Das lyrische Drama...*, s. 19.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 352.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 143.

znieść tradycyjną „koncepcję *dramatis personae* jako zamkniętych w sobie, trójwymiarowych postaci”. Z drugiej strony ta dekompozycja modelu dramatycznego mogła w pełni dojść do skutku wtedy, gdy konsekwentnie zrezygnowano z iluzyjności przedstawianej rzeczywistości, do czego powrócono dopiero w późniejszych formach postdramatycznych. Szondi dotknął istotnej kwestii, obarczając winą za porażkę nowego stylu teatralnego jego czasów „sprzeczność między antyiluzjonizmem rozbicia na niemą grę i głos z jednej strony a iluzjonistycznymi środkami, z pomocą których grze i głosom nadana miała zostać aura tajemniczości”<sup>31</sup>. Patrząc z perspektywy teatru *high tech*, można podejrzewać, że jedynie epizodyczne istnienie dramatu lirycznego wiązało się również z tym, że nie zostały jeszcze spełnione techniczne warunki, by nadać poezji scenicznej ten rodzaj gęstości, która nie pozwalałaby na całkowity rozdział słowa poetyckiego od rzeczywistości scenicznej.

### Akty, akcje

Rodzi się jednak i inne pytanie, a mianowicie, jaki związek wykazuje teatr postdramatyczny z tymi ruchami awangardy, których głośnymi hasłami stały się rozbicie wszelkiego związku, uprzywilejowanie bezsensu oraz akcji „tu i teraz” (dada). A zatem z kierunkami, które z idei teatru jako „dzieła” i z koncepcji sensu zrezygnowały na rzecz agresywnego impulsu, zdarzenia, wciągającego widzów w akcję (futuryzm), albo poświęciły narracyjny związek przyczynowy innym rytmom przedstawienia, przede wszystkim logice snu (surrealizm). W świetle koncepcji Kirby’ego chodzi o „antagonistyczną” linię awangardy. Dadaizm, futuryzm i surrealizm dążyły do myślowego, duchowo-nerwowego, a także cielesnego ataku na widza. Dla estetyki teatralnej za-

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 144.



sadnicze znaczenie miało przesunięcie punktu ciężkości z **dzieła na zdarzenie**. Akt oglądania, reakcje oraz podskórne lub jawne, gwałtowne „odpowiedzi” widzów były wprawdzie zawsze istotnym elementem teatralnej rzeczywistości, teraz jednak stały się aktywną **częścią składową** zdarzenia. Już choćby z tej przyczyny idea koherencji dzieła teatralnego musiała pójść w niepamięć. Teatr, który łączy działania i wypowiedzi odbiorców jako element własnego istnienia, ani praktycznie, ani teoretycznie nigdy nie może stać się całością. Zdarzenie teatralne w pełni ujawnia właściwą mu procesualność i nieprzewidywalność. Analogicznie do rozróżnienia Derridy między teoretycznym pojęciem *clôture*, zamkniętym charakterem książki, a otwartą procesualnością tekstu pojawia się w miejscu – nawet jeśli rozciągniętego w czasie, to jednak wciąż zamkniętego dzieła teatralnego – wyeksponowany akt i proces agresywnej, tajemniczo-ezoterycznej albo wspólnotowej komunikacji teatralnej. W tym zwrocie od ukształtowanego w pełni **przekazu** do performatywnego **aktu** można dostrzec kontynuację wczesnoromantycznych spekulacji na temat sztuki, w których poszukiwano „sympoezji” czytelnika i autora. Z idea estetycznej totalności „dzieła teatralnego” koncepcja ta nie daje się pogodzić. Jeśli sięgniemy po stare wyobrażenie symbolu – lamie się szybę i jeden fragment szkła dowodzi potem „autentyczności” posłańca lub pośrednika, wpasowując się w drugi odłamek szkła – to wówczas teatr okazuje się tylko jedną połówką, która oczekuje obecności i gestu nieznanego widza, który dzięki swej intuicji, intelektowi i wyobraźni dopełni całości.

### Prędkość, numery

Na nowoczesny teatr decydujący wpływ miała forma popularnych rodzajów rozrywki, przy czym najistotniejsza wydaje się tu **zasada numerów**. Jej naturalnym kontekstem był kabaret, *varieté*, rewia, klub nocny, cyrk, film groteskowy oraz teatr cieni, które pojawiły się w Paryżu około 1880 roku. Szczególnie nowa

technika filmowa oraz będący jej konsekwencją rozwój kultury kina uczyniły z zasady numerów, epizodyczności i kalejdoskopowości zasadę naczelną. Odwiedzane początkowo wyłącznie przez niższe klasy *varieté* stało się stopniowo jednym z najbardziej ulubionych miejskich sposobów rozrywki również wśród klas wyższych (Berliner Wintergarten). Fascynacja tańcem, perfekcją reżii rozprzestrzeniła się na awangardę. Podobne motywy działają niczym wirusy, a nowe obrazy ciała stają się ważnym tematem. Kabaret i *varieté* żywią się zasadą parabazy, wyjściem aktora z roli i bezpośrednim zwrotem do publiczności. Kabaret korzysta z możliwości aluzji do wspólnej aktorom i widzom rzeczywistości społecznej i dlatego zawiera element **performance’u**, który niepodzielnie wiąże się z miejskością: z całą kulturą miejską, w której informacje i dowcipy rozumiane są natychmiast. Wszystko to przyczyniło się do zburzenia wieży z kości słoniowej – Sztuki, a jednocześnie stało się inspiracją dla marzenia o teatrze, który w atmosferze podobnej aktualności byłby zdarzeniem współtworzonym „tu i teraz” przez wszystkich jego uczestników. Ze względu na jego zmysłowość, wartość rozrywkową i obojętność wobec „dobrego smaku” wkrótce – tak w 1896 roku głosił Oskar Panizza – wszyscy będą preferować *varieté* nad teatr<sup>32</sup>.

Zasada rozbicia jedności wiąże się ze zmianą doświadczenia codziennej rzeczywistości, którego nie jest w stanie wyrazić teatr ciszy i spokoju. W 1900 roku Otto Julius Bierbaum pisze: „Dziś siejszy człowiek miasta ma (...) nerwy *varieté* (*Varieténnerven*); rzadko jeszcze posiada zdolność śledzenia wielkich dramatycznych związków, zgrania własnego świata wrażeń z trzygodzinnym przedstawieniem; on pragnie ciągłej zmiany – *varieté*”<sup>33</sup>. Widać tu wyraźnie, że formalna zasada następstwa numerów bez-

<sup>32</sup> Oskar Panizza, *Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté*, „Die Gesellschaft”, Oktober 1896, s. 1252–1274.

<sup>33</sup> Cyt. za: Jelavich, *Populäre Theatralik...*, s. 255.



pośrednio wiąże się z czasową strukturą przedstawienia. Percepcja człowieka miasta, który stał się dużo bardziej niecierpliwy, domaga się przyspieszenia również w teatrze. Tempo wodewilu z jego techniką natychmiastowej pointy, zwięzłości i żartu nie pozostaje bez wpływu na „wyższe” formy teatralne. Muzyka jako podkład i przerywnik zyskuje coraz większe znaczenie, songi proponują teraz to, co niegdyś dawały piosenki w sztuce ludowej; w dramaturgii istotną pozycję zajmują jednoaktówki. Na rozbiecie czasu teatralnego na coraz mniejsze części wpływ ma nowa zapierająca dech w piersiach prędkość życia. Teatr postdramatyczny dokona zniszczenia ciągłości również w dramatach klasycznych. Z jednej strony dramatyczny rytm rozplynie się w statyczności, a następnie w „estetyce trwania”; z drugiej zaś teatr przyspieszy rytm do tego stopnia, że rozpadnie się także dramat. W wielu inscenizacjach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – wystarczy przypomnieć choćby Leandera Haussmanna – rozdrobnienie akcji i jedności przybrało formę pojedynczych numerów. Dialektyczny związek między oboma czasowymi „wypaczeniami” wyraźnie się ujawnia, jeśli tylko zwrócimy uwagę na rozwój własnej estetyki czasu przez teatr postdramatyczny<sup>34</sup>.

### Landscape Play

Dwoma wielkimi przodkami dzisiejszego teatru – obok Craiga, Brechta, Artauda czy Meyerholda – są Gertrude Stein i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Wielokrotnie podkreślano, że teksty Stein wykazują związek z kubizmem. Droga Witkiewicza prowadziła od malarstwa do teatru. Fakt ten jest niezwykle ciekawy i instruktywny. Do prehistorii teatru postdramatycznego należą projekty, które wyobrażają sobie teatr, scenę i tekst raczej jako pewien krajobraz (Stein) albo jako konstrukcję deformującą rze-

<sup>34</sup> Zob. Harold B. Segel, *Turn of the Century Cabaret*, New York 1987; *Du Cirque au Theatre*, Lausanne 1983.

czywistość (Witkiewicz). Oba projekty pozostały w tamtym czasie wyłącznie teorią, w każdym razie dla teatru. Teksty Stein wystawiano rzadko, a ich oddziaływanie ograniczało się raczej do prowokacji. Witkiewicz sformułował teorię, której jego własne sztuki odpowiadają jedynie częściowo. Obie koncepcje wchodzą w konflikt z dynamicznym aspektem czasu w sztuce teatru. Ich innowacyjny potencjał można rozpoznać dopiero retrospektywnie,  kiedy moment statyczny coraz częściej okazuje się szansą dla teatru w społeczeństwie medialnym. Zawsze gdy Gertrude Stein mówi o swej koncepcji *Landscape Play*, pojawia się ona jako reakcja autorki na podstawowe doświadczenie w teatrze, który uczynił ją potwornie nerwową („nervous”), ponieważ wciąż odsyłał do **innego** czasu (przeszłości lub przyszłości) i wymagał nieustannego napięcia podczas oglądania. Chodzi o sposób percepcji. Zamiast w nerwowym – bez obaw można powiedzieć: w dramatycznym – napięciu należy to, co dzieje się na scenie, oglądać w taki sposób, w jaki patrzy się na park czy krajobraz. „Mit nie jest historią czytana od lewej do prawej, od początku do końca, lecz czymś, co ma się na oku przez cały czas. Być może to właśnie miała na myśli Gertrude Stein, mówiąc, że od teraz sztuka to krajobraz” – zauważa Thornton Wilder<sup>35</sup>.

W tekstach Stein wyjaśnienia jej teatralnych koncepcji – właściwie dość oszczędne – nieustannie wiążą się z obrazami rzeczywistych krajobrazów. Teza głosząca, że w nowym teatrze ukształtowała się nowa wersja starej idei formy *pastorale*, przez wzgląd na coraz bardziej związaną z miastem estetykę teatralną wydaje się dość dyskusyjna. Jeśli podejmuje się dziś próby opisanie scen współczesnego teatru jako krajobrazów, to są za to odpowiedzialne antycypowane przez Stein cechy decentralizacji spojrzenia i równouprawnienia poszczególnych części, odwrót od teleolo-

<sup>35</sup> Cyt. za: Elinor Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press 1996, s. 93.



gicznie ukierunkowanego czasu i dominacja „atmosfery” nad dramatycznymi i narracyjnymi formami przebiegu akcji. Trafniejszej niż jako *pastorale* wydaje się ujęcie teatru jako **scenicznego poematu**. Elinor Fuchs słusznie zauważa, że to przede wszystkim liryczny, w znacznym stopniu statyczny i refleksyjny ton stanowi klucz do zrozumienia linii łączącej retrospektywnie Richarda Foremana z Gertrude Stein i Maeterlinckiem, zaś horyzontalnie z Wilsonem i innymi mu współczesnymi, którzy przenoszą na scenę krajobrazy<sup>36</sup>. Gertrude Stein próbowała właśnie przenieść na język teatru logikę artystyczną swoich tekstów, zasadę ciągłości teraźniejszości (*continuous present*), syntaktycznych i werbalnych splotów, które pojawiają się – niczym w późniejszej *minimal music* – pozornie „statycznie”, w rzeczywistości jednak aktywnie zyskują wciąż nowe akcenty w subtelnych wariacjach i przesunięciach. Tekst pisany Stein w pewnym sensie jest już krajobrazem. W dotychczas nieznanym wymiarze uwalnia część zdania od zdania i stawia je naprzeciw siebie; następnie słowo od części zdania, potencjał fonetyczny od semantycznego, dźwięk od znaczenia. Jak w tekstach Stein odzwierciedlenie rzeczywistości ustępuje miejsca grze słów, tak i w „teatrze Stein” nie pojawi się żaden dramat, nawet żadna historia, nie będzie można odróżnić od siebie protagonistów, a nawet zabraknie ról i dających się zidentyfikować postaci. Dla teatru postdramatycznego estetyka Stein ma ogromne, choć poza Ameryką mniej widoczne znaczenie. Bonnie Marranca podkreśla jej wpływ na awangardę i performance<sup>37</sup>. Po tym jak Living Theater wystawił w 1951 roku (!) *Ladies Voices*, a następnie takie grupy jak Judson Poets Theatre, La Mama, Performance Group i inne począwszy od lat sześćdziesiątych coraz częściej pokazywały na scenie sztuki Gertrude Stein, to Richard Foreman (w Niemczech znany przede wszystkim za

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 102.

<sup>37</sup> Bonnie Marranca, *Ecologies of Theatre*, Baltimore 1996, s. 18.

sprawą *Doktor Faustus Lights the Lights* w 1982 roku we Freie Volksbühne Berlin) oraz Robert Wilson byli tymi twórcami, którzy w latach siedemdziesiątych wprowadzili do teatru zainspirowane twórczością Stein użycie języka.

### Czysta forma

Idee Gertrudy Stein mają wiele punktów stykowych z Teorią Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza, zwanego również Witkacym. Jego podstawową myśl stanowi zniesienie mimesis w teatrze. Sztuka winna być podporządkowana wyłącznie prawu jej wewnętrznej kompozycji. Od Cezanne'a w malarstwie, od nowoczesnej poezji francuskiej w literaturze można zaobserwować proces autonomizacji sygnifikantów, których gra staje się dominującym aspektem praktyki estetycznej. Malarstwo domaga się tego rodzaju percepcji, która realizowałaby niewyraźne obrazowości tak samo intensywnie jak to, co przez obraz odzwierciedlone i wyrażone. Poezja wymaga lektury, która stanowi wynik początkowo pozbawionej sensu gry znaków językowych. Obraz i dźwięk języka jako takiego, jego materialna rzeczywistość: dźwięk, grafika, rytm, słynna „la musique dans les lettres” Mallarmégo winny być odbierane równocześnie ze znaczeniem. W rozwoju tych form potencjalnie tkwi już zarodek teatralizacji sztuk: czytanie i patrzenie w większym stopniu jest inscenizacją niż interpretacją. Jednakże teatr za sprawą takich teorii jak Stein czy Witkacego dopiero ze znacznym opóźnieniem wobec innych sztuk zaczyna uczestniczyć w tych przemianach. Witkiewicz jest prekursorem teatru absurdu, ale po części w zaskakujący wręcz sposób antycypuje również tezy Artauda. W tekście *Nowe Formy w malarstwie*<sup>38</sup> dowodzi, że Teatr Czystej Formy stanowi **absolutną konstrukcję** formalnych elementów i nie służy odtwarza-

<sup>38</sup> Alain van Cruyten, *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne 1971, s. 114.



niu rzeczywistości. W ten i tylko w ten sposób jest możliwa metafizyka w teatrze. Myślenie Witkacego jest pesymistyczne. Pożycie jedności metafizycznej – o tym jest przekonany – ostatecznie zaginie, lecz do tego czasu możliwe są jeszcze pojedyncze manifestacje tego związku przez indywidua, również w teatrze. Zadaniem teatru jest przekazanie uczucia metafizycznego jako jedności w wielości. Wzory stanowią dlań tragedia antyczna, misteria średniowieczne i teatr Dalekiego Wschodu. Ponieważ jednak teatr ma tę wadę, że składa się z różnorodnych elementów, Witkiewicz zalicza go do sztuk „złożonych”, które nigdy nie są w stanie osiągnąć całkowicie czystej formy, lecz – w przeciwieństwie do malarstwa – jedynie w pewnym stopniu. Jednakże nie może tu chodzić o teatr, który ukazuje konflikty „normalnych” ludzi, lecz o teatr posłuszny hasłu „oddalania się od życia”. Zamiast *mimesis* rzeczywistości – ściśle zewnętrzna czysta konstrukcja, która (ta teza łączy Witkacego z surrealizmem i późniejszym teatrem absurdu) zakłada metodyczną „deformację psychologii i akcji”. W takim teatrze dałoby się połączyć całkowitą dowolność elementów (patrząc z perspektywy realnego życia) z największą precyzją i doskonałością wykonania.

Te przemyślenia, obce zwyczajnej rzeczywistości teatru<sup>39</sup>, zawdzięczał Witkiewicz przede wszystkim malarstwu, z którego nieustannie czerpał odpowiednie przykłady. Te analogie z malarstwem nadają jego teorii, jak również jego sztukom, charakter statyczny<sup>40</sup>. Idee Witkacego znalazły swą późną realizację w nowszych formach teatralnych, przy czym to właśnie ich obcość wobec teatru (wedle miary dynamicznego teatru dramatycznego) okazała się ich siłą. W teorii Czystej Formy znajduje się tylko jeden jedyny przykład wymagowanej realizacji scenicznej. Znajdujący się tu opis mógłby stanowić prawdziwą inscenizację

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 290 i 357.

Roberta Wilsona: „Wchodzą trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu. Jedna z nich deklamuje jakiś poemat. Wchodzi łagodny staruszek z kotem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. (...) Ze stolika spada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się z łagodnego człowieka w rozjuszonego «pochronia» i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wpelzła z lewej strony”. Witkiewicz kończy swoje – przedstawione tu zaledwie w skrócie – fantazje sceniczne następującą konkluzją: „Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać”<sup>41</sup>.

### Ekspresjonizm

Choć ekspresjonizm nie należy do radykalnych ruchów awangardowych, to wytworzył takie motywy, które w teatrze postdramatycznym doprowadziły do prawdziwego przełomu. Połączenie kabaretu i gry snów, językowe innowacje, takie jak styl telegramowy i rozbita składnia, burzą jednolitą perspektywę logiki ludzkiego działania, dźwięk w większym stopniu przekazuje namiętności niż informacje. Ekspresjonizm chciał przekroczyć dramat jako dramaturgię międzyludzkiego konfliktu i z właściwych mu elementów wybierał formy monologowe i chóralne, a także bardziej lirycznie niż dramatycznie zdeterminowane następstwo scen, widoczne już w dramaturgii „ja” Augusta Strindberga oraz w dramacie stacyjnym. Ekspresjonizm poszukiwał możliwości przedstawienia nieświadomości, której senne koszma-

<sup>41</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w:] *idem, Czysta Forma w teatrze*, wybór Janusz Degler, Warszawa 1986, s. 80 i 81.



ry i obrazy pragnień nie są podporządkowane logice dramatycznej. Podczas gdy cykl Wedekinda *Lulu* ukazuje pożądanie jako temat akcji dramatycznej, to sztuka Oskara Kokoschki *Morderca, nadzieja kobiet* proponuje już montaż pojedynczych obrazów, pozbawiony jasnej logiki narracyjnej. W przedstawieniu w ramach Wiener Kunstschau (Wiedeńskiego Przeglądu Sztuk) szczególnie wyeksponowany został temat człowieka jako istoty kierowanej popędami, a to poprzez ekstremalne deformacje, pomalowane powierzchnie ciała, maski, przejaskrawiony, karykaturalny sposób gry<sup>42</sup>. Charakterystyczny dla snu wzór nieprzyczynowego i kalejdoskopowego następstwa obrazów oraz scen zyskał w ten sposób przewagę. W epizodycznym dramacie stacyjnym to, co archaiczne i prymitywne, daje się wyrazić jako społeczna rzeczywistość. U Barlacha – wybawienie, u Kaisera – patos, u Tollera – idealizm form wzniosłości i abstrakcji, w mniejszym stopniu *mimesis* działań realnych, a w dużo większym – symboliczno-duchowych. Jednakże odkąd **nieświadomość** i fantazja uznane zostały za rzeczywistości rządzące się własnymi prawami, struktura dramatu okazała się przestarzała; dramat bowiem domagał się, by dla tego, co dzieje się między ludźmi w rzeczywistości **świadomości**, dawać do dyspozycji odpowiedni sposób jej odzwierciedlenia. Teraz okazuje się, że powierzchowna logika dramatu zewnętrznych następstw akcji może nawet stanowić przeszkodę w artykulacji nieświadomych struktur pożądania. Fakt ten pozwala zobaczyć związek z rozwijającym się wówczas tańcem wyrazistym (*Ausdrucks-tanz*), jednym z najistotniejszych teatralnych aspektów ekspresjonizmu. Symboliczne gesty Mary Wigman należą do tej samej linii rozwojowej, która prowadzi od porzucenia dramatycznej narracji tańca do uwypuklenia gestu cielesnego i językowego. W ekspresjonizmie szczególnie interesujące wydaje się połączenie dwóch

<sup>42</sup> Edith Almhofer, *Performance Art. Die Kunst zu leben*, Wien, Köln, Graz 1986, s. 15.

odmiennych tendencji: z jednej strony mamy do czynienia z napiętą wolą formy, prowadzącą do konstrukcji – dzieła ekspresjonistyczne można rozumieć jako wysoce świadome konstrukty – z drugiej zaś z próbą wyrażenia subiektywnych emocji. Zwykle też w rozdarciu, w konflikcie da się zaobserwować kontynuację tego podwojenia w historii nowszej estetyki teatralnej.

### Surrealizm

Film i ekspresjonizm wykazują podobieństwo do surrealizmu w tym względzie, że tak jak on uprzywilejowują sposób wyrażania polegający na technice cięcia i kolażu/montażu; sposób, który wymaga od odbiorcy szybkiego tempa, „inteligencji” i wielostronności skojarzeń, a zarazem wszystkie te elementy wspiera. Skoro widz nowoczesnego teatru dysponuje coraz doskonalszą umiejętnością łączenia elementów heterogenicznych, to powolne ukazywanie sieci związków staje się coraz mniej sensowne, a niecierpliwe oko zadowala się ledwie tylko zarysowanymi aluzjami. Podczas gdy ruch futurystyczny i dadaistyczny przeżyły tak krótki okres rozkwitu, surrealizm był kierunkiem bardziej długotrwałym, z pewnością również dlatego, że czysta estetyka przyspieszenia i czysta negacja nie są w stanie wytworzyć kanonu. Natomiast teraz odmienny rodzaj badania snu, fantazmatów i nieświadomości otworzył przestrzeń nowym tematom i materiałom. Choć surrealizm w większym stopniu manifestował się w formach literackich, poetyckich i filmowych niż teatralnych, to w logice jego społecznie i kulturowo rewolucyjnych tendencji („changer la vie”) tkwiło poszukiwanie publicznego quasi-politycznego zdarzenia teatralnego. Przejście do zdarzenia teatralnego widoczne jest już w zorganizowanej w 1938 roku w Paryżu wystawie *Exposition International du Surrealisme*, którą André Breton ochrzcił mianem „une oeuvre d’art événement”. Nie tylko (pod wodzą Marcela Duchampa) zebrano tam dużą ilość znanych surrealistycznych dzieł (słynne lalki Bellmera, obszyte futrem fi-



liżanki Meret Oppenheim czy też żelazko opatrzone gwoździami Mana Raya), lecz również takie wynalazki jak *Taxi* Salvadora Dali (której więźniowie, groteskowe lalki, co jakiś czas oblewane były strumieniami wody), a także surrealistyczna ulica jako ogromna, przestrzenna instalacja, która przyjmowała widza jak „environmental theatre” (Schechner).

Surrealiści nie stworzyli w swej epoce żadnego wartego przypomnienia teatru, lecz ich idee i teksty teatralne wywarły pośrednio ogromny wpływ na nowszy teatr. Żądali bowiem teatru magicznych obrazów i politycznego gestu rewolty wymierzonego przeciw sztywnym normom praktyki teatralnej. Surrealistyczna koncepcja wzajemnej inspiracji, która pojawia się wówczas, gdy uwolnione z nieświadomości fantazmaty opanowują nieświadomość odbiorcy, uwypukla pewną właściwość, która również dla nowego „teatru sytuacji” (inspiracja między sceną a widownią) i „environmental theatre” okazała się mieć ogromne znaczenie. Wolność satyry i humoru przypomina estetykę „cool fun” wyluzowanych, „bez-sensownych” poczynań artystycznych nowszych grup teatralnych. Także żądanie performance art ma swoje źródło w surrealizmie. *Les mystères de l'amour* (1923) Rogera Vitraea przez swój prowokacyjny charakter miały aktywizować publiczność. Grany przez aktora autor sam pojawił się na scenie. Aktorzy umieszczeni byli na widowni, wykonawcy pojawiali się jako osoby oraz jako odgrywane przez nich postacie, a granice między fikcją a rzeczywistością pozostawały niejasne. Doszło do częściowego zniesienia rozróżnienia między fikcyjnym kosmosem „dramatu” a rzeczywistością przedstawienia. Zarówno gra, jak i niektóre wypowiedzi miały miejsce również na widowni, jawna agresja nabierała takiej mocy, że aż padał strzał w stronę publiczności. Przedstawienie, stanowiące chyba punkt szczytowy produkcji teatralnej tej epoki, było sztuką akcji, komunią i agresją, teatrem snu i manifestacją, które w zmienionej postaci już od lat sześćdziesiątych zaczęły przenikać na nowo do teatru. Tyle tylko,

że to, co w surrealizmie stanowiło prowokację, mającą prowadzić do realnych przetasowań w kulturze i społeczeństwie, w znacznym stopniu zostało później utracone. Może jeszcze *Marat/Sade* Petera Brooka oraz teatr akcji innych artystów z lat sześćdziesiątych można czytać w tej perspektywie, ale na pewno już nie (uznaną przez Zindera<sup>43</sup> za neosurrealistyczną) trylogię antyczną Andreia Serbana (1972; pokazywana w Europie w połowie lat siedemdziesiątych). Powojenny teatr rezygnuje z próby bezpośredniej antycypacji rewolucji społecznych stosunków albo jej przyspieszenia. I to nie – jak często mu się insynuuje – z powodu niepolitycznego cynizmu, lecz ze względu na zmienioną ocenę swoich możliwości i szans oddziaływania.

Podobnie jak przekonywał Lautrémont, że dzieła tworzą wszyscy, a nie jednostki, również surrealiści twierdzili, że nieświadomość każdego człowieka daje możliwość poetyckiej kreacji. Zadanie sztuki polegało więc na „via negativa” (Grotowski), czyli przelamaniu racjonalnych i świadomych procesów mentalnych, aby odnaleźć dostęp do obrazów nieświadomości. Fakt, że każdy przekazywany w ten sposób komunikat musi pozostawać jedyny w swoim rodzaju i osobisty (każda nieświadomość posiada własny, jej tylko właściwy dyskurs), doprowadziło do powstania kolejnej tezy, że prawdziwa komunikacja w ogóle nie odbywa się przez rozumienie, lecz przez impulsy, których pośredniość znajduje swe uzasadnienie w uniwersalnie rozpowszechnionych predyspozycjach nieświadomości. Ta postawa widoczna jest u wielu twórców współczesnych, a najbardziej charakterystycznym jej przykładem jest Wilson. Jego scen nie należy interpretować i rozumieć racjonalnie, lecz mają one wywoływać asocjacje, stwarzać własną produktywność w „polu magnetycznym” między sceną a widownią. Louis Aragon napisał po obejrzeniu *Deaf Man* *Glance* słynny tekst („List” do zmarłego *Compagnon de Route*

<sup>43</sup> David G. Zinder, *The surrealist connection*, Ann Arbor 1976.



w Sprawach Surrealizmu, André Bretona), w którym uznał ten spektakl za najpiękniejszą rzecz, jaką kiedykolwiek widział i nazwał go realizacją nadziei, jakie surrealiści żywili wobec teatru.

## PANORAMA TEATRU POSTDRAMATYCZNEGO

### PO DRUGIEJ STRONIE AKCJI: CEREMONIE, GŁOSY W PRZESTRZENI, KRAJOBRAZ

Przygotowując adaptację *Letników* na scenie Schaubühne w Berlinie, Botho Strauss zanotował propozycję dla reżysera, by połączyć dialogi z I i II aktu dramatu oraz wszystkim postaciom pozwolić jednocześnie wystąpić na scenie, gdyż Gorki nie określił swego utworu jako „dramat”, „widowisko”, „tragedia” czy „komedia”, lecz użył podtytułu „sceny”. Teatr pokazać zatem powinien „nie tyle następujące po sobie wydarzenia, fabułę w jej rozwoju, ile raczej współzależność wewnętrznych stanów i zewnętrznych okoliczności”. Sformułowanie, jakim posłużył się Strauss, okazuje się bardzo pomocne. To raczej, jak wiadomo, malarze mówią o stanach, o stanach obrazu w procesie tworzenia, w których krystalizuje się dynamika jego powstawania i przechodzą w siebie niewidoczne już dla oglądającego kolejne etapy pracy. Jednakże również w odniesieniu do nowego teatru właściwszą kategorią niż akcja okazuje się tak właśnie rozumiany **stan**. Ten teatr z pełną świadomością odmawia przecież – przynajmniej z jednej strony – swoistej dlań jako dla sztuki czasowej możliwości „rozwoju fabuły” albo usuwa ją na margines. W najmniejszy sposób nie wyklucza to wszakże dynamiki ruchu elementów składowych w „ramach” danego stanu. W przeciwień-