

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Dramatografia* [Dramatography]. „Przestrzenie Teorii” 27. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 195–226. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2017.27.15.

The article presents the concept of dramatology as being created by “writing drama”. The author treats drama as a fluid concept, historically variable, non-binary compared to theatre, establishing performative relations interwoven with other arts. Dramatology is a response to limitations resulting from the use of the concepts of adaptation, interpretation and intersemiotic translation in the former binary system in drama and theatre. Referring to Hans Ulrich Gumbrecht’s concept of “producing presence”, the author shows the role of manifesting oneself as a counterweight to meaning in the process through which dramatology emerges.

Jak działać pojęciami?

Jeśli chce się wprowadzić nowe pojęcie do obiegu humanistyki, a zwłaszcza literaturoznawstwa, i sprawić, by został przyjęty określający je termin, trzeba odpowiedzieć sobie na co najmniej trzy pytania: Jak traktujemy dziś pojęcia? W jakim celu chcemy dane pojęcie zaproponować? Jaki jest stosunek pojęcia do innych, jemu podobnych? A nawet pomyśleć, czy i jak poza pojęciami można przedstawić i ujmować doświadczenie poznawania świata.

Zacznijmy zatem od kwestii pierwszej, czyli rzeczy o naturze pojęć. Stwierdzenie Doris Bachmann-Medick¹, odwołującej się do ustaleń Wolfganga Welscha, że pojęcia z opisowych stały się operacyjne, brzmi już dziś niemal jak truizm. Kiedy chcemy się wypowiadać o rzeczach, zjawiskach, procesach, stawiamy inne pytania – nie: czym są, ale jak się stają, nie: jak są definiowane, ale jak funkcjonują. Nie pytamy już o artefakt (co to jest literatura, co to jest dramat, co to jest sztuka). Nie ma sensu ustalanie i wymienianie kolejnych cech literackości, dramatyczności, artystyczności itp. Parafrazując tytuł książki Johna L. Austina *Jak działać słowami?* – pytamy dziś raczej: jak działać pojęciami? Dążenie do formułowania ścisłych, wąskich, jednoznacznych definicji odchodzi w zapomnienie. Pojęcia coraz częściej są nieostre, rozmyte, nasze wybory tłumaczyć się mogą tylko w odsłonach jednostkowych ujęć, precyzowanych

¹ Por. D. Bachmann-Medick *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 32.

w wybranych kontekstach, wyrażanych w osobniczych idiolektach. Prawo to, dotyczące dotąd wyłącznie sztuki, przenosi się właśnie na obszary nauki². Sprawa stosowanych nazw, terminów, pojęć stale się komplikuje. Coraz częściej szukamy określeń związanych z niejednoznacznością. Zastosowanie w dyskursach literaturoznawczych pojęć antybinarnych (wywodzących się z niektórych tropów poetyckich albo fizykalnych kategorii estetycznych), jak amalgamat, anamorfoza, synestezja, oksymoron, płynność, hybrydowość, palimpsest, kłaczę itp., prowadzi do zmiany postrzegania rzeczywistości, umożliwia próby pochwycenia stanów zmienności i niestabilność bytu, zależnego od poznającego podmiotu, sposobów widzenia, emocji itp.

W rozważaniach na interesujący nas temat akcent pada na dramat. Wszelkie próby tworzenia spójnej definicji skazane są od dawna na niepowodzenie. Pierwsze powikłanie dotyczy nakładania się na siebie znaczeń potocznych (smutne, pełne napięć zdarzenie) i ujęć teoretycznych (od retoryki przez genologię po performatykę...). Na pole minowe wkroczymy, jeśli – choć przez moment – chcielibyśmy godzić teatrologów i literaturoznawców, przemierzając wraz z nimi burzliwe dzieje związków dramatu z literaturą i teatrem. Na szczęście ujęcia binarne stają się coraz bardziej anachroniczne, a odchodząc, dają szansę na nowy sposób wyrażania dramatycznego świata. W sposobach traktowania dramatu wyznaczyliśmy kiedyś dwa skrajnie przeciwstawne wektory: „redukcjonistyczną” tendencję do usuwania dramatu zarówno z literaturoznawstwa (bo to sztuka niesamodzielna, należąca właściwie do teatru), jak i z teatrologii (z powodu dostrzegania w dramacie cech decydujących o przynależności do literatury rozumianej jako sztuka słowa), oraz kierunek „rozszerzający”, prowadzący do przygarniania dramatu, a nawet objęcia nim całych obszarów kultury, sztuki, teorii, wiedzy. Nie drążąc dalej tematu, pozostawiając go sobie na inne okazje, w tym miejscu zaznaczyć jednak chciałabym, że będę traktowała dramat jako pojęcie otwarte, ruchome, co w praktyce oznacza, że nie wykluczam z góry żadnego aspektu istniejących w dziejach definiowania dramatu propozycji. Za każdym razem, gdy zaczynamy definiować, przyjmujemy inny sposób patrzenia – traktując dramat odpowiednio jako sposób mowy (*genus dramaticum, mimeticum*), jako przebieg dynamicznie skonstruowanej akcji, jako zdarzenie, ale też za jego wyznaczniki uznając nieobecność głosu autora, dialogiczność, akt ucieleśnienia, obecności, albo też w końcu kierując się ku szerszym kon-

² O związkach sztuki i nauki zob. między innymi ostatnio wydaną pozycję zbiorową: *W stronę trzeciej kultury / Towards the Third Culture*, pod red. R.W. Kluszczyńskiego, Gdańsk 2016.

tekstom: reprezentacji, wizualności, fragmentaryczności czy performatywności. Jak zapowiedziałam, zatrzymajmy się jednak na samym początku drogi, nie wchodzimy w głąb procesu definiowania dramatu. Niech dramat, niestabilny, migotliwy, wciąż kusi Proteuszową zmiennością. Jak Szekspirowski las w *Makbecie* będzie się zbliżać, by nas pogrążyć albo ukryć w sobie. Przyjmijmy to za dobrą monetę, nie starajmy się na siłę ustalać zamkniętych, jedynie słusznych definicji. Nieco przekornie użyjmy tu tautologii: dzieje dramatu mają swoją dramaturgię³. Nie da się już pomyśleć historii dramatu bez zwrotów akcji, wymazywań i przekreśleń. Pozostają tylko jednostkowe opowieści i ich różne dramatyzacje. Dramat zanika jako gatunek poetyk sformułowanych – dramat powraca jako wizja świata, doświadczenie sztuki, pozycjonowanie kultury.

Obserwujemy też coraz częściej zjawisko przesunięć semantycznych w znaczeniach niektórych terminów, na przykład zmianie ulega zakres znaczeniowy wyrazu *dramaturg* (dawniej równoznacznego z pisarzem, autorem sztuk dramatycznych, dramatopisarzem), dziś będącego nazwą nowego zawodu (dramaturgiem może być naukowiec, asystent reżysera traktowany jako współtwórca spektaklu)⁴. Wobec badań nad tak pojmowaną dramaturgią współczesną pojawiają się też propozycje, by dotąd stosowany w humanistyce język pojęciowy uzupełnić o formy rozwijane na polu afektywności, odnoszące się do wrażliwości i innych stanów uczuciowych człowieka, na przykład – jak proponuje Wojciech Baluch⁵ powołując się na prace dotyczące koncepcji Eve Kosofsky Sedgwick⁶ – związać badania dramaturgiczne ze zwrotem afektywnym. Ważne natomiast jest to, czy nowe pojęcia wprowadzają też nowe elementy poznawcze, na przykład jak działa dramaturg w teatrze, sztuce, kulturze. Natomiast w perspektywie nowoczesnych badań historycznych nad polskim teatrem Zagłady włączenie rozważań o emocjach zaproponował i zrealizował Grzegorz Niziołek, wyznaczając drogę nowego pisania o odbiorze sytuacji teatralnych związanych ze sprzecznościami między poznaniem intelektualnym a emocjami⁷.

³ Por. W.B. Worthen, *Dramat – między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013.

⁴ Por. R. Węgrzyniak, „Ale dramaturg, kim on jest”. *Dramaturdzy i ich protoplaści w historii*, „Notatnik Teatralny” 2010 nr 58–59 (numer: Zawód: dramaturg); A. Kyzioł, *Kim w teatrze jest dramaturg. Trzecie oko*, „Polityka” 2009, 3 kwietnia; W. Baluch, *Dramaturg: nie trzeba gonić ducha*, [w:] *Rzemiosło teatru*, Kraków 2015.

⁵ Por. W. Baluch, *Projekt dramaturg – horyzonty dramaturgii współczesnej*, tekst udostępniony przez Autora.

⁶ E. Kosofsky Sedgwick, *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*, „Middle Eastern Studies Journal” 2003.

⁷ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

Mówimy, coraz częściej używając tych samych określeń w innym znaczeniu lub stosując różne nazwy dla tych samych zjawisk (wystarczy porównać terminy, na przykład: dramatyczność, dramaturgiczność, dramatyzacja, teatralność, teatralizacja, performatywność, performatyzm, performatyczność itp.)⁸. Niekiedy zakresy znaczeniowe wyrazów się nakładają, nawet wręcz pokrywają. Chodzi jedynie o spójność użycia pojęć w ramach proponowanych narracji. W miejsce poszukiwania pewności coraz częściej staramy się pokazywać procesy nierozstrzygalności i wahania (emergencji, niestabilności, dynamiki rozwoju i zaniku określonych zjawisk). Używamy bardzo pojemnych pojęć rozmytych. Równouprawnionymi kategoriami opisu stają się: migotliwość, powidok, zaćmienie (jak przy badaniu wzroku dobieramy soczewkę, by ostrość była największa, tak w sztuce, na przykład fotografii, dopiero, rezygnując z ostrości, uzyskujemy efekt nieoczekiwany, poprzez który dostrzegamy rzeczy w innym kształcie, po prostu jawią nam się, mówiąc językiem Marii Poprzęckiej, „inne obrazy”⁹). Konsekwencją wyboru optyki jest stosowanie pojęć ruchomych (nie tylko, jak ujmuje rzecz Mieke Bal¹⁰, pojęć wędrujących poprzez różne dyscypliny), ale ruchomych, bo stale redefiniowanych w aktach performatywnych użyć. Działając pojęciami (zasada ta, choć znana w różnych odsłonach: od Wittgensteina, Kuhna, Poppera czy Feyerabenda przez Austina, Derridę po Deleuze’a, Shustermana, Bal czy Sedgwick...), moim zdaniem, zbyt rzadko stosowana jest w praktyce. Powoli dochodzimy do tego, żeby pojęcia otworzyć i pokazać jak nieostre są ich granice, jak ulegają filiacji lub wchodzą w spory, jak często zmieniają swe zakresy znaczeniowe itp. Dramaturgia pojęć – to byłby temat na niejedną sztukę!

Po drugie, pytamy: w jakim celu chcemy dane pojęcie wprowadzić?

Dramatografia to pojęcie wymyślone po to, by wyzwolić się z pułapki, jaką stwarzają pojęcia binarne (odwołujące się do myślenia w kategoriach nieusuwalnych opozycji), na przykład adaptacja, interpretacja, przekład, przekład intersemiotyczny. Celem tworzenia nowych pojęć, takich jak dramatografia, jest przełamywanie myślenia i ujmowania świata w kategoriach binarnych charakterystycznych dla Zachodu, także i po to, by otworzyć się na rozumienie innych kultur, które, jak sztuka Wschodu –

⁸ Por. A. Budziak, *Introduction*, [w:] *Literature, Performance, and Somaesthetics. Studies in Agency and Embodiment*, ed. by A. Budziak, K. Lisowska, J. Woźniak, Cambridge 2017.

⁹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego po Duchampa*, Gdańsk 2009.

¹⁰ Por. M. Bal *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

zwłaszcza Japonii i Indonezji (Bali) – proponują inną, niedualną perspektywę widzenia rzeczywistości. Dopóki nie wytworzymy nowych pojęć i nie wprowadzimy terminów pokazujących tę antybinarną wersję oglądu świata, dopóty nie wyjdziemy poza ograniczające nas (choć do przełomu poststrukturalistycznego uznawane za w pełni naukowe i dobre dydaktycznie) myślenie dwudzielne. W nowoczesnej teorii zdążamy zatem do wypracowania takich pojęć, które eliminowałyby pokusę budowania opozycji, przeciwieństw, sprzeczności. Nie bez przyczyny na przykład Jacques Derrida w rozdziale *Pisma i różnicy* poświęconym zamknięciu przedstawienia¹¹ odwoływał się do pism Antonina Artauda, zwłaszcza manifestu *Teatru Okrucieństwa*, który powstał między innymi z fascynacji kulturą Bali. Przykład Derridy jest bardzo ważny także i z tego powodu, że autor sięga po przykłady dotyczące dramatu i teatru (jak manifest Artauda czy teatralne pisma, jakimi są *Listy* Jana Jakuba Rousseau), niestety, stale jeszcze rzadko stosowane jako narzędzia literaturoznawcze¹². Termin „dramatografia” podkreśla zatem także użyteczność myślenia dramatem i teatrem w analizie procesów artystycznych i naukowych. Pojęcie dramatografii, w założeniu performatywne, splątuje¹³ ze sobą z jednej strony dramat i teatr, z drugiej odwołuje się do pisma widzianego jako sztuka wykonawcza, nieopozycyjna wobec rysunku. Tak właśnie w pojęciu dramatografii splątują się na sposób niedialektyczny literacka dramatyczność pisma i jego teatralna grafia. Kaligrafia i typografia rozgrywane są na jednej scenie, jak dzieje się to na przykład w awangardowych akustyczno-wizualnych typografiach, w powieściach graficznych, komiksach, literaturze (zwłaszcza w historycznych jej odsłonach, aby przywołać klasykę powieściową w osobie Laurence’a Sterna). W terminie „dramatografia” współbrzmia dwa rodowody – dramatyczny i związany z grafiką (rozumianą jako wszelki zapis). Nie chodzi tu jednak o użycie podobne jak w przypadku nazw: bibliografia, filmografia..., które, choć zbudowane są na tej samej zasadzie, znaczą coś innego. W proponowanej nazwie nie chodziłoby zatem o zwykły zapis jako rejestr, spis, udokumentowanie, ale o „rozegranie” pojęcia pisma¹⁴ (zobaczenia możliwości ujęcia

¹¹ J. Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, Warszawa 2004.

¹² Tym cenniejsze są odwołania teatralne w pracach filozoficznych i literaturoznawczych, jak *Theatrum Filosoficum* (Foucault), *Theatrum Theoreticum* (Gasché), *Theatrum Analyticum* (Lacoue-Labarthe).

¹³ Pojęcie „splątania” zaczerpnięte z fizyki kwantowej wprowadzam w: A. Krajewska, „Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.

¹⁴ A. Burzyńska, *Lekturografia. Derridiańska filozofia czytania*, [w:] tejże, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 305.

pisma jako swoistej teatralnej sceny). Określenie „scena pisma” znosi opozycyjność dramatu (jako projektu literackiego) i dramatu (jako projektu teatralnego). Można by wręcz powiedzieć, że pismo powstaje jako akt teatralny. Dramatografia jest więc (zgodnie z antybinarną teorią dramatu) tworzeniem literackiego pisma traktowanego jako aktywność teatralna (dosłownie rozumianego ruchu ciała piszącego, związanego na różne sposoby z powierzchnią, na której pojawia się zapis, i z „technologią” jego wykonywania. Pióro, rylec, pędzelek czy klawiatura zapośredniczają ten ruch, prowadząc do uszkodzeń, zarysowań, pęknięć obszaru pisania. Mówiąc językiem dekonstrukcji, ale i określając rzeczywiste akty naruszania powierzchni w trakcie pisania, dokonujemy „nacięć”, „zranień”, „rozsunięć” obszaru pisma). Pismo nie jest statyczne, rodzi się z działania, rozpięte jest w antybinarnych przestrzeniach zmysłów, ale i w obszarach dotyczących Derridiańskich „śladów”. Pojęcie dramatografii pozwala więc wywikłać się z opozycyjności dramatu/teatru, pokazując je na różne sposoby, jako sztuki splecione.

W trzecim przypadku staramy się określić stosunek pojęcia do innych, jemu podobnych.

Dramatografia, zależnie od obszaru, którego dotyczy, zbliża się do paru funkcjonujących określeń, z żadnym nie będąc tożsama. W przypadku, gdy dramatografię rozpatrywać będziemy w znaczeniu sposobu pracy na teatralnej scenie, zbliżyć się zaczniemy do pojęcia określanego terminem „pisanie na scenie”, które wprowadził Konstanty Puzyna¹⁵ w artykule z 1971 roku poświęconym między innymi analizie *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego. Termin „pisanie na scenie” będzie kierował nas w stronę działania scenicznego, jakie proponuje się na określenie wszelkiej pracy w teatrze opartej na improwizacji i próbie, które miałyby łączyć czy układać spektakl z różnych tekstów dramatycznych, teatralnych lub mających zupełnie odmienne proveniencje. Dramatografii rozgrywają się też na scenie pisma, jak współcześnie traktować można zarówno wymiar inscenizacji tekstualnych, na przykład prozy Geорга Pereca¹⁶, różnych odmian powieści graficznej, czy też aktów pisania/rozwgrywania w przestrzeni Internetu, zbliżonych do gier komputerowych, domagają się języka wykraczającego poza pojęcia hipertekstu, interfejsu itp. (Roberto Bolaño¹⁷).

¹⁵ K. Puzyna, *Pisać na scenie*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971, s. 32–38.

¹⁶ Por. E. Woźniak-Czech, *Literackie inscenizacje Georges’a Pereca*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 227–244.

¹⁷ Por. Z. Grzesiak, *Roberto Bolaño: poradnik użytkownika literatury*, [w:] *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta” do slashu*, pod red. A. Izdebskiej i D. Szajnert, Łódź, 2015.

Dramatografia, która akcenty kładzie na proces odbioru (tu rozumiany jako splątanie postaw odbiorczych z wypowiedziami i działaniami krytyki dramatycznej) okaże się z kolei bliska pojęciu dramatycznych scenariuszy Diany Taylor¹⁸, chętnie przywoływanemu przez Dariusza Kosińskiego¹⁹, który inspirująco wykorzystał je w swoich artykułach i książkach.

Jeśli z kolei terminem „dramatografia” objąć wszelkie działania liberackie i awangardowe typografie, to odżyje odwołanie do koncepcji dramatu jako „partytury” Zbigniewa Raszewskiego²⁰. Dramatografia rzadko opiera się tylko na tekstach dramatycznych, ale operując nimi, „czyni dramatycznymi” elementy z pozoru trudno poddające się dramatyzacji. Wprowadzone tu pojęcie dramatografii będzie więc czasem zahaczać o inne pojęcia, zbliżać się do pewnych cech „pisanania na scenie” albo upodabniać do sensu określenia „dramaturgii”, przyjmować cechy wspólne z liberaturą, a nawet zastępować pojęcia jednostkowe, nazwy autorskie, jak Kantora „cricotage” czy Różewiczowskie „rozrzucenia”, a przede wszystkim „próby” czy awangardowe typografie, Witkacego „marginalia” i „pisma ekonomiczne”, Białoszewskiego „zlepy, szumy, ciągi” traktowane jako grafia mowy potocznej itp. – z żadnym z tych pojęć nie będąc jednak tożsamym. Wszystkie takie działania można by określić pisaniem performatywnym. U jego podstaw zawsze leży – historycznie zmienna – zasada dramatu.

Aby uchwycić sens stosowania pojęcia dramatografii, przyjrzyjmy się zatem trzem kierunkom odniesień, ku którym zmierza, w praktyce stale zacierając granice między nimi: „pisanania dramatem”, aktami „zawieszania percepcji” i układaniem „scenografii pisma”.

Dramatografia jako „pisanie dramatem”

Tadeusz Różewicz, realizując w 1992 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu projekt *Kartoteki rozrzuconej*, wahał się, jak nazwać to, co robi. Zaznaczał jednak zdecydowanie, że „rozrzucona” nie jest *Kartoteki* pierwszej ani interpretacją, ani adaptacją. Czym zatem jest? Pokusa nazywania narasta: może mamy do czynienia z serią, powtórzeniem, restartem, próbą, coverem, performancem, dramatem dekonstrukcyjnym, sztuką splątaną? Dziś, kiedy myślę o tamtym, już klasycznym

¹⁸ D. Taylor, *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham & London 2003.

¹⁹ Por. D. Kosiński, *Natręci, czyli kiedy przyjdą podpalić dom*, [w:] *Polska dramatyczna 2*, red. M. Sugiera, Kraków 2014, s. 364.

²⁰ Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3/4.

(!) doświadczeniu poety-dramaturga, nazwałabym takie działanie wręcz modelową – dramatografią. Różewicz nie tylko dekonstruuje *Kartotekę*, ale „pisze dramatem”, w dodatku swoim własnym, sprzed wielu lat, tworząc rzeczywistość nowej sztuki. „Pisanie dramatem” nie jest dla mnie tożsame z działaniami, które mogłyby się na pierwszy rzut oka wydawać bliskie czy pokrewne, jak, już wymieniane wcześniej, tworzenie „partytury” (Zbigniew Raszewski), „pisanie na scenie” (Konstanty Puzyna), czy układanie scenariuszy dramatycznych (Diana Taylor). Jedyne terminy, który byłby najbliższy pojęciu dramatografii, to pisanie performatywne, które uwzględnia antybinarny charakter procesu twórczego²¹.

Różewicz nie dokonuje zabiegu w ramach intertekstualności, nie „wycina” i nie „wkleja” elementów dramatu, nie odwołuje się do pojęcia znaku w ujęciu semiotycznym, czyli nie czyni materialną stroną znaku utworu pierwotnego, który byłby nośnikiem nowych znaczeń, nie wprowadza notacji muzycznej związanej z partyturą, ale używa materii *Kartoteki* jako śladu (jeśli ślad rozumieć po derridiańsku jako grę między zjawianiem się a wymazywaniem). A także sprawia, że to, co niedramatyczne, uzyskuje walor dramaturgii, splątuje rzeczy, zjawiska, sztuki, elementy literatury, formuły i formy egzystencji i pisma. (Na element splątania w teatrze Różewicza – na długo przed eksperymentem z *Kartoteką* – zwracał uwagę Kazimierz Wyka.) Metaforycznie można by powiedzieć, że Różewicz używa swojego dramatu jako atramentu do pisania. Atrament pozwala na zaistnienie litery, rysunku, zarysu, linii..., powoduje uwidocznienie – sam nie skupiając na sobie uwagi. Pozwala na zaistnienie pisma, odsłania krój liter, ujawnia charakter piszącego, zaznacza i wyznacza miejsce w przestrzeni – na powierzchni kartki, na ścianie, tabliczce, scenie..., jest swoistą kaligrafią, ręcznym pisaniem, pismem tożsamym z linią rysunku. Jest też typografią²² i topografią²³, rysuje linię łączącą sceno-grafię performatywnego tekstu z działaniami tworzącymi własną bio-grafię autora. A może nawet atrament wyznacza swoistą tropografię (w znaczeniu, jakie jej nadał Ryszard Nycz²⁴, kontaminując trop literacki z tropem jako wskazówką, śladem), czyli, w przypadku dramatografii, tropografia miałaby charakter performatywny, byłaby tropem

²¹ Por. S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, pod red. W. Browarnego, J. Orskiej, A. Poprawy, Kraków 2007.

²² Por. Ph. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, przekł. J. Momro, Kraków 2014.

²³ Por. M. Zielińska, *Krajobraz po zwrocie*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6 (numer tematyczny *Topo-grafie*).

²⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 13.

dramatu, śladem jego pracy, sposobów użycia i wiązką efektów jego wykorzystania. O ile jednak Nycz wiązał tropy ze znakotwórczym, retorycznym charakterem tekstów, o tyle w dramatografiach chodziłoby bardziej o pracę dramatu splątującą pismo i ciało, o rodzaj uobecnienia w sztuce. Atrament – jakby powiedział Hans Ulrich Gumbrecht – produkuje obecność²⁵. Z drugiej jednak strony atrament skazuje litery na blaknięcie, nieostrość koloru, a w konsekwencji zanikanie zapisu. Jest zatem także synonimem wymazywania, ulotności, nietrwałej natury odręcznego zapisu. Metafora atramentu odsyła jednak jeszcze do kategorii płynności. Pisanie dramatem, jak pisanie atramentem, stale zmienia jego, dramatu, materię, czyniąc go jedynie odpowiedzialnym za ujawnienie splątania sprzecznych sił: trwania i ulotności zjawiającego się bytu (bytu – posługując się frazą z wiersza Juliana Przybosa *Krajobraz* dotyczącą trzciny przeglądających się w tafli wody jeziora – śniącego, tak jak i owe trzciny, „jak swoje odbicie do jawy natężyć”, ale też, z drugiej strony, bytu – posiadającego, już w momencie zaistnienia, cechy zanikania: nietrwałości, spróchnienia, wyblaknięcia, wysychania, miazgi, spopielenia – jakby z kolei powiedział Samuel Beckett, niosącego w sobie „szary pył słów”). Inaczej mówiąc, pismo odpowiedzialne jest za pojawienie się sztuki wciąż skazywanej na nieobecność (poprzez przemijanie, zapominanie, niszczenie, ulotność). Atrament splątuje sprzeczne tendencje – utrwalania i zaniku, uobecniania i stawania się nieobecny. Atrament sprawia, że płynne stają się kategorie obecności i nieobecności, bytu i niebytu.

Dramatografia oznaczająca „pisanie dramatem”, uruchamia proces tworzenia według zasad dramaturgii rozumianej jako kreacja dynamicznych form sztuki zawieszonych między uobecnianiem i zanikaniem, powoływaniem do istnienia i odbieraniem siły bytowania. Nie jest zatem ani interpretacją, ani adaptacją. Niczego na nic nie przekłada, niczemu nie narzuca znaczeń, nie jest tym bardziej przekładem intersemiotycznym ani jakimkolwiek innym aktem, na przykład ekfrazy. Dramatografia otwiera, porusza, stwarza, proponuje nową scenę pisania (wykorzystuje historycznie zmienne reguły dramatu, by umożliwić zaistnienie i przedstawienie procesu reprezentacji rozumianej jako akt performatywny, łączący hybrydowo, antybinarnie, obecność z zanikaniem, realność z fikcyjnością), ustala też inne reguły odbioru (gra wieloma ramami, zmianami kontekstu, „zawieszaniem percepcji”²⁶) i proponuje nowoczesne zasa-

²⁵ H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, przekł. K. Hoffmann, W. Szwebs, Poznań 2016.

²⁶ Termin i sens pojęcia zapożyczam od: J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przekł. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. naukowa i postowie I. Kurz, Warszawa 2009.

dy krytyki sztuki (krytyka dramaturgiczna, niesekująca, współtworząca sztukę poprzez sugestie zmian ustanawiania sceny).

Akt dramatografii to zatem równoczesne powstawanie materii sztuki i wytwarzanie efektu splątania. Uznałabym za taki sposób tworzenia ciąg Różewiczowskich „kartotek rozrzuconych”, z których ostatnia, trzecia, redukując pozornie wszystkie działania poprzednie, pokazuje w ironiczny sposób sens istnienia sprowadzającego się do kontemplacji czarnego punktu, na białym suficie; punktu (który wraz z linią²⁷ tworzy istotę malarstwa), którym może być kropka²⁸ (niezbędny element pisma) lub mucha (element natury, nie najważniejszy, ale niekiedy mocno odczuwalny...). Biały kwadrat sufitu budzi skojarzenia z serią malarską znanych kwadratów Kazimierza Malewicza, ale też z sekwencją sztuk telewizyjnych, słynnych kwadratów Samuela Becketta. A może dałoby się odczytać „trzecią rozrzuconą” jako japońskie haiku²⁹ (tyle że „trzecia rozrzucona” nie jest wierszem..., nie jest też ani dramatem, ani obrazem malarskim, ani zrzutem z ekranu, ani sceną, ani akcją plastyczną, ani scenariuszem dramatycznym, ale właśnie dramatografią). Dramatograficzne haiku sprowadzałoby się zatem w utworze Różewicza przewrotnie i humorystycznie (!) do przywołania obrazu natury (mucha) i refleksji metafizycznej (czarny punkt) oznaczający centrum, skupienie i sugerujący akt medytacji oraz typowe dla sztuki japońskiej otoczenie wyznaczone pustką białej przestrzeni (biel sufitu). „Trzecia rozrzucona” została napisana dramatem, metaforycznym atramentem uzyskanym z tej pierwszej, kultowej *Kartoteki*, która zwrótnie już nie może być czytana w izolacji od obu kolejnych. Operacje dokonane na jednej części powodują splątanie drugiego obiektu, a nawet mogą prowadzić do splątania trzeciego czy pobudzać serię kolejnych. *Kartoteki* – choć tak różne – zachowują tożsamość, widać, że pisane są tym samym dramatem. Łączy je ta sama osoba; jej wzrok, słuch, dotyk, mowa. Bohater stale leży na łóżku i równocześnie uczestniczy w całej drodze życia człowieka (od zygoty – przez okres dojrzewania – przez aktywność i bunt dojrzałości – do starości tępo patrzącej w sufit). Ironiczne „rozzucanie” i „przemieszanie” kartek, fiszek, notek, aktów, scen dramatycznych ujawnia kropkę – „pointę życia” i koniec zdania, rysuje topografię ścieżki istnienia wyznaczoną dramatyczną typografią zapisu form wyrażania końca w sztuce, lub może kresu sztuki.

²⁷ Na temat punktu i linii por. J.H. Miller, *Linia*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6; W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałowski, Warszawa 1986.

²⁸ Na temat kropki u Różewicza, por. Z.W. Solski, *Pytanie o kropkę*, [w:] tegoż, *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Opole 2011.

²⁹ Na temat sztuki haiku w poezji polskiej szerzej por. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń 2016.

Dramatografia to działanie i efekt działania, które trudno oddzielić. Zawsze jest performatywna, uruchamiający proces staje się dramatyczną sceną. Uświadamiają ten akt najczęściej skandale polegające na niezrozumieniu natury sztuki. *Klątwa* w reżyserii Olivera Frljićia w Teatrze Powszechnym w Warszawie nie jest ani adaptacją, ani interpretacją *Klątwy* Stanisława Wyspiańskiego, jest pewną dramatografią (dziełem wykorzystującym na swój sposób odwołanie do dramatu Wyspiańskiego i działającym w rozmaity sposób tym odwołaniem wpisanym w inne czasy, odmienny kontekst, tworzący inną, nową sytuację odbioru). Dramatografia zawsze jest wyzwaniem, sztuką krytyczną, która każe nam myśleć, stawiać pytania, kierując je raczej bardziej do siebie niż w stronę dramatu, który zostaje przywołany. Może to tylko my chcielibyśmy go tam widzieć? Może to tylko przypadkowe lub celowo prowokacyjne wykorzystanie zbieżności tytułu dwóch tekstów? Czy tekstów, czy może dwóch scenariuszy dramatycznych narzuconych nam przez historię uczestnictwa w sztuce? Co porównujemy? Otóż – nie zestawiamy tekstów, ale prowokujemy próby odbioru wypowiedzi artystycznej, używając dramatu. Poprzez dramatografię zatytułowaną *Klątwa* ujawniły się różne nieoczekiwane lub sprowokowane dramatyczne scenariusze. Dramatografia, choć z natury performatywna, nie jest performancem, który starał się budować realno-fikcyjny świat od podstaw, rugował raczej niż sugerował literackie odniesienia. Dramatografia, odwrotnie, kieruje uwagę na dramat, pisze jego regułami, zwraca uwagę na obiekt odwołania, ale raczej nie dla niego samego a bardziej dla odsłonięcia nas samych (możemy sprawdzić własną wiedzę, przeżyć zdziwienie, że nieświadomie ulegamy utartym szlakom myślenia, stereotypom czytania, oglądania, widzenia nie tylko świata, ale i sztuki, dramatu, teatru, literatury). Jak pisał Andrzej Wajda o *Hamlecie* z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w roli głównej, usprawiedliwiając, jego zdaniem banalny pomysł, by Hamleta grała kobieta, nie tylko tym, że po prostu chciał, by zagrała tę postać wybitna aktorka, ale też i tym, że widział w *Hamlecie* – Aktora: „Hamlet to aktor, ktoś przebrany – pomysł ten usprawiedliwi się sam w sobie”³⁰. Zatem Hamleta może grać kobieta, ponieważ *Hamlet* Wajdy jest także o aktorze zmagającym się z rolą, o aktorze, który się przebiera. Dramatografia odrywa Hamleta od dramatu Szekspira, by wrócić do niego od innej strony i zmieniając bohatera, zmienić także *Hamleta* Szekspira. Podobnie postępował Wyspiański, pisząc na przykład swoje słynne *Studium o Hamlecie*. Zarówno Wyspiańskiego, jak i Wajdę interesował fenomen aktorstwa,

³⁰ List Andrzeja Wajdy do Stanisława Barańczaka, 1 listopada 1988 r., Warszawa, [w:] S. Barańczak/A. Wajda, *Korespondencja*, „Zeszyty Literackie” 2016, nr 136, s. 49.

teatru, gry. Obaj pisali dramatem Szekspira, nie uprawiając sztuki adaptacji. Myślę więc, że wszyscy wielcy reżyserzy byli raczej wybitnymi dramaturgami piszącymi dramatem swoje dramaturgie. Do takich artystów zaliczyłabym Tadeusza Kantora, w którego twórczości mamy cały szereg spektakli będących dramaturgiami. Kantor pisał swe dzieło różnymi utworami, na przykład dramatem Witkacego (ale to nie Witkacy był najważniejszy, ale pomysły plastyczne, na przykład by w *Nadobnisiach i kockodanach* postacie były zrosnięte z rzeczami, „przytwierdzone”, wręcz przyklejone, do krzeseł itp.). Dramat Witkacego dał pretekst do określenia stosunku ludzi do rzeczy, ujawniony jako pomysł plastyczny. W *Powrocie Odysa* wykorzystał Artysta dramat Wyspiańskiego przede wszystkim po to, by zderzyć dwa powroty z wojny: mityczną przestrzeń wędrówki i powrotu z innym powrotem, w innym czasie, po odmiennej historii, chciał zbliżyć do siebie kontekst mityczny i miejsce realne, kolejową stację i niejednoznaczność figury Odysa. Dzieje spektaklu i historię jego odbioru, „idąc tropem niejednoznaczności figury Odysa” (raz odczytywanego jako postać żołnierza Wehrmachtu wracającego spod Stalingradu, innym razem widzianego jako obraz polskiego żołnierza-tulacza wracającego z wojny), przedstawił Grzegorz Niziołek, stwierdzając:

Na dzień uruchomionej przez Kantora sytuacji teatralnej kryła się niemożliwość poprawnego widzenia i nazwania tego, co się widzi. Widzowie stawali się świadkami czegoś, co wywierało na nich potężne wrażenia, co budziło lęk, wyzwalało szok, ale co nie dawało się umieścić w przyswojonych wzorach reagowania i ramach pojmowania. Trudno w tym przypadku mówić o krążeniu energii, należałoby raczej mówić o daremnej próbie związania zbyt potężnego afektu, a w konsekwencji – o nadmiernej widzialności i zarazem niemożliwości poprawnego widzenia³¹.

Odwołująca się do emocji figura anamorfozy, jaka objęła postać Odysa, uzyskała przeciwwagę w innym spektaklu Kantora w figurze maszyny. W *Śmierci Tintagilesa* Maurice’a Maeterlincka najważniejsza okazała się konstruktywistyczna *Maszyna miłości i śmierci* i malarstwo Witolda Wojtkiewicza. Dramat Maeterlincka był tylko pretekstem, był jednak, jak to określiła Zofia Gołubiew³², „w jakiś sposób związany” z Kantora *Cricotagem na aktorów, przedmioty, marionetki, rzeźby i maszynierię*. Jan Błoński³³ z kolei akcentował fakt, że dramat Maeterlincka, dotyczący

³¹ Por. G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 121–127.

³² Rozmowa Anny Halczak z Janem Błońskim i Zofią Gołubiew, materiały Cricoteki: wypowiedź Zofii Gołubiew <<http://www.ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/macchina-dellamore-e-dellamorte-maszyna-milosci-i-smierci-tadeusz-kantor>> (dostęp: 17.07.2017).

³³ Tamże – wypowiedź Jana Błońskiego.

śmierci, służył Kantorowi właściwie jedynie do pomysłu sprowadzenia motywu oczekiwania śmierci do rytmu jej pojawiania się wyrażonego w działaniu bezdusznej maszyny. W Kantorze *Maszynie miłości i śmierci* jesteśmy zarówno w środku dramatu Maeterlincka, jak i w środku obrazu Wojtkiewicza z cyklu *Ceremonie* i *Dziecięce pozy*. Gołubiew zwraca uwagę na wstrząsający fakt łączący dramat z obrazem poprzez temat tragedii śmierci przerzucony na świat dzieci. Dramatografię Kantora (zwaną autorsko *critotagem*) tworzą: konstruktywistyczny mechanizm bezdusznej maszyny połączony z subtelną materią delikatnych, zjawiskowych płócien Wojtkiewicza. Jest to więc istotnie rzecz na aktorów, przedmioty, marionetki i maszynierię – splątane byty definiujące się nawzajem w antybinarnej estetyce: przenikaniu, udzielaniu sobie cech, w dramatycznych procesach odczłowieczania, dynamiki ruchu i zastygania.

Inspiracja dramatem zapoczątkowała tworzenie różnych wybitnych dramatografii (używając tego terminu, wyplątujemy się z mówienia o teatrze plastycznym, czy poetyckim, o adaptacji, o interpretacji, o przekładzie i rozmaitych odniesieniach do wielu innych pojęć). Czasem w jednej dramatografii splątują się różne sztuki, mieszają atramenty (Kantor w *Umarłej klasie* aranżuje dramaturgie spotkania Brunona Schulza, jako autora opowiadania *Emeryt*, z Wacławem Uniłowskim – autorem *Wspólnego pokoju*, a przez to elementy niedramatyczne, powieściowe lub pochodzące z opowiadania nabierają cech dramatycznych). Do tych dramatografii należą także wszystkie zapiski, próby, teksty, szkice, rysunki, nagrania, które powstawały przed, w trakcie i po spektaklu. Atramentem *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora napisze potem Andrzej Wajda swoją dramatografię filmową, skupioną przede wszystkim na postaci samego Kantora, pracującego w spektaklu (przyimek „w” jest tu użyty celowo na podkreślenie akcji dramaturgicznych organizowanych nie tylko podczas prób, lecz już w trakcie trwania przedstawienia). Wajda jest autorem niejednej dramatografii. Beata Guczalska w artykule *Wajda i aktorzy*, zamieszczonym w niniejszym numerze, wspomina o historii eksperymentalnego projektu *27 publicznych prób „Idioty”*, który, zdaniem Wajdy, został wymyślony, jak pisze Guczalska, „wobec niemożności znalezienia sposobu na adaptację powieści” i zaraz dodaje „– tak twierdził sam reżyser, choć inspiracją były także poszukiwania teatralne lat siedemdziesiątych, wkraczające na tereny pograniczne między sztuką a życiem”³⁴. Z czasem reżyser i aktorzy zaczęli sobie uświadamiać, że próby przed publicznością nie były naprawdę żadnymi próbami – zaczęły być odgrywaniem prób. Właściwe próby odbywały się, nocą, a przed publicznością,

³⁴ B. Guczalska, *Wajda i aktorzy*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 38.

w efekcie finalnym prezentowano jedynie fragmenty improwizacji. Wajda więc poszedł dalej i stworzył to, co nazwałabym właśnie dramaturgią. Historia tego projektu przedstawiona przez Guzczalską jest świadectwem rodzenia się dramaturgii Wajdy w teatrze i ujawnia wszystkie pułapki oraz cechy tego performatywnego gatunku (wydobycie z powieści Dostojewskiego dramatyczności, pisanie dramatyzujące powieść, doświadczenie niemożliwej adaptacji, doświadczenie tradycyjnego traktowania sceny teatralnej jako przestrzeni „czyniącej grę” i w końcu pokazanie perspektywy dla nowej sceny pisania dramatem rozumianej jako tworzenie topografii dramatycznej). Wszystkim tym poczynaniom towarzyszy w przypadku Wajdy przeświadczenie zarówno o niemożliwej adaptacji, jak i niemożliwej próbie przed publicznością. Jako reżyser-dramaturg na koniec pokazał spektakl *Nastasja Filipowna*, jako artysta wypowiadał się, że działania poprzedzające spektakl uznaje za doświadczenie samotności, że próba teatralna pozostanie zawsze działaniem „wstydlivym”, który powinien zostać w ukryciu:

Zawsze sądziłem, że istnieje wiele doznań i przeżyć wstydlivych, które wymagają samotności. Próby w teatrze na pewno do nich należą. Ale dotychczas tylko domyślałem się tego. Dzisiaj wiem to na pewno³⁵.

O tym myśleniu, jak się wydaje, decydowało przekonanie wyrażone przez reżysera, gdy opowiadał o tworzeniu filmu *Kanał*. Wajda wyznał³⁶, że wszyscy współpracujący na planie nie mówili o swoich przeżyciach i losach, ale wszyscy wykorzystywali swoje życiorysy do budowania materii filmowej. To ważny element świadomości artystycznej reżysera najbardziej osobistego filmu *Wszystko na sprzedaż*. Wajda komplikuje nie tyle pojęcie próby, ile związku sztuki i życia. Pokolenie, które doświadczyło wojny, swoje przeżycia skrywało ze względu, jak sądzić można, na ich drastyczność i zarazem poczucie wspólnoty losów, które okrucieństwo wpisały w ramy codzienności. Natomiast do aktu sublimacji przeżyć dochodziło jedynie w sztuce.

Wajda działa awangardowo jako artysta, ale w przytoczonej wypowiedzi wykonuje gest unieważniający założenie swego eksperymentu. To paradoks, bo mówiąc o błędzie, samo swoje doświadczenie legitymizuje – wszelkie poczucie niespełnienia, niemożliwości akceptacji działań twórczych, wycofywanie się i tak należą do dzieła, budując jego Proteuszową twarz. Co ważne, Wajda próbował też przepisywania języka teatralnego

³⁵ Andrzej Wajda, fragment wypowiedzi dla „Życia Literackiego” z programu Teatru Starego, spektakl *Nastasja Filipowna*, http://e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53962/nastasja_filipowna_stary_teatr_krakow_1977.pdf (dostęp: 17.07.2017).

³⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=kUPB1fHv7ew>> (dostęp: 17.07.2017).

na filmowy (dwie wersje *Wesela*). Próba stawała się rodzajem dramaturgii rozciągniętej w czasie i wyrażającej doświadczenia różnych sztuk. *Wesele* wypróbowane w teatrze stawało się równocześnie materiałem do pisania dramatem Wyspiańskiego, „przefiltrowanym” już wstępnie przez teatr, dzieła filmowego.

W przypadku dramaturgii nie mówimy więc o czymś stałym, zamkniętym, skończonym, lecz o dokonaniu performatywnym, ruchomym, zmiennym, różnorodnym, płynnym. Taki właśnie okazał się niezamierzony efekt pracy Wajdy nad prozą Dostojewskiego. Od doświadczenia podjęcia walki z automatyzmem semiotyzowania kategorii próby do stworzenia pewnej niespójnej, rozwijającej się, zmiennej sztuki wchłaniającej równocześnie wszystkie te poszukiwania, koncepcje, wycofywania się, błędy, czyli w sumie tworzenie własnej „dramaturgii próby”. Wątpliwości Wajdy dotyczące istoty teatralnej próby przed publicznością odnoszą się do koncepcji procesu twórczego. Wajda zdaje się pytać, czy rzeczywiście wszystko jest na sprzedaż, czym jest samotność i jaka jest jej rola w akcie tworzenia. Mickiewiczowskie zdanie „Samotność, cóż po ludziach...” nie bez przyczyny wypowiada Konrad w *Wielkiej Improwizacji*. Próba, jak i improwizacja stają się wielkim złudzeniem sztuki. Tęsknota Wajdy do ukrycia elementów procesu tworzenia, dziś po doświadczeniach dekonstrukcji operującej pojęciami marginesów, parergonu, *passerpartout* itp., po ekshibicjonizmie kultury masowej, narcystycznych selfie, spontanicznych blogach itp. działaniach zacierających zdecydowanie granicę między kulisami a sceną, skłaniają jednak do pytań o rolę ustanawiania ruchomych ram percepcji (już nie traktowanych tylko jako oddzielających granic, które co najwyżej można przekraczać lub łamać, ale widzianych jako elementy stymulujące serie aktów „zawieszania percepcji” – zmiana obramowania jest sygnałem do zmiany punktów widzenia i sposobów odbioru)³⁷. Chodzi o re-definicję pojęcia ujawniania i zakrywania w sztuce. Czy są jeszcze obszary sekretne, intymne? Czy niedostępność, tajemnica, ukrycie, przestały być tematami współczesnej sztuki? Inaczej, czy straciły charakter dramatyczny? Wszystko to: seria prób przed publicznością, poczucie porażki, ukrywanie pracy aktorów, spektakl finalny *Nastazja Filipowna*, ale także same wypowiedzi Wajdy o projekcie tworzą niesamowitą, ciekawą dramaturgię pewności i zwątpień Artysty.

Nie bez przyczyny na wiele lat przed powstaniem *Kartoteki rozrzuczonej* Kazimierz Wyka użył terminu „splątanie” (oczywiście wybierając sło-

³⁷ Na temat podwójnego ramowania i sposobów ustanawiania sceny zob. R. Eshelman, *Performatyzm albo koniec postmodernizmu (American Beauty)*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.

wo ze względu na jego obrazowe, metaforyczne znaczenie, a nie odniesienie do teorii fizyki kwantowej) właśnie wobec twórczości (przywoływanego w moim tekście nie raz) Tadeusza Różewicza³⁸. A zatem wyobraźnia językowa i fizyka prowadzą czasem w tym samym kierunku. Wyka pisał:

Didaskalia mogą być, może ich nie być, jeśli mowa o funkcji podawczej istotnej. Bywają one wskazane, nie są konieczne. Ani Corneille, ani Racine, ani skromni pseudoklasycy polscy nie wskazywali, co ma czynić aktor jako król zwracający się do swojej partnerki. Wszystko to dla nich ewidentnie wynikało – lub wynikać powinno – z czystej formy podawczej dialogu. Tak, piszący w teatr nie wątpili. Różewicz zwątpił, już od *Kartoteki* poczynając. I dlatego w jego dramaturgii od razu wzięły górę formy podawcze, na ogół w utworach tego typu mało ważkie i na marginesie spychane lub też w ogóle nieobecne. Takie formy, jak didaskalia, jak monolog postaci, jak wierszowana wstawka, jak na koniec zamierzone splątanie [wyróżn. – A.K.] odmiennych form podawczych. Typowe dla Różewicza jest splątanie [wyróżn. – A.K.] kilku form podawczych o charakterze „antydrataturgicznym”³⁹.

Ten krótki fragment z książki Wyki pokazuje znakomicie, jak pojęcie dramatu (zwłaszcza widziane w kontekście teatru) pulsuje, jak się zmienia i przeistacza wewnętrznie. Dla Corneille’a czy Racine’a teatr i dramat są złączone jednością słowa. „Splątanie” klasycystyczne działania i mowy odbywało się w języku. Natura performatywna aktu mowy ujawniała się w fortunności wypowiedzi (wszyscy – aktorzy i widzowie – wiedzieli, jaki typ działania przyniosą słowa). Wiara w teatr była wiarą w słowa. U Różewicza odwrotnie, teatr, scena dramatyzuje to, co niedramatyczne. Autor *Kartoteki* dramatyzuje/teatralizuje słowa. Monolog postaci nie jest dramatyczny do momentu, gdy wypowiedane słowa nie uzyskują nowych, dramatycznych wymiarów, poddane procesowi teatralnego „splątania” ujawniającemu ich dramatyczny potencjał.

Dramatografia jako „zawieszenia percepcji”⁴⁰

Dramatografia to właśnie proces wytwarzania procesu „splątywania”, nie tylko sztuk, ale i naszych zachowań odbiorczych. W pierwszym przypadku pozostajemy w zakresie tematu splątania sztuk, zwłaszcza dramatu i teatru (powiedzieć by można, że dramat i teatr to „sztuki splątane”,

³⁸ K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 72. Za zwrócenie mi uwagi na ten fragment tekstu Wyki dziękuję Irenie Górskiej autorce książki *Literatura na próbie. Między literaturą a komentarzem. Kantor – Witkacy – Różewicz*, Poznań 2013.

³⁹ K. Wyka, dz. cyt., s. 72.

⁴⁰ J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przekł. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. nauk. i posłowie I. Kurz, Warszawa 2009.

czy, ujmując inaczej, mówić o „antybinarnej teorii dramatu”), w drugim odwołujemy się do relacji performatywnej fikcji i realności w odbiorze sztuki (współgrają tu, chciałoby się powiedzieć, „splątane”, krytyka dramaturgiczna i dramaturgia odbioru). Ostro wychodzą te przeploty w aktach twórczych łamiących *decorum*, zwłaszcza w zetknięciu się tematów „wysokich” (otoczonych nimbem powagi i wzniosłości) ze stylem „niskim”. *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego i dzieje recepcji tej powieści to już przykład klasyczny. Wydawałoby się, że jesteśmy już poza granicą oburzania się na twórców pokazujących w niekonwencjonalny literacko sposób temat, który oświetlony inaczej, wyrażony w innej niż oczekiwana stylistyce, wydobywa jeszcze głębiej i szerzej pokłady tragizmu tkwiące w „wysokim” temacie, tu walczącej Warszawy, która, nazywając potoczne, ale jak w tym kontekście wieloznacznie, „się sypnęła”... W sztuce współczesnej tendencja szokowania zderzeniem tematu z pozornie obcym (?), wykluczającym się (?) kontekstem jest zabiegiem bardzo częstym, a jednak uparcie wyzwala opory za rzekome „naruszanie świętości”. Komiks Arta Spiegelmana *Maus* (opowiadający o Holocauście w estetyce komiksowej, z udziałem bohaterów zwierzęcych, wziętych jakby z powiastki alegorycznej), taniec figurowy na lodzie w kostiumach stylizowanych na obozowe pasiaki, tragikomedia, której akcja dzieje się w obozie koncentracyjnym *Życie jest piękne...* Czy naprawdę wystarcza tylko się oburzać? Szokująca zmiana kontekstu, zaproponowanie nieoczekiwanej estetyki, prowokują inne pytania, wytrącają ze stereotypu.

Wobec tematów-tabu (powstania, Holocaust, obozy koncentracyjne, łagry itp.) przeszliśmy różne scenariusze dramaturgiczne, tworzyliśmy różne dramaturgie, ponieważ „pisać takim dramatem” (tu słowo dramat ujawnia swe podstawowe, nieliterackie znaczenie) wydawało się już niemożliwe (porównać wystarczy słynne zdanie Theodora W. Adorna o milczeniu sztuki po Auschwitz). Milczenie i niewyraźność ustąpiły jednak próbom sztuki pokazywania i doświadczenia (przywołać można choćby plastyczne performance Mirosława Bałki, jak ciemny wagon, do którego trzeba wejść, jak ciemność kanałów postrzegana w filmie Wajdy czy Agnieszki Holland wręcz jako osobna fizykalna kategoria estetyczna, czyli potraktowanie wizualności jako doświadczenia o charakterze performatywnym itp.). A może sztuka jest po to, by stale układać nowe dramaturgie? Można by sobie wyobrazić książkę pokazującą sposoby dramatyzacji w sztuce poświęconej doświadczeniom wojennej traumy: od wprowadzania dystansu, pozornie chłodnej „beznamiętności reportażu” Zofii Nałkowskiej w *Medalionach* po sztukę na przykład Mirosława Bałki próbującą wytworzyć warunki, aby doświadczyć (nie tamtego koszmaru,

bo to niemożliwe i niepożądane!), ale sytuacji doznania jakiegoś stanu emocji w kontakcie z nieoczekiwanym zjawiskiem, na przykład ciemności, czy stanięcia wobec zaskakującej sytuacji wymagającej wyboru i działania. Podobnie jak przejścia po twarzach-liściach na ekspozycji w Muzeum Holocaustu w Berlinie lub podjęcia decyzji o zbudowaniu z klocków lego modelu obozu koncentracyjnego, a nawet zwykłej kontemplacji chwili, rzeczy, obrazu, który poraża, a od którego nie odwrócimy nagle wzroku. Dramaturgia tego, co uobecnione w sztuce, nie zagraża fizycznie, ale wywołuje przeżycie, nie odwołuje się jednak tylko do wyobraźni, ale skłania do konieczności podejmowania decyzji i dokonywania wyborów.

Na wystawie [Bałki] „Fragmenty” – wideoart prezentowane jest w całkowitej ciemności. Filmy wyświetlane są na podłodze, ścianach, są też jedynym źródłem światła w przestrzeni galeryjnej, które buduje nastrój. Bałka zauważa, że ważne jest dla niego „samo przejście widza po wystawie, ważne są dźwięki, a wreszcie obraz”. Twórca dodaje: „Nie tworzę sztuki, żeby delektować się obrazami, bardziej interesuje mnie co się zdarzyło, coś co ja jako artysta mogę zapisać i czym mogę podzielić się z widzem”. Nastrój, atmosfera, zdarzenie, proces – sztuka Mirosława Bałki jeśli oglądana jest w pośpiechu nie zostanie zrozumiana. Widz musi zgodzić się na warunki jakie stawia mu artysta, musi lubić patrzeć i widzieć, odczuwać. Bo wystawa „Fragment” to niezwykle, poetyckie przeżycia estetyczne⁴¹.

Gdy zestawimy ten fragment z cytowaną w poprzednim podrozdziale analizą reakcji widzów wobec *Powrotu Odysa* Kantora dokonaną przez Niziołka, można też pokazać jeszcze jeden aspekt emocji – pamięć uczestników doświadczeń i pamięć tych, którzy nie doświadczyli. Może nie da się „tamtego” dramatu (z płonącej Warszawy, bezdusznej maszyny śmierci w Auschwitz) i „tego” dramatu (z ludobójstwa w Srebrenicy czy obróconego w gruzy Aleppo) opowiedzieć w literaturze znaku i znaczenia. Myślę, że dziś można by tak właśnie zinterpretować myśli Adorna (i tę refleksję o milczeniu sztuki wobec zagłady, i tę o ciemności absurdu, i tę o dramacie oglądanym z autopsji, czyli badanym bezpośrednio, ale i *post mortem*). Nie da się zrozumieć zagłady w kategoriach sensu, znaku, znaczenia. Próbować trzeba inaczej – już nie z dystansu wiedzy i prób intelektualnego zrozumienia, ale poprzez akty uobecniania, bycia w środku, emocje współodczuwania, poprzez „dramatografie obecności”. Takim tekstem jest Różewicza *Wycieczka do muzeum*, które to opowiadanie znakomicie gra dwoma sposobami ujmowania świata: w kategoriach znaku –

⁴¹ FRAGMENT, Mirosław Bałka, Berlin, Akademie der Kunste, Pariser Platz 4, do 8 stycznia 2012, <https://miroslaw-balka-i-jego-video-art-o-holokauscie-podbijaja-berlin,70_1286.html> (dostęp 28.07.2017).

dystansu oglądu Zagłady już jako „eksponatu” w muzeum i w perspektywie performatywności – poprzez dotyk ściany obozowego baraku, gdy przekracza się jego próg, chęć pogłaskania „warkoczyka z wstążeczką” i równoczesne uczucie odrazy na widok sterty martwych, matowych włosów ofiar. Ostatnio odżywa dyskurs pamięci – ale pytanie, które się pojawia, oznacza już nie tylko przekazanie doświadczeń przez jeszcze żyjących, nielicznych już, świadków, ale problemu kształtowania pamięci przez tych, którzy nie przeżyli koszmaru, nie doświadczyli brutalności wojny. Nie chodziłoby zatem ani o niemożliwe zrozumienie, ani o niemożliwe uczestnictwo, ani nawet o niemożliwą empatię – ale o uzyskanie poprzez sztukę stanu aktywnego decydowania, sprawdzenia potencjalnej możliwości wykonania gestu, podjęcia wyboru, zareagowania na coś. Myślę, że współczesna sztuka taką właśnie propozycję wytwarza poprzez ustanawianie dramatografii (która może przybierać rozmaite kształty i formy: od obrazu po performance, od instalacji po taniec, od rzeźby po wystawienie wiersza). Swoistą dramatografią mogą być przecież na przykład wiersze zapisywane na murach, ścianach domów czy stawiane pomniki wierszy), gdy „wystawienie” oznacza zarówno wystawienie na widok publiczny, odsłonięcie, brutalne ujawnienie (dotąd traktowanej bardzo osobiście, intymnie, lektury wiersza), jak i wystawienie na próbę zobaczenia, odbioru grafii i topografii, rozegrania na płaszczyźnie muru pisma i obrazu, zakomponowania przestrzeni miasta i włączenia jej do obszaru lektury. Dramatografie cechują się tym, że rodzą często niewygodne pytania. Jak ustrzec się na przykład ideologii (patetyczne performance odtwarzające zdarzenia historyczne, wyrastające nawet ze szlachetnych pobudek, okazywały się nieraz kreowanymi (często silnie, jednostronnie zideologizowanymi) „żywymi obrazami”, akademijną sztuką tendencyjną z tezą, działaniami niewymagającymi procesu takiego zaangażowania, które prowadziłyby do przekształcenia wewnętrznego odbiorcy, które jest ukoronowaniem jedynie wielkiej sztuki. Jak zatem uobecnić, skoro i niejeden performance może okazać się swoim własnym zaprzeczeniem?

Dramatografia, rozumiana jako wytwarzanie sztuki krytycznej, kampu itp., wciąga w swój obszar prowokacyjnych zachowania odbiorców, których czyni aktorami tej sceny. Bruno Latour⁴² powiedziałby zapewne, że widzowie stają się działającymi aktorami w sieci funkcjonowania sztuki, w której coraz trudniej znaleźć linię podziału między tym, co na zewnątrz, i tym, co uwewnętrznione. Wymiana doświadczeń związana

⁴² B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Arbiszewski, A. Derra, Kraków 2010.

z działaniem aktantów (ludzi, zwierząt, rzeczy, procesów, zdarzeń...) jest podstawą takich dramaturgii (które często zaczynają się czy zawiązują podczas przywoływania scen ze znanych dramatów).

Poprzez dramaturgię lepiej dostrzegamy otaczające nas dramatyczne scenariusze, które zazwyczaj nie kończą się na teatralnej scenie. Może szokować współczesnych odbiorców fakt przeniesienia „akcji”, zazwyczaj sporów światopoglądowych, poza scenę, na widownię lub przestrzeń przed teatrem, a nawet na ulicę. Przyzwyczajeni do sztuk wystawianych w zamkniętym pudełku sceny, myślimy ahistorycznie. Patrzymy wtedy na przekroczenia linii scena/widownia jak na akt niemal barbarzyńskiego złamania granicy prawdy świata/fikcji sztuki. Pozostajemy stale w świecie binarnym, zwłaszcza wyznaczonym myśleniem znakami. A przecież nie zawsze tak było. Sięgnięcie do historii teatru może okazać się zbawienne. Coraz częściej na szczęście tak się dzieje (żeby przywołać przykłady najwyrazistsze: Derrida/Artaud, Genet, Barthes/Brecht, Benjamin/dramat żałobny w Niemczech). Przywoływany już tutaj Hans Ulrich Gumbrecht w książce poświęconej obecności przypomina znany i oczywisty fakt, że na przykład w modelu teatru średniowiecznego, w którym wszyscy – i widzowie, i aktorzy egzystowali razem, nie było potrzeby zaznaczania granicy wejścia postaci, potem, wraz ze zmianą układu sceny, to się zmieniło i zaistniała konieczność zaznaczania momentu pojawienia się bohatera (np. w tekście pobocznym lub na różne teatralne sposoby dawano wskazówkę – „oto wchodzi”). Postać nie jest już jednym z nas, ale odgradza się od widzów, ujawniając swój znakowy charakter. Nasza kpi-
na z „prymitywnej” publiczności średniowiecznej chcącej powiesić aktora grającego Judasza, ujawnia naszą niewiedzę. Gumbrecht, powracając do Arystotelesowskiej koncepcji znaku mówiącej o formie, poprzez którą ujawnia się substancja, może pokazać i uzasadnić sposób niebinarnego widzenia świata w średniowiecznym teatrze. Takie myślenie zachowało się jako relikwety jeszcze w prowincjonalnych teatrach XIX wieku, w których aktorka grająca Pannę Marię (jak pisał Jerzy Ziomek) przystępowała przed spektaklem do spowiedzi i komunii. I nie naiwność, a sposób pojmowania świata był przyczyną zachowań dla nas nie do pojęcia. Chciałoby się powiedzieć, że spektakle średniowiecznego teatru, rozgrywane na symultanicznej scenie, na wozach, placach, ulicach, oznaczały dramaturgię układaną zgodnie z antybinarną wizją reprezentacji (nie przeszkadzało, że podczas jednego spektaklu w roli Chrystusa niosącego krzyż występowało/zmieniało się nawet 40 aktorów, silnej wierze w postać (forma), która umożliwia zjawienie się Chrystusa (substancji). Chrystus czy Judasz zatem mogli pośrednio zjawiać się naprawdę dzięki ciele aktora, stanowiącym dla substancji formę.

Jeśli przyjmiemy myślenie Gumbrechta, zastanowić się trzeba, co ono oznacza dla ujęcia relacji teatr/dramat. Temat ten nie mieści się w ramach tego szkicu, zasługuje na odrębną książkę. W ogromnym skrócie można jednak powiedzieć, że ujęcie takie oznacza antybinarną koncepcję dramatu. Pozwala na zobaczenie splątanej natury uobecnienia, kieruje tu ku rozumieniu reprezentacji nie jako znaku czegoś, a jako obecności. Poprzez chleb i wino uobecnia się Chrystus (co wcale nie oznacza dosłowności – jedzenia w czasie komunii ciała człowieka). Dla protestantów chleb i wino będą symbolem, dla katolików uobecnieniem. W tym sensie natura teatru jest „katolicka” w średniowieczu, a „protestancka” na przykład w modernizmie.

Wprowadzając pojęcie dramatografii, nie staram się dokładnie, precyzyjnie definiować jej cech, zakresu i zasięgu, możliwych kształtów i postaci. W założeniu wprowadzanie nowego pojęcia ma na celu wywikłanie się z binaryzmów w naszym myśleniu o sztuce i opozycyjności jako jednej z głównych cech pojmowania świata (cechy obcej wielu kulturom Wschodu), porzucenia pojęć, których stosowanie trzyma nas, jak na uwięzi, w systemie znaków i znaczeń (np. adaptacja, interpretacja, przekład intersemiotyczny), nie pozwalając uchwycić bez wprowadzania nazwy, poza językiem, relacji między bytami istniejącymi w poznawanej rzeczywistości (taką szansę stwarza teatralne miejsce, scena). Moim zdaniem wykorzystanie pojęcia dramatografii pozwoliłoby na zobaczenie w nieopozycyjny sposób – traktowanych zwyczajowo oddzielnie – dramatu i teatru. W dramatografiach splątanie teatralności i dramatyczności staje się oczywiste⁴³. Dramatografia odwołuje się do performatywności jako cechy znoszącej opozycję prawdy/fikcji, a także podważa tradycyjną rozdzielność jako cechę relacji osobowych w komunikacji artystycznej, równocześnie ujawnia czy pokazuje sposób wykonania danej sztuki (podręczniki rysunku mangi, anime, instrukcje bricolage’u). Krytyka dramaturgiczna staje się nie tyle prostym komentarzem, co próbą współuczestniczenia w akcie tworzenia wykonywanym samodzielnie przez odbiorcę (role autora, krytyka, odbiorcy mieszają się ze sobą). Analizować możemy zatem nie tylko samo dzieło, ale proces dramatyzowania sztuki. Dramatografia oznacza zatem „działanie dramatem”, a ściślej staje się dramaturgią zmiennego ramowania łączącego się z „aktami zawieszania percepcji”.

⁴³ Pewną próbą zacierania granicy między teatrem a dramatem jest książka Worthena *Dramat – między literaturą a przedstawieniem* (tyle tylko, że utrzymuje stale jeszcze myślenie w kategoriach dialektyki, które, moim zdaniem, wyklucza kategorię „splątania” jako wyraz antybinaryzmu).

Dramatografia jako „sceno-grafia pisma”

Przykłady dramatografii, zarówno związane z pracą konkretnego utworu, czyli „pisania dramatem”, jak i z dramaturgią „aktów zawieszania percepcji” wytwarzaną w procesach odbioru (współtworzonych także przez krytykę dramaturgiczną w gestach zmiennego ustanawiania sceny), nie są jedynymi sposobami realizowania idei dramatyczności. Należałoby jeszcze zapytać: czy sam akt pisania może mieć w ogóle coś wspólnego z dramatografią? Technika pisania to ważny element tworzenia sztuki pokrewnej z jednej strony malarstwu, z drugiej akcji scenicznej. Starczy, że wymienimy komputer na maszynę do pisania, maszynę na długopis, długopis na pióro, a pióro na pędzelek, okaże się szybko, że akt pisania zmienia się niepomiarowo, buduje inne reguły myślenia dotyczące przede wszystkim linii, ale też naszych zachowań ruchowych, a zwłaszcza odmiennej pracy ręki w zetknięciu z klawiaturą, piórem czy pędzelkiem. Tim Ingold rozumie pismo właśnie jako tworzenie linii. Jego stanowisko polega „na ujęciu pisma przede wszystkim jako tworzenia linii, a nie układania słów”, co w konsekwencji przekreśla, sugerowaną przez Roya Harrisa, w przywoływanej przez Ingolda książce *Rethinking Writing*, London 2000, dychotomię oddzielającą notację od pisma⁴⁴. Notację Harris wiąże z rysowaniem liter alfabetu oraz rozpoznawaniem ich kształtu i ich różnicowaniem. Pismo natomiast określa jako umiejętność łączenia elementów notacji, by miały one znaczenie w ramach określonego systemu. Ingold z kolei, niechętny traktowaniu pisma jako praktyki, która wypiera rysowanie, stwierdza, że „ręka, która pisze, nie przestaje rysować i dlatego może poruszać się, całkiem swobodnie, bez przerw, w obrębie pisma lub poza nim”⁴⁵. Ingold przytacza tu także przykład z rozprawy etnograficznej autorstwa Nancy Munn, opisującej zachowania ludzi z plemienia Walbiri (australijskich Aborygenów), którzy w każdej rozmowie tworzą palcami rysunki na piasku. Znaki są uproszczone, przedstawiać mogą różne przedmioty, ale z czasem składane są w małe scenki, kolejno rysowane i ścierane, by zrobić miejsce następnej. Munn uznaje je za ikonografię. Zaciera się granica pomiędzy pisaniem i rysowaniem, między notacją i pismem (jak zaciera się granica między obrazem na przykład dzidy i linią). Dodać by jednak trzeba, że opowiadający Aborygeni, tworząc opowieść, równocześnie ją odgrywają, czyniąc z opowieści nie tylko scenę pisma, ale realizując akcję powoływania sytuacji (sekwencje scenek) i wymazywania ich istnienia (zacieranie rysunku na piasku). Nie potrze-

⁴⁴ T. Ingold, *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4 (numer tematyczny *Performanse piśmienne*).

⁴⁵ Tamże, s. 373.

ba przywoływać pism Derridy, by dostrzec, że opowieść staje się pisana dramatem (wyznaczana równocześnie głosem, obrazem, zapisem, przedstawiana w układzie fragmentarycznym scenek? aktów? odsłon?). Jeszcze wyrazistszy przykład dramatyzacji podaje Ingold, pisząc o chińskich kaligrafach, którzy porównywani są do tancerzy wykonujących ruchy ciała, jakby czynili „gesty choreografii, jako zestaw miniaturowych scen, które znikają równie szybko, jak się pojawiły, by zrobić miejsce kolejnym”⁴⁶. Ingold porównuje także kaligrafie do gestów rąk towarzyszących rozmowie (pisanie w powietrzu, zwyczajowe gesty podkreślające wagę słów, albo wyspecjalizowany język migowy). Język migowy to: „Bezgłośnie słowa mowy, a ich zrozumienie wymaga skupienia wzroku, które na wzór słuchania, ma charakter dynamiczny i uczestniczący – tak jak zestrąbianie się performerera z jego performensem”⁴⁷. A więc jednak pisanie można uznać za swoistą dramatografię. Pismo jako gesty dynamiczne, ruchy wykonywane w powietrzu, i pismo jako gesty unieruchomione na papierze, zastygłe, stanowią uzupełniające się akty tego samego performance’u.

W związku z językiem migowym, nie odbiegając od tej teatralo-dramatycznej terminologii, zwrócić można uwagę na nowy typ sztuki *song-signing*, czyli, jak określiła w referacie studenckim uczestniczka mojego wykładu z estetyki Ewelina Hoffa, „muzyka dla dłoni, oczu i uszu”. Sztuka oznaczająca widzenie muzyki, czyli wyzwalająca doznania synestezyjne, kieruje także uwagę w stronę teatru (pokaz związany z „koncertem” na dłonie, czyli prezentacją w języku migowym). *Songsinging* uznać by chyba można za performatywne wykonywanie muzyki (muzyka powoływana przez obraz w środowisku ciszy).

Chińskie doświadczenie nauki pisma jako „pisanie w powietrzu”, derridiański sens „ruchu batuty”, słuchanie muzyki oczami za pośrednictwem „języka migowego” nie współgrają z praktykami współczesnej nauki pisania traktowanej jako odwzorowanie liter alfabetu, zadanie żmudne i pozbawione wyobraźni.

Następnie Ingold „rozmontowuje” kolejne opozycje, przyjmując kryterium bycia sztuką, technologią, linearnością. Autor słusznie kwestionuje stereotypy mówiące, że pismo nie jest sztuką, jest technologią, jest linearne, natomiast w opozycji jest rysunek, który jest sztuką, nie jest technologią, nie jest linearny. Analizy Ingolda, zwłaszcza dotyczące pisma chińskiego, chińskiej kaligrafii, obalają wszystkie te przeciwstawienia. Nie miejsce tu na przytaczanie całej argumentacji Autora. Bardzo ciekawa natomiast jest zbieżność wspomnianego już na początku mego szkicu

⁴⁶ Tamże, s. 382.

⁴⁷ Tamże.

fragmentu książki Derridy poświęconego manifestom Artauda, przywołanym w kontekście psychoanalizy Zygmunta Freuda, z myśleniem Ingolda. „Trzeba wynaleźć nowe zasady notowania języka sceny, bądź spokrewnione z notacją muzyczną, bądź podobne do języka szyfrowanego. [...] można oczywiście czerpać inspiracje z ideogramów czy hieroglifów”⁴⁸ pisał Artaud i jeszcze wyrażał w swym manifestie myśl „o wzrokowym, plastycznym urzeczywistnieniu słowa”, o „używaniu słowa jako spoistego przedmiotu poruszającego rzeczy”⁴⁹. Ingold pokazuje natomiast dojście do współczesnego ustatycznienia pisma, pisząc „Zatem to technika rycia zerwała związek między gestem i jego śladem oraz unieruchomiła literę lub znak pisma chińskiego. Czyniąc to zaś, położyła podwaliny nowożytnego postrzegania słów jako rzeczy składanych i układanych przez sztukę, do której nie należy sam zapis”⁵⁰. Artaud chce na powrót dramatyzować słowa, Ingold pokazuje, jak doszło do ich unieruchamiania. Problem dramaturgii pisma, jak się wydaje, staje się dziś jednym z kluczowych problemów kultury nie tyle w wymiarze pisania performatywnego, ale szerzej reprezentacji.

Przywołana i obszernie omówiona tu praca Ingolda jest dla mnie ważna co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, Ingold burzy myślenie dychotomiczne, przekreśla opozycje notacji i pisma, sztuki i technologii, po drugie, zwraca uwagę na udział ciała w procesie myślenia (por. Alain Badiou na temat tańca jako metafory myślenia⁵¹).

Dramatografiami proponowałabym nazwać, odczytywane dziś, zwłaszcza w powiązaniu ze swoim kontekstem historycznym, typografie awangardowe, na przykład futurystów (które domagają się wykonania), ale też uznać za dramaturgię niektóre dzieła liberackie (w historycznej i współczesnej postaci), Witkacego „listy ekonomiczne”⁵² czy „marginalia”⁵³, Różewicza *Kup kota w worku* itp. Zapytać by można: czy wprowadzanie

⁴⁸ A. Artaud, *Teatr Okrucieństwa*, cytuję za J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 419. Cytaty z pism Artauda w polskim tłumaczeniu książki J. Derridy są podawane za A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błóński, Warszawa 1966.

⁴⁹ A. Artaud, *Teatr Okrucieństwa*, cytuję za J. Derrida, dz. cyt., s. 418.

⁵⁰ T. Ingold, dz. cyt., s. 396–397.

⁵¹ A. Badiou, *Taniec jako metafora myślenia*, [w:] tegoż, *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Poznań 2015.

⁵² Por. T. Pawlak, *Listy ekonomiczne S.I. Witkiewicza oraz jedna z ich adresatek – Zofia Mikucka*, [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia*, pod red. J. Deglera, Słupsk 2016.

⁵³ Por. P. Polit, *Fragment, rama, seria. O wizualnych aspektach marginaliów filozoficznych Witkacego*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Marginalia filozoficzne*, redakcja katalogu P. Polit, Warszawa 2004.

pojęcia dramaturgii jest potrzebne, skoro mamy już termin *liberatura*? Związki sztuk wchodzą ze sobą w związki dramaturgiczne. Pojęcie liberatury akcentuje literackość i wolność, pojęcie dramaturgii zwraca uwagę na istotę związków między sztukami, ale też na komplikacje w pojęciu pisma, jego literackości, o sprawczość dramatyczną. Oba pojęcia mogą zachodzić na siebie, ale inaczej stawiają akcenty. W praktyce oba pokazują, żeby zacytować podtytuł książki *Od pióra do sieci – zmienne media literatury*⁵⁴. Przecież to druk popchnął dramat w objęcia literatury...⁵⁵. Ważnym zatem aspektem dramaturgii byłoby zwrócenie uwagi na rolę oralności, a właściwie – żeby tak oksymoronicznie się wyrazić – „grafii jako oralności”. Wielu badaczy wymieniało tu jednym tchem (i bardzo słusznie!) twórczość Mirona Białoszewskiego, ale w większości tych prac (z wyjątkiem, dotyczącej jednak teatru, książki Jacka Kopcińskiego *Gramatyka i mistyka*) bardziej niż problemy związane z dramatem (traktowane marginalnie, albo tylko w kontekście Teatru Osobnego) ważne były zagadnienia języka poetyckiego, podkreślano zatem relacje między brzmieniem a zapisem (i już mniej słusznie pomijano dramaturgię wiersza). Teatr i dramat separuje się wtedy od liryki, podczas gdy u Białoszewskiego wszystkie sztuki „idą razem”. Mimo że dostrzegano związki z malarstwem i odnotowywano problemy gestów fonicznych (por. Stanisław Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*), „dramatograficzność” liryki nie zajmowała dużo miejsca. Jolanta Chojak, nadając swojemu artykułowi tytuł *Grafia a iluzja mowy potocznej*, już tym samym rozstrzyga, że u Białoszewskiego zostaje tylko wytworzona iluzja mowy żywej. Słowu iluzja przeczą rzeczywiste, wypowiedzane słowa. Jeśli posłuchać głosu Białoszewskiego (jedni mogą przywołać z pamięci, młodszym pozostają nagrania), to widać (słysząc) wyraźnie, jaka to była dramaturgia! Grafia nie wytwarzała iluzji, ale była żywą mową aktora, nie tylko odtwarzała, ale wytwarzała niepowtarzalny strumień dźwięków, nie była zapisem, ale tworzyła tak samo głos, jak i gest. Tekst nie zawierał w sobie, jakby powiedział Jerzy Ziomek, projektu wykonania, ale, pewnie, jakby to dziś przeformułował – był „tekstem w ruchu”, wytworzył dramat jako formę teatroliteratury. Elżbieta Dąbrowska⁵⁶, analizując *Obroty rzeczy* Mirona Białoszewskiego, nie tylko przypominała, że „zapisywanie codzienności w sztuce, pozwala zmienić wartość i właściwości słowa i rze-

⁵⁴ *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury*, pod red. P. Michałowskiego, Szczecin 2015.

⁵⁵ Por. B.W. Worthen, dz. cyt.

⁵⁶ E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, s. 320.

czywistości”, ale – moim zdaniem – opisała mechanizm stawania się dramaturgią. Na przykładzie jednego wiersza pokazała ukrytą anamorficzność przekazu Białoszewskiego: od wiersza typograficznego przez inscenizację malarskiego „tańca śmierci” po prostą linię na monitorze szpitalnym (graficznie wyznaczona przerwa w wierszu), gdy zamiera serce. Wiersz pulsuje obrazami, ujawnia taką focalizację, która sprawia, że możemy zobaczyć raz tragedię, raz farsę umierania.

Zaryzykowałabym twierdzenie, że twórczość Białoszewskiego zniosła rozróżnienie między reprezentacją jako „odwzorowaniem” a reprezentacją jako „odegraniem”. *Mimesis* Platona (naśladowanie, gra teatralna) nie wykluczało tu interpretacji Arystotelesa *mimesis* jako naśladowania sposobów naśladowania. Reprezentacja stawała się więc Derridiańską „double scene”, podwójnym przedstawieniem, rozumianym niesprzecznie jako odwzorowanie (*Darstellung*) i przedstawienie teatralne (*Auffuehrung*). Twórczość Białoszewskiego poprzedzały doświadczenia awangardowej poezji, na co zwraca uwagę między innymi Jacek Kopciński w artykule (potem rozdziale swej książki o Białoszewskim) *Teatr z makaty*⁵⁷.

O innowacyjności konstruktywistycznej poezji awangardy krakowskiej pisze Beata Śniecikowska⁵⁸, wymieniając między innymi komiczny konceptyzm zasadzający się często na piętreniu kalamburów, zabiegu „rozcinania” słów „oraz niestandardowym, służącym wydobywaniu dźwiękowych odpowiedniości, użyciu konwencjonalnych znaków typograficznych”. Jeśli przyjrzymy się awangardowemu limerykowi Stanisława Młodożeńca, wizualno-dźwiękowa analiza Śniecikowskiej przekonuje, ale domaga się, moim zdaniem, dopełnienia o płaszczyznę dramaturgiczną. Przecież humor wynika tu również, a może przede wszystkim z akcji, którą wytworzą słowa, z dramaturgii tekstu, w którym rozgrywa się dramatyczna scena:

– – – Maharadzę macha na ha –
maku Allaha rab-brązowy cham-
Ha – ho – Ha –
tak rad, że
macha maharadzę

Stanisław Młodożeniec, *Śmierć maharadży*

⁵⁷ J. Kopciński, *Teatr z makaty*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993, s. 237–252.

⁵⁸ B. Śniecikowska, *Audialność i wizualność sztuki słowa – o współczesnych „powrotach awangardy”*, [w:] *Wiek awangardy*, pod red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 479.

Przykłady można by mnożyć⁵⁹, więc wymieńmy tylko za Śniecikowską: Tytus Czyżewski, *Hamlet w piwnicy* (z tomu *Lajkonik w chmurach*) czy S. Themerson, *Pocztą*. Analizy Śniecikowskiej pokazują współgranie różnych sztuk, autorkę wielu prac w tym zakresie, interesuje jednak przede wszystkim obraz i dźwięk. Co innego jednak, gdy Śniecikowska pisze, a co innego, gdy czyta swoje teksty na przykład jako referaty konferencyjne (lub my jako czytelnicy zechcielibyśmy przeczytać głośno – same przykłady). Przeczytać, obejrzeć czy wykonać? Słyszać tam głos autorki i (zwłaszcza przy podawaniu nazwiska tłumacza i komentatora włoskich tekstów Marinettiego, także i jego głos). Autorka mówi, stara się wprowadzać gesty, śmieje się z dowcipów i aktorskich prób wydobywania onomatopei, rysuje w powietrzu, słowem odgrywa teksty. (Nawiasem mówiąc, mamy do czynienia z kolejnym typem dramatografii – referat konferencyjny jako dramatografia... Pamiętam wiele takich znakomitych odegrań tekstu naukowego, ale to już osobny problem.) Pojęcie dramatografii bardzo by tutaj, moim zdaniem, pomogło. Proponuję mówić o dramatyzacji, a nie o teatralizacji, ponieważ mamy do czynienia także, a może przede wszystkim, z performancem pisma. Z kolei Michał Wiśniewski, pisząc o powieści graficznej, analizuje fenomen *grafic novel* bardzo skrupulatnie, trafnie, ale równocześnie – także i w tym przypadku – dziwi brak zauważenia kontekstu dramatycznego, nawet jeśli autor wspomina (niestety tylko w przypisie!) taki gatunek mangi, jak „*gekiga*” (dramatyczne obrazy), czyli powojenny typ mangi odpowiadającej zachodniej *graphic novel*, skupiający się na obyczajowych lub społecznie i politycznie zaangażowanych tematach. Głównym przedstawicielem tego gatunku jest Yoshihiro Tatsumi (bohater filmu animowanego Tatsumi z 2011)⁶⁰.

Gdybyśmy zatem przepisali historię literatury, stosując pojęcia dramatyczne, czyż nie okazałaby się ona całkiem inna?

⁵⁹ O awangardowych typograficznych wizualizacjach zbierałaby się spora bibliografia. Wymieńmy jedynie przykładowo: Beata Śniecikowska o tekstach Themersonów (przykład filmowy, *The Eye and the Ear*) analiza szczegółowa *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 373–396, A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007, *Kaligrama Apollinaire’a* (J. Falicki, *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire’a*, [w:] *Studia z literatury polskiej i obcej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1988; *Od Joyce’a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

⁶⁰ M. Wiśniewski, *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, Łódź 2016, s. 95 (przypis 91). Por. także na ten temat: <<http://manggha.pl/exhibition/29>> (dostęp: 28.07.2017).

Jak sztuka staje się dramatografią?

Jeden z rozdziałów swej książki *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej* Richard Shusterman zatytułował: *Sztuka jako dramatyzacja*. Fragment ten zaczyna się znamienym nakazem, związanym z twórczością Henry’ego Jamesa (autora pojęcia dramatu jako „Boskiego scenariusza”) „Dramatyzuj! Dramatyzuj!”⁶¹. Nieodparcie przypomina się zaraz słynny tytuł książki Joe McKenzie’go w formie rozkazu *Performuj albo...*⁶². A zatem dramatyzujmy (jak chciał James, pisząc swe powieści), performujmy (według sugestii McKenziego), a nawet „uważajmy to wszystko za dramat, za początek dramatu”⁶³ (jak sugerował Witkacy w *Małym dworku*). Wszystkie te nakazy wskazywały jednoznacznie na dramat, jako narzędzie ujmowania rzeczywistości. W przypadku Jamesa było to czynienie dramatu zmieniającego powieść, u McKenzie’go zasada dotyczyła działań społecznych, a u Witkacego – problemu reprezentacji.

Dramat w swojej historii bardzo często był uznawany za najważniejszą, najwyższą formę sztuki. Najsłynniejsza jest chyba triada dialektyczna Hegla, w której dramat jest syntezą etapu liryki i epiki w sztuce. Podobnie myślał Witkacy, który stawiał dramat wysoko w swojej hierarchii sztuk, jako czysty, najmniej zabrudzony, zbliżający się do ideału sztuki Czystej Formy. W myśleniu o dramacie dialektyka jest bardzo silnie zakorzeniona (porównać wystarczy książkę Worthena sytuującą dramat między literaturą a przedstawieniem, który chcąc wyjść poza opozycyjność w definiowaniu dramatu i teatru, wpada w ujęcia dialektyczne, często dialektykę przywołuje. To samo czyni Didi-Huberman na gruncie refleksji o sztuce, zwłaszcza gdy omawia scenę pisania Freuda, ale też Lacoue-Labarthe, Deleuze i inni. Proponowane tutaj ujęcie nie zakłada dialektyki, która łączy się wprawdzie z syntezą, ale nie stanowi ujęcia antybinarnego, scalenie nie jest równoznaczne ze splątaniem.

Jeśli przyjrzeć się raz jeszcze wymienionym przeze mnie cechom dramatografii (oznaczającej procesy splątywania sztuk, likwidującej odwieczne problemy ze strukturalnym układem ról nadawczo-odbiorczych poprzez zacierania granic między nadawcą, tekstem, odbiorcą, uwolnio-

⁶¹ R. Shusterman, *Sztuka jako dramatyzacja*, [w:] *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, opracowanie i tłumaczenie tekstów: W. Małecki. Współpraca naukowa: A. Chmielewski, Wrocław 2007, s. 177.

⁶² J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, wstęp i przekład T. Kubikowski, Kraków 2011.

⁶³ S.I. Witkiewicz, *W małym dworku*, [w:] tegoż, *Dramaty II*, opracował J. Degler, Warszawa 1998, s. 7.

nej od strukturalno-semiotycznego ujęcia znaku i znaczenia, rozszerzając obszar tropów retorycznych o pojęcie tropów obecności itp.), może nasuwać się wniosek, że wiele z nich charakteryzuje po prostu tendencje w sztuce współczesnej. Po co więc mówić o dramaturgii? Otóż zbieżność ta nie jest przypadkowa. Dramat jako gatunek retoryczny, o silnie skodyfikowanych w klasycystycznych poetykach regułach, dawno już się rozpadł. Dramat jako gatunek performatywny powrócił ze zdwojoną siłą, udzielając swoich cech sztuce współczesnej. Może więc jednak Shusterman miał rację – sztuka jest dramatyczna? Do rozumowania Shustermana dodałabym komentarz. Może trzeba już powoli w refleksji estetycznej zacząć zacierać granice między sztukami nie w powtarzonym i prowadzonym przez takie powtarzanie do truizmu, stwierdzeniu, ale uruchomić w analizach dzieł i w dyskursie, który wypracowuje nowy, antybinarny, performatywny sposób traktowania zjawiska, któremu na imię sztuka. (Czy jest sens utrzymywanie na przykład podziałów na sztuki wizualne i performatywne, skoro coraz częściej rozprawiamy o wizualności jako doświadczeniu performatywnym?) Ucieczkę od podziałów widać właśnie choćby na przykładzie historii wizualności (od sztuk plastycznych, przez sztuki wizualne po kulturę wizualną i dalej dochodzimy do wizualności jako doświadczenia performatywnego). Podobnie dzieje się ze sztukami wykonawczymi i performatywnymi (gdzie przebiega granica?). Czy teatr jest performatywny, czy może performance jest teatralny? Nie tworzywa, a sposób użycia medium stanowi dziś problem (książka do filmu, film do komiksu, re-make itp.). Zasada działania sieci jest dramatyczna, odwołuje się do działania, wytwarza uobecnione światy, miesza porządki, pozwala skrzyżować real z fikcją. Jest także refleksją na temat procesu pisania (od „nicniepisania” Białoszewskiego przez „zapisywanie pisania” Sterna po „nieskreślone skreślenia” jako „gest pisania” Różewicza).

Dramaturgia byłaby zatem związana z koncepcją „dramaturgii śladu”, łączącej pismo i cielesność, chwytającej proces pulsacji zjawiania i zanikania bytu artystycznego traktowanego jako antybinarna forma istnienia.

Natura sztuki jest dramatyczna. Mickiewiczowskie słowa „dramat układasz” można by uznać za istotę procesu tworzenia sztuki, za dramaturgię sztuki. Zarówno twórczość Jamesa Joyce’a, jak i Juliusza Słowackiego (dziś znakomicie obaj sprawdziliby się w sieci), mogłaby być uznana za dramaturgię. Dramat staje się zatem pojęciem ruchomym, ma antybinarną naturę, stymulując akcję powoływania i zanikania bytu sztuki, nadaje jej cechy dramaturgii.

BIBLIOGRAFIA

- Austin J.L., *Jak działać słowami*, [w:] J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Bachmann-Medick D., *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Badiou A., *Taniec jako metafora myślenia*, [w:] A. Badiou, *Mały podręcznik inestetyki*, przekł. A. Wasilewski, Poznań 2015.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Baluch W., *Dramaturg: nie trzeba gonić ducha*, [w:] *Rzemiosło teatru*, red. A. Dąbek, W. Świątkowska, Kraków 2015.
- Baluch W., *Projekt dramaturg – horyzonty dramaturgii współczesnej*, tekst udostępniony przez Autora.
- Bałka M., FRAGMENT, Mirosław Bałka, Berlin, Akademie der Kunste, Pariser Platz 4, do 8 stycznia 2012 <https://miroslaw-balka-i-jego-video-art-o-holokauscie-podbijaja-berlin,70_1286.html> (dostęp: 28.07.2017).
- Błoński J., Rozmowa Anny Halczak z Janem Błońskim i Zofią Gołubiew, materiały Cricoteki: wypowiedź Jana Błońskiego, <<http://www.ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/macchina-dellamore-e-dellamorte-maszyna-milosci-i-smierci-tadeusz-kantor>> (dostęp: 17.07.2017).
- Budziak A., *Introduction*, [w:] *Literature, Performance, and Somaesthetics. Studies in Agency and Embodiment*, ed. by A. Budziak, K. Lisowska, J. Woźniak, Cambridge 2017.
- Burzyńska A., *Lekturografia. Derridiańska filozofia czytania*, [w:] A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 305.
- Crary J., *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przekł. Ł. Zarembo, I. Kurz, red. nauk. i posł. I. Kurz, Warszawa 2009.
- Dąbrowska E., *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.
- Derrida J., *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] J. Derrida, *Pismo i różnica*, Warszawa 2004.
- Eshelman R., *Performatyzm albo koniec postmodernizmu (American Beauty)*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Falicki J., *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire’a*, [w:] *Studia z literatury polskiej i obcej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1988.
- Gekiga* <<http://manggha.pl/exhibition/29>> (dostęp: 28.07.2017).
- Gołubiew Z., Rozmowa Anny Halczak z Janem Błońskim i Zofią Gołubiew, materiały Cricoteki: wypowiedź Zofii Gołubiew, <<http://www.ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/macchina-dellamore-e-dellamorte-maszyna-milosci-i-smierci-tadeusz-kantor>> (dostęp: 17.07.2017).
- Górska I., *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem. Kantor – Witkacy – Różewicz*, Poznań 2013.

- Grzesiak Z., *Roberto Bolaño: poradnik użytkownika literatury*, [w:] *Literatura przepisana. Od „Hamleta” do slashu*, pod red. A. Izdebskiej, D. Szajnert, Łódź 2015.
- Guczalska B., *Wajda i aktorzy*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27.
- Gumbrecht H.U., *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, przekł. K. Hoffmann, W. Szwebs, Poznań 2016.
- Hoffa E., *Songsinging – muzyka dla dłoni, oczu i uszu*, maszynopis udostępniony przez Autora.
- Ingold T., *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*, „Teksty Drugie” 2015 nr 4 (numer tematyczny *Performanse piśmienne*).
- Jaworski S., *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, pod red. W. Browarnego, J. Orskiej, A. Poprawy, Kraków 2007.
- Kandinsky W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałowski, Warszawa 1986.
- Karpowicz A., *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.
- Kopiński J., *Teatr z makaty*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993, s. 237-252.
- Kosiński D., *Natęci, czyli kiedy przyjdą podpalić dom*, [w:] *Polska dramatyczna 2*, red. M. Sugiera, Kraków 2014, s. 364.
- Kosofsky Sedgwick E., *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, 2003.
- Krajewska A., *Różewicza sztuki splątane. Interpretacja performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21.
- Krajewska A., *„Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Kyzioł A., *Kim w teatrze jest dramaturg. Trzecie oko*, „Polityka” 2009, 3 kwietnia.
- Lacoue-Labarthe P., *Typografie*, przekł. J. Momro, Kraków 2014.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Arbiszewski, A. Derra, Kraków 2010.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, wstęp i przekł. T. Kubikowski, Kraków 2011.
- Miller J.H., *Linia*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6.
- Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Od Joyce’a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
- Od pióra do sieci. Zmienne media literatury*, pod red. P. Michałowskiego, Szczecin 2015.
- Pawlak T., *Listy ekonomiczne S.I. Witkiewicza oraz jedna z ich adresatek – Zofia Mikucka*, [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia*, pod red. J. Deglera, Słupsk 2016.
- Polit P., *Fragment, rama, seria. O wizualnych aspektach marginaliów filozoficznych Witkacego*, [w:] S.I. Witkiewicz. *Marginalia Filozoficzne*, redakcja katalogu P. Polit, Warszawa 2004.
- Poprzącka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego po Duchampa*, Gdańsk 2009.

- Puzyna K., *Pisanie na scenie. Apocalipsis cum figuris Jerzego Grotowskiego*, [w:] K. Puzyna, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971.
- Raszewski Z., *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3/4.
- Shusterman R., *Sztuka jako dramatyzacja*, [w:] *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, współpraca naukowa: A. Chmielewski, Wrocław 2007.
- Śnieciewska B., *Audialność i wizualność sztuki słowa – o współczesnych „powrotach awangardy”*, [w:] *Wiek awangardy*, pod red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
- Śnieciewska B., *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń 2016.
- Solski Z.W., *Pytanie o kropkę*, [w:] Z.W. Solski, *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Opole 2011.
- Taylor D., *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham & London 2003.
- W stronę trzeciej kultury / Towards the Third Culture*, pod red. R.W. Kluszczyńskiego, Gdańsk 2016.
- Wajda A., fragment wypowiedzi dla „Życia Literackiego” z programu Teatru Starego, spektakl *Nastasja Filipowna*, <http://e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53962/nastazja_filipowna_stary_teatr_krakow_1977.pdf> (dostęp: 17.07.2017).
- Wajda A., List Andrzeja Wajdy do Stanisława Barańczaka, 1 XI 1988, Warszawa, [w:] S. Barańczak/A. Wajda, *Korespondencja*, „Zeszyty Literackie” 2016, nr 136, s. 49.
- Wajda A., *On Kanal*, <<https://www.youtube.com/watch?v=kUPB1fHv7ew>> (dostęp: 17.07.2017).
- Węgrzyniak R., „Ale dramaturg, kim on jest”. *Dramaturdzy i ich protoplaści w historii*, „Notatnik Teatralny” 2010 nr 58–59 (numer tematyczny: *Zawód: dramaturg*).
- Wiśniewski M., *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, Łódź 2016.
- Witkiewicz S.I., *W małym dworku* [w:] *Dramaty II*, opracował J. Degler, Warszawa 1998.
- Worthen W.B., *Dramat – między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013.
- Woźniak-Czech E., *Literackie inscenizacje Georges’a Pereca*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27.
- Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.
- Zielińska M., *Krajobraz po zwrocie*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6 (numer tematyczny *Topo-grafie*).