

Interpretacje



Przeciwko autorytetowi tekstu I:
Opis obrazu Heinera Müllera
jako negacja teatralności tekstu*

ABSTRACT. Sugiera Małgorzata, *Przeciwko autorytetowi tekstu I: „Opis obrazu” Heinera Müllera jako negacja teatralności tekstu* [Against the authority of the Text I: Heiner Müller's *Bildbeschreibung* as a negation of the theatricality of the text]. „Przestrzenie Teorii” 9. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 165-177. ISBN 978-83-232-1917-0. ISSN 1644-6763.

In *Bildbeschreibung* (Description of a Picture, 1984) Müller deliberately fails to match up with the basic tenets of the theatricality typical of a dramatic text. Simultaneously, however, he equally deliberately posits a challenge to the theatre and puts into question the dominant idea of the dramatic text and its stageability. The aim of this essay is to raise questions about the methods and principles of inscribing the author's intentions in the text and the possibility of recognizing the text's destination and stage potential. I attempt to answer these questions, reading *Bildbeschreibung* as a borderline case in the context of Strindberg's *To Damascus* and Brecht's *Massnahme* in order to point to the basic relationship between the texts written nowadays for the stage and the modern stage practice, since without addressing this issue it is impossible to lay grounds for a new methodology of text analysis and interpretation.

Kwestię trudnej do teoretycznego uogólnienia różnorodności form tekstów pisanych dla współczesnego teatru i wykorzystywanych przez współczesny teatr rozważa się najczęściej w kontekście używanego przez krytyków i badaczy, choć rzadko bliżej precyzowanego pojęcia immanentnej sceniczności / teatralności tekstu. Dla sproblematyzowania tego zagadnienia trudno znaleźć, jak mi się wydaje, lepszy przykład niż napisany w połowie lat osiemdziesiątych *Opis obrazu* Heinera Müllera. Ten niezbyt obszerny, bo obejmujący zaledwie osiem stron maszynopisu utwór niemieckiego dramaturga składa się właściwie z jednego, w większości współrzędnie złożonego zdania, które wreszcie kończy się kropką niczym finałową kurtyną¹. Kolejne części rozbudowanego zdania oddzielają przecinki i średniki, zaś w łańcuch następujących po sobie i uzupełniających się, wyłącznie opisanych słowem i bodaj nawet nie przeznaczonych do przedstawienia na scenie czynności lub stanów zmie-

* Artykuł jest wersją referatu wygłoszonego na Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej *Dramatyczność i dialogowość w kulturze* zorganizowanej przez Pracownię Estetyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Zakład Teorii Literatury i Poetyki Uniwersytetu Warszawskiego, Kołobrzeg 16–19 października 2007.

¹ H. Müller, *Opis obrazu*, tłum. J. St. Buras, „Dialog” 1985, nr 10, s. 68-71.

nia je powracający jak echo spójnik „i”. O wiele częściej jednak niż „i” pojawia się spójnik „lub”, który kolejne warunkowe konstatacje czy proponowane możliwości przeciwstawia sobie jako wykluczające się wzajem alternatywy. Jedno nazbyt długie jak na nasze przyzwyczajenia zdanie, z którego składa się *Opis obrazu*, okazuje się dokładnie tym, co zapowiada tytuł – opisem namalowanego przez bułgarską studentkę obrazu; wliczeniem znajdujących się na płótnie postaci i przedmiotów, zapisem możliwych znaczeń ich wyglądów i domniemyanych relacji; obszerną listą bardziej lub mniej prawdopodobnych domysłów na temat tego, co mogło poprzedzać zatrzymane teraz w bezruchu na płótnie, zamrożone na wieczność sytuacje.

Tekst Müllera czytać można z powodzeniem nie tylko jako opis odanego malarskimi środkami obrazu rzeczywistości, ale również jako opis obrazu świata przedstawionego na teatralnej scenie, z bezwzględnością wykrojonego ramą prosceniową z większej całości fikcyjnej rzeczywistości. Pod oślepiającym słońcem reflektorów, którego nie są w stanie przesłonić dwie ogromne chmury naciągnięte na szkielec z drutu, staramy się zatem domysleć nie tyle życiowych sytuacji, ile przeglądamy w wyobraźni możliwe do rozpoznania, najbardziej typowe sceniczne sytuacje i rozwiązania. Podejrzenie, że to nie malarz przedstawił ten obraz świata, lecz z dostępnych im materiałów przygotowali ludzie teatru, zdaje się potwierdzać notka na samym końcu tekstu. Autor informuje w niej krótko, że *Opis obrazu* to współczesna wersja antycznej *Alkestis*, prze-malowana przy pomocy cytatów ze sztuki teatru No *Kumasaka*, XI pieśni *Odysei* Homera, *Ptaków* Hitchcocka i *Burzy* Szekspira². „Tekst – czytamy dalej podpowiedź Heinera Müllera – opisuje krajobraz po tamtej stronie śmierci. Akcja jest dowolna, ponieważ skutki są przeszłością, eksplodują wspomnienia w obumarłej strukturze dramatycznej”. Czy jednak tego, co sam autor podpowiada na temat historii powstania i warunkowanej nią struktury tekstu, wystarczy czytelnikom i ludziom teatru, by bez większych wątpliwości mogli stwierdzić, że mają do czynienia z utworem w całym tego słowa znaczeniu dramatycznym?

W *Opisie obrazu* nie ma przecież ani typowej dla tekstu dramatycznego, logicznie i dyskursywnie przeprowadzonej linii rozwoju zdarzeń, ani tym bardziej zmierzającej do finałowego rozwiązania akcji scenicznej. Nie ma wyodrębnionych imion postaci i ich wypowiedzi przywołanych jako domyślny cytat, nie ma też dialogu jako medium międzyludzkich interakcji, które zwykle stara się w taki sposób naśladować tradycyjny dramat, podobnie jak nie ma didaskaliów skrupulatnie reje-

² Tej ostatniej informacji z niewiadomych dla mnie względów brakuje w polskiej wersji dramatu Müllera.

strujących mimikę, gest i inne pozasłowne zachowania scenicznych postaci. Co więcej, tekst Müllera nie został nawet rozpisany na jakies mniejsze czy większe, wyodrębnione graficznie fragmenty, które mogłyby wskazywać na fakt, że brakuje w nich tradycyjnych postaci, to z całą pewnością istnieją w nim możliwe do rozróżnienia głosy, które w trakcie scenicznej realizacji będą mogli zmaterializować konkretni aktorzy. Nawet jeśli w ostatniej części *Opisu obrazu* pojawia się sformułowane wprost pytanie: „k t o a l b o c o zastanawia się nad obrazem” i wyróżnione graficznie „j a”, to w ten właśnie sposób wyróżnione „ja” nie ma przecież wiele wspólnego ani z „ja” którejs z fikcyjnych postaci na obrazie, ani z ujawniającym się na poziomie struktury słownej „ja” implikowanego autora opisu, ani nawet z rzeczywistym „ja” autora tekstu, czyli Hei-nera Müllera. Rację trzeba więc przyznać Theresii Birkenhauer, która w szczegółowej analizie zamieszczonej w wydanej niedawno zbiorowej monografii *Opisu obrazu* z całym naciskiem podkreśla, że w tym tekście chodzi o najzupełniej anonimowe i bezosobowe „ja”, o instancję realizującą zasady sformalizowanego gatunku literackiego, jakim jest opis wybranego przedmiotu czy zjawiska, a zatem – o czysty efekt języka jako funkcjonującego w określony sposób systemu znaków³. To „j a” jest finalnym produktem dokonywanego w naszej przytomności aktu opisu, podobnie jak choćby te usta, o których gdzie indziej mówi Müller, że wcale nie istnieją wcześniej i powstają dopiero w efekcie rodzącego się krzyku jako jego performatywny skutek. Nie może być zatem żadnych wątpliwości: każdy, kto bez uprzedzenia przeczyta *Opis obrazu*, musi rozpoznać go i zaklasyfikować jako krótki tekst prozatorski, w najlepszym wypadku jako graniczny przypadek poetyckiej prozy.

Tymczasem Heiner Müller nie raz podkreślał, że jego *Opis obrazu* powstał jako tekst od początku przeznaczony dla teatru. Odautorskie intencje łatwo byłoby zlekceważyć, gdyby chodziło o taki przypadek, kiedy tekst – zamierzony jako daleko idąca prowokacja autora wobec obowiązujących w danym momencie reguł pisania dla teatru – istnieje wyłącznie jako utwór literacki i wciąż czeka na pierwszą próbę sceny. *Opis obrazu* powstał jednak na zamówienie organizatorów festiwalu Steirischer Herbst w austriackim Grazu i w 1985 roku został tam wystawiony w reżyserii Ginki Tscholakowej. Oczywiście, ani przedstawienie prapremierowe, ani kolejne jego sceniczne realizacje w Niemczech i zagranicą nie miały wiele wspólnego z tradycyjną inscenizacją, wykorzystującą literacki utwór jako rodzaj nadrzędnej matrycy generującej zamknięty w sobie i kompletny świat przedstawiony, alternatywny wobec rzeczywi-

³ Por. T. Birkenhauer, *Bild – Beschreibung. Das Auge der Sprache*, w: Heiner Müller „Bildbeschreibung”. *Ende der Vorstellung*, red. U. Hass, Berlin 2005, s. 93-111.

stości odbiorców. Nie miały też wiele wspólnego z tradycyjnym teatrem, w którym tekst – jak przy innej okazji, choć w tym samym mniej więcej czasie, kiedy powstał *Opis obrazu*, pisał Heiner Müller – „nie zostaje rozpoznany jako równorzędna rzeczywistość, ale jedynie użyty jako komunikat na temat pozateatralnej rzeczywistości”⁴. A jednak te sceniczne realizacje stanowią trudny do podważenia dowód potwierdzający intencje autora, który od początku świadomie pisał tekst przeznaczony dla współczesnego mu teatru, choć zarazem równie świadomie pisał go przeciwko przyjętym i powszechnym praktykom tego teatru. Być może właśnie z tego powodu większość znawców twórczości Müllera formułuje podobny wniosek: choć *Opis obrazu* nie jest już tekstem dramatycznym, to z całą pewnością pozostaje nie tylko tekstem przeznaczonym dla teatru (intencjonalnie, przez autora), ale jest również w pełnym tego słowa znaczeniu tekstem teatralnym. I to – jak rozumiem tego typu wypowiedzi – tekstem teatralnym w dwojakim sensie. Nie tylko jako materiał, który teatr może do swoich celów dowolnie wykorzystać, gdyż współczesny teatr tak chętnie posługuje się wszelkimi typami tekstów jako równie odpowiednim dla jego celów materiałem. *Opis obrazu* to także utwór literacki, który wykazuje pewne immanentne cechy możliwe do identyfikacji, opisu i klasyfikacji – właściwe tylko dla tekstów rozpoznawalnych dziś jako teatralne. Co zatem stanowi o tak określonej teatralności tekstu Müllera; tekstu, który pod każdym względem nie mieści się w obrębie tradycyjnego paradygmatu dramatycznego?

Odróżnienie tego, co w danym tekście uważamy za swoiście dramatyczne, od tego, co wydaje się pozostawać typowe wyłącznie dla teatru jako całkowicie od tekstu odrębnego i niezależnego artystycznego medium, nie wydaje się sprawą łatwą nawet po trwających przez cały XX wiek bataliach o wyzwolenie sceny spod dominacji literatury dramatycznej jako nadrzędnej fabularnej *matrix*, determinującej kształty i sensy postaci, przedmiotów i działań na scenie. Choć nikt nie formułuje tego wprost, to przecież jednak większość interpretatorów *Opisu obrazu* wiąże definicję tekstu dramatycznego z zewnętrznymi, o ile nie wręcz czysto graficznymi wyróżnikami dramatu jako utworu literackiego, które w obecnej postaci ustaliły się właściwie dopiero pod koniec XIX wieku⁵. Natomiast bardziej wewnętrzne właściwości dramatu – obecność konfliktu i płynącego stąd napięcia czy linearne następstwo sytuacji, warunku-

⁴ Heiner Müller w programie do *the CIVIL warS* Roberta Wilsona (1984), cyt. za: T. Birkenhauer, „Der Text ist der Coyote. [...] Und man weiss nicht, wie er sich verhält”, w: *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller. Bestandsaufnahme*, Suhrkamp: Frankfurt/Main 2004, s. 12.

⁵ Por. W.B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press, 2005.

jące rozwój akcji i kumulację sensów – milcząco przepisuje po stronie cech swoistych dla tekstów teatralnych. Tym samym, choć teksty tego rodzaju przestały funkcjonować jako dramaty możliwe do identyfikacji już na pierwszy rzut oka, to nadal wyróżniają się swoją immanentną dramatycznością, która stała się teraz dla teatrologów *differentia specifica* tekstów teatralnych. Nic nie świadczy o tym lepiej niż fakt, że nawet tacy interpretatorzy *Opisu obrazu*, jak Hans-Thies Lehmann⁶ czy Nikolaus Müller-Schöll⁷, którzy opowiadają się za koniecznością wprowadzenia wyraźnego rozróżnienia między dramatami a tekstami dla teatru jako podstawowy *modus operandi* w badaniach nad współczesnym teatrem, właśnie w tym utworze Müllera poszukują dowodów na istnienie struktury i sygnałów delimitacyjnych, typowych również dla większości tradycyjnych utworów dramatycznych.

Kierując się kolejnymi zmianami przedmiotu opisu – od pierwszego rozpoznania rodzaju przedstawionego na opisywanym obrazie krajobrazu do pytania o istotę tego, kto czy co obraz ten ogląda – Lehmann wyodrębnia pięć konstytutywnych i strukturujących całość tekstu *Opisu obrazu* strukturalno-semantycznych jednostek, Müller-Schöll natomiast jedynie trzy. Nie tylko swoją liczbą przypominają one tradycyjny podział na akty w dramacie. Także zastosowana zasada strukturyzacji pozostaje w obu przypadkach podobna do opisywanych w poetykach sposobów kształtowania scenicznych wydarzeń: wyodrębnione części stanowią kolejne etapy dokonującego się na naszych oczach procesu, który linearnością nakierowanych na finałowe rozwiązanie przemian tematyczno-formalnych przypomina sceniczną akcję budowaną wedle zasad obowiązujących dotąd w tradycyjnych dramatach. Müller-Schöll nawet określa naturę tych przemian i typ łączących je relacji w bardzo podobny sposób, gdyż wyodrębnia ekspozycję, konflikt i rozwiązanie. Problem jedynie w tym, że podobny typ zabiegów strukturyzująco-semantycznych, które stawiają sobie za cel rozpoznanie immanentnej dramatyczności tekstu jako efektu obecności napięcia wynikającego z różnorodnego typu zmian, przeprowadzić można na wielu rozmaitego rodzaju tekstach literackich i użytkowych. Z jednej strony tak rozumiana dramatyczność ma często bowiem bardziej tematyczny niż formalny charakter, z drugiej zaś odzwierciedla dynamikę takiego procesu recepcji, który rozpoznajemy jako typowy dla wszystkich bodaj z istoty swojej linearnych tekstów lingwistycznych. W tej sytuacji ginie poszukiwana różnica między tekstem

⁶ Por. H.-T. Lehmann, *Theater der Blicke. Zu Heiner Müller „Bildbeschreibung“*, w: *Dramatik der DDR*, red. U. Profitlich, Frankfurt/Main 1987, s. 186-202.

⁷ Por. N. Müller-Schöll, *Gestensammlung und Panoptikum. Zur Messianizität in Heiner Müllers „Bildbeschreibung“*, w: Heiner Müller „Bildbeschreibung”, op. cit., s. 144-157.

intencjonalnie przeznaczonym dla teatru czy też wykorzystanym jako taki przez teatr a tekstem *sensu stricto* teatralnym, gdyż jego formalne cechy opisywane przez badaczy *Opisu obrazu* przestają być w konieczny sposób specyficzne tylko dla niego i tym samym odróżniające go od innych. Stanowi to dla mnie przekonujący dowód na to, że podobnego typu próby ustalania specyfiki tekstów teatralnych jako możliwych do odróżnienia od tekstów dramatycznych nie prowadzą zbyt daleko, a poręcznych narzędzi analizy tekstów pisanych w ostatnich dekadach – i to częstokroć tekstów, które świadomie nie respektują formalnych wyznaczników rodzaju dramatycznego – szukać należy na zupełnie innym poziomie teoretycznej refleksji.

Porównanie analiz *Opisu obrazu* jako tekstu niedramatycznego, ale jednak nadal teatralnego w przekonaniu piszących te analizy teatrologów, przekonuje jednoznacznie, że podstawowym kryterium stosowanego przez nich przyporządkowania pozostaje interpretacja utworu Müllera jako przedsięwzięcia w swoim podstawowym geście metateatralnego, czyli takiego, którego autor z pełną świadomością podejmuje pogłębioną refleksję nad teatrem jako artystycznym medium i jego najbardziej typowymi właściwościami. I co istotne, rozpoznanie metateatralności *Opisu obrazu* ma miejsce zupełnie niezależnie od proponowanego przez danego badacza sposobu odczytania i wyłożenia tego autorefleksyjnego gestu. Dla jednych to efekt współpracy Heinera Müllera z Robertem Wilsonem i manifest na rzecz uprawianego przez tego ostatniego teatru obrazów⁸. Dla innych wręcz przeciwnie – *Opis obrazu* to wykład koncepcji takiego teatru, który opowiada się przeciwko scenie traktowanej jako miejsce produkcji obrazów świata oraz wiernego naśladowania jego wyglądów⁹. Dla jeszcze innych, jak choćby wspomnianego już wcześniej Hansa-Thiesa Lehmana, tekst Müllera podejmuje temat teatru w etymologicznym sensie tego słowa, teatru jako *theatronu*, czyli miejsca, w którym miejsce tradycyjnego konfliktu postaci i reprezentowanych przez nie hierarchii wartości zajmuje teraz dialektyka dwóch podstawowych typów spojrzenia: takiego spojrzenia, które identyfikując, jedynie potwierdza istniejący stan rzeczy, oraz takiego, które pragnąc się wyrwać z pułapki wiecznego powrotu tego samego, stara się wyjść poza rutynę aktu percepcji jako rozpoznania rzeczy już znanych, by dostrzec i uwzględnić także to, co dotąd wymykało się przyuczonemu w procesie akulturacji widzeniu¹⁰. Nie będę podejmować w tym miejscu dyskusji z przywołanymi propozycjami odczytań *Opisu obrazu*, bo nie interpreta-

⁸ Por. J. Kalb, *The Theatre of Heiner Müller*, Cambridge 1998.

⁹ U. Hass, *Die Frau, das Böse und Europa. Die Zerreißung des Bildes der Frau im Theater von Heiner Müller*, „Text + Kritik” 1997, nr 73, s. 103-118.

¹⁰ Por. H.-T. Lehmann, *Theater der Blicke*, op. cit.

cja tego tekstu jest moim podstawowym zadaniem. Z przyjętego przeze mnie punktu widzenia wariantywność lektury tekstu Müllera wiąże się nie tyle z odmiennością podstawowych założeń jego kolejnych interpretatorów, ile ze zmianami zasad konceptualizacji samego pojęcia teatru, jakim się oni w swoich analizach posługują. Wystarczy przywołać w tym miejscu jeden, ale – jak mi się wydaje – dość wymowny przykład.

Wspomniana już Theresia Birkenhauer w najnowszym z uwzględnionych tutaj, bo opublikowanym ledwie dwa lata temu artykule *Bild – Beschreibung* podejmuje radykalną polemikę z dotychczasowymi interpretacjami tekstu Heinera Müllera, zaś dla swego krytycznego stanowiska podaje następujący powód: „Kiedy tekst Müllera czyta się jako rodzaj metateatralnej refleksji, to nadal nie uwzględnia się tych cech jego kompozycji, które autor świadomie wprowadził ze względu na słuchacza/widza”. Nic więc dziwnego, że jej własna propozycja interpretacyjna brzmi w najbardziej ogólnym zarysie następująco: „Ten tekst jest dramatyczny nie tylko dlatego, że tematyzuje działanie wyobraźni, ale również dlatego, że je wręcz inicjuje”¹¹. Dlatego *Opis obrazu*, zdaniem Birkenhauer, nie tylko podejmuje refleksję na temat natury i przebiegu procesu recepcji w teatrze, ale przede wszystkim jest takim utworem, którego odbiór niweluje tradycyjny estetyczny dystans, zmieniając obcowanie z artefaktem w projektowane przez autora rzeczywiste doświadczenie. Świadomie uniemożliwiając ukonstytuowanie się ostatecznej wersji opisywanego obrazu, Müller zmusza swoich słuchaczy/widzów do odkrycia na własną rękę poszukiwanej w tekście „luki w tym procesie, odmiany w nawrotach tego samego”, czyli w gruncie rzeczy podpowiada im drugi z konkurujących w *Opisie obrazu* typów spojrzenia, o których wspominałam wcześniej, przywołując analizę Lehmana – spojrzenie, które nie tylko rejestruje rzeczy już znane, ale stara się dostrzec to, czego nie zostało przyuczone widzieć. Nic lepiej niż artykuł Birkenhauer nie udowadnia zatem, że przedmiotem sporu pozostaje nie tyle sam tekst Müllera, ile przyjmowana przez każdego z interpretatorów za obowiązującą zasada konceptualizacji teatru. Dlatego też najbardziej znane odczytania *Opisu obrazu* układają się w rodzaj systematycznego przeglądu kolejnych trendów najnowszej teatrologii: od teatru inscenizatora przez analizę dyskursu do istotnych zmian, które przyniósł ze sobą tak zwany zwrot performatywny (*performative turn*). Nie zmienia się natomiast jedno: wspólna im wszystkim konstatacja, że tekst Müllera jest immanentnie teatralny, bo tematyzuje i na różnych poziomach swojej podstawowej struktury odzwierciedla przyjęty przez danego badacza za obowiązujący model teatru.

¹¹ T. Birkenhauer, *Bild – Beschreibung*, op. cit., s. 105.

Z równym powodzeniem, jak mi się wydaje, dałoby się przeczytać *Opis obrazu*, uciekając się do pomocy metody wektoryzacji, którą stosunkowo niedawno zaproponował Patrice Pavis w swojej *Les Analyses des spectacles*¹². Ta nowa metoda analizy różnych form widowiskowych powstała na ruinach semiotyki i jej skodyfikowanych binarnych systemów znaczących. Semiotyczne narzędzia analizy musiały ostatecznie skapitulować w obliczu takich akcentujących materialność sztuki teatralnej zjawisk, jak japoński taniec *butoh* czy tak zwane inscenizacje postdramatyczne, wykorzystujące rozwiązania *performance arts*. Jeśli w tych teatralnych formach istniała jeszcze jakaś poddająca się semiotycznej analizie struktura produkująca znaczenia wspólne dla większości odbiorców, możliwe do odszyfrowania zgodnie z podpowiadanymi przez spektakl i teatralne konwencje zasadami, to jedynie momentalnie i śladowo. Trudno było zatem nadal konceptualizować teatralny odbiór jako proces kumulowania się przekazywanych ze sceny klarownych, cząstkowych znaczeń w jeden globalny sens. Nowa metoda analizy wymagała przede wszystkim przeniesienia punktu zainteresowania ze spektaklu na samych odbiorców jako współproducentów sensów, i to takich sensów, które często powstają i pozostają na poziomie niemożliwych do racjonalizacji, idiosynkratycznych wrażeń zmysłowych. Proces teatralnego odbioru w tym wypadku sprowadza się zatem do wciąż ponawianych prób ustalania sensów; prób nieustannie weryfikowanych bądź to przez kolejne zmiany samej sytuacji, bądź też jej definicji pod wpływem pojawienia się nowych czy też dopiero dostrzeżonych a decydujących o rozpoznaniu elementów. Poszukując odpowiedniej metody analizy, Pavis dokonał swoistego mariażu zapoznanej *Gestalttheorie*, do której odwołują się w swojej koncepcji prototypów również nauki kognitywne, z techniką interpretacji marzeń sennych Freuda, wykorzystując opisane przez niego mechanizmy zagęszczenia, podstawienia i przesunięcia. Jak we śnie, tak we współczesnym teatrze powstające pod wpływem płynących ze sceny impulsów wrażenia widzów nawarstwiają się, modyfikują, przeczą sobie lub się potwierdzają. Żadne z rozpoznań nie ma mocy obowiązującej, gdyż pozostaje ledwie podejrzeniem czy możliwością. Miejsce kumulacji czytelnych sensów zajmują w tej propozycji teoretycznego ujęcia procesu recepcji ich nieustanne, płynne przejścia i modyfikacje, warunkowane pojawieniem się kolejnych strukturujących elementów, funkcjonujących jako wektory nowych sensów. Nie inaczej dzieje się także w tym jednym, współrzędnym złożonym zdaniu, z którego składa się *Opis obrazu*. Także tutaj trwa nieustanny proces reinterpretacji przedstawionych na obrazie

¹² Por. P. Pavis, *Les Analyses des spectacles*, Editions Nathan, Paris 1996.

sytuacji i towarzysząca mu weryfikacja domysłów niczym wypełniająca cały spektakl gra z widzem w możliwe i wciąż w stanie potencjalności utrzymywane znaczenia.

Pożyczona od Patrice'a Pavisa metoda wektoryzacji nie wydaje się ani wiele lepsza, ani gorsza do analizy *Opisu obrazu* od proponowanych przez innych interpretatorów. Stanowi tylko jedną z możliwych konceptualizacji dominującego nadal pojęcia teatru, w którym widz pozostaje nie tyle współtwórcą, co raczej mniej lub bardziej aktywnym odbiorcą obrazów pozateatralnego świata, przygotowanych dla niego do rozpoznania i ułożenia w przewidziane z góry przez twórców schematy znaczące. Widać zatem jak na dłoni, co miał na myśli Müller, kiedy w swojej autobiografii *Krieg ohne Schlacht* pisał o swoim tekście, że w taki sposób zakłada na siebie rozmaite obrazy i zmienia optyki widzenia, by stawały się one nawzajem pod znakiem zapytania. Pod znakiem zapytania staje w efekcie tego procesu wzajemnych podejrzeń także sam patrzący, a wraz z nim ten, kto przez cały czas obraz opisuje. „Z tego względu – dodawał Müller – to dramat autotematyczny, to teatralna sztuka, którą każdy wystawia z sobą samym, z sobą samym rozgrywa”. Jej – lepszym lub gorszym, lecz wciąż innym – reżyserem i aktorem staje się każdy z czytelników, jest to bowiem „model gry (Spielmodell) do dyspozycji wszystkich”¹³. Dla ludzi teatru *Opis obrazu* to poręczny materiał do wykorzystania na scenie, natomiast dla teatrologów i czytelników do ich konkurujących ze sobą analiz i interpretacji. Dlatego kiedy w notce od autora Müller nazywa swój tekst przemalowaną *Alkestis*, jednocześnie podając, dzięki nakładaniu jakich kolejnych warstw została ona przemalowana, to prezentuje zarazem kilka ewentualnych wariantów i użyć, wymieniając skrajnie odmienne formy sztuk widowiskowych. Użyte przez Müllera określenie „model gry” z pewnością można odnieść do tradycyjnego teatru i typowych dla niego metod wystawiania literackich tekstów, ma ono jednak o wiele szerszy zakres semantyczny. Obejmuje również takie przypadki gier, których zwykle nie kojarzymy z formą sztuki teatralnej w jej przyjętym znaczeniu. Nie przez pomyłkę ani przez przeoczenie odwołuje się jednak Müller do pojęcia teatru w kontekście gry czy też do pojęcia teatru jako jednej z dopuszczalnych realizacji nadrzędnego modelu gry; gry rozumianej przede wszystkim jako możliwość/konieczność wyboru między równorzędnymi wariantami i opcjami. Co istotne, choć autor w *Opisie obrazu* ustalił czytelne i obowiązujące reguły gry, to przecież powstrzymał się przed wykładem ich potencjalnych znaczeń i określeniem stawki, pozostawiając wszystko w gestii ewentualnych użytkowników.

¹³ H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, s. 342-343.

„Może «cały» obraz to układ eksperymentalny, surowość szkicu wyrazem pogardy dla zwierząt doświadczalnych: mężczyzny, ptaka, kobiety” – podpowiada *Opis obrazu*. Łatwo zgadnąć, że określenie przedstawionych na obrazie postaci jako zwierząt doświadczalnych stanowi dla badaczy twórczości Müllera czytelne odesłanie do koncepcji teatru Bertolta Brechta. W XX wieku Brecht należał do tych twórców, którzy wspierając się autorytetem nauki, z całą świadomością chcieli wykorzystać teatr jako najlepsze narzędzie kolektywnej nauki oraz propagowania pożądanых poglądów i życiowych postaw. Wielokrotnie też wykladał swoją ideę sceny jako miejsca społecznych eksperymentów. Müller z takim rozumieniem teatru właściwie przez całe swoje życie uparcie polemizował, zwłaszcza w bezpośredniej konfrontacji z Brechtem w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Przepisał wtedy po swoim jego trzy znane *Lehrstücke*, specjalnie pomyślane do takich propagandowo-dydaktycznych celów. W tekście *Mauser* (Mauzer, 1970) nawiązującym do propagującej komunistyczny światopogląd sztuki Brechta *Die Massnahme* (Decyzja, 1926) widać najlepiej, jak Müller starał się zdemontować ideologiczne rusztowanie, które niemal niepostrzeżenie nadaje sens parabolicznej akcji i motywuje działania postaci. U Brechta czteroosobowy Chór już po wykonaniu poruczonego mu przez partię zadania relacjonuje skazanie na śmierć Młodego Towarzysza, którego nieprzemyślane działania mogły narazić na szwank dobro rewolucji. Pedagogiczną funkcję sztuki, która umożliwia odbiorcom poznanie właściwych zachowań w przykładowych sytuacjach, potwierdza jednoznacznie sam skazany, kiedy zgadza się na śmierć z rąk towarzyszy dla dobra partii i nadrzędnej sprawy. Właściwe postępowanie to zatem takie zachowania, które w danym momencie pozwalają najmniejszym nakładem kosztów osiągnąć zamierzony i zewnętrzny wobec nich samych cel, co prowadzi do instrumentalnego traktowania nie tylko wartości jako takich, ale również ludzkiego życia. Aby to w swoim tekście ujawnić, Müller podobnie podejmuje temat rewolucyjnej walki, ale aż dwa razy powraca do problemu zdrady we własnych szeregach, odmiennie za każdym razem wykładając jej powody i relacjonując odmiennie reakcje skazanych. W dodatku nie przesądza z góry o powodzeniu rewolucyjnej sprawy, ustalając tym samym tło, na którym widzowie osądzać będą postępowanie scenicznych postaci. Dlatego choć pokazuje określone postawy w założonych warunkach, to ich ocenę w całości pozostawia widzom.

Niczym konstrukcja nośna w budynkach projektowanych przez Corbusiera, w *Lehrstücke* Brechta ideologiczna wykładnia rzeczywistości widoczna jest jak na dłoni. To jednak, co Müller uważa za podstawowe zadanie wybranej przez siebie artystycznej formy i określa jako „pozba-

wione iluzji odbicie rzeczywistości”¹⁴, prowadzić musi także do wyeliminowania tych elementów tekstu dramatycznego, które spełniają podobną, choć bardziej ukrytą, teleologiczną funkcję, czyli pokazują widzom ludzkie postawy razem z ich zręcznie przemycanymi znaczeniami i ocenami. Nie bez przyczyny, jak się wydaje, konfrontacja z Brechtem pod koniec lat sześćdziesiątych to również ten okres w twórczości autora *Opisu obrazu*, kiedy efektem jego rosnącej nieufności do fabuły jako logicznego – czyli niepostrzeżenie transportującego pożądanego znaczenia – powiązania zdarzeń staje się coraz bardziej widoczny rozpad struktury tekstu na niezależne od siebie fragmenty, umieszczane w różnych czasach i przestrzeniach; fragmenty niedramatyczne również w tym sensie, że często pozbawione jakiegokolwiek indywidualnego i indywidualizującego piętna. Tak też dzieje się w *Opisie obrazu*. Nie świat w jego określonej wykładni, gwarantowanej przez odpowiednie powiązanie składających się nań elementów, stara się tu przecież Müller przedstawić. Owszem, można jego przedsięwzięcie nazwać naśladowczym, jeśli za takie uznamy *mimesis* formy wybranego gatunku literackiego (czyli w tym przypadku opisu), znajdującego się na drugim biegunie w stosunku do utworów dramatycznych. Realizując formalne wyznaczniki opisu, autor nadaje – co prawda – zachodzącemu w *Opisie obrazu* procesowi odbioru kierunek i cel, ale i tak proces odbioru pozostaje w znacznej mierze wolny od sformułowanych przez autora sądów na temat rzeczywistości. W dodatku to nadrzędne zadanie nie zostaje uwieńczone sukcesem – otrzymujemy jedynie panoramę możliwych sytuacji i ich potencjalnych znaczeń. Tekst Müllera staje się w ten sposób idealnym niemal negatywem podstawowego modelu tradycyjnego dramatu. Zawiera wszystkie jego składniki, ale demonstracyjnie zanegowane, wywrócone na nice. I dotyczy to nie tylko samej struktury tekstu, ale również inicjowanego przez nią procesu odbioru w tradycyjnej dlań postaci projekcji i identyfikacji.

Na pierwszy rzut oka *Opis obrazu* tematyzuje proces odbioru typowy dla tekstów realizujących zasady dramaturgii subiektywnej. Zwraca na to uwagę wielu jego interpretatorów, podkreślając ten moment w utworze Müllera, kiedy pojawia się kluczowe pytanie o to, czy oglądający jedynie opisuje obraz, czyli niczym dawna *camera obscura* biernie i obiektywnie rejestruje jego wygląd, czy też aktywnie wpływa na to, co stara się opisać, a więc już samym aktem percepcji i nazwania współtworzy to, co zdaje się identyfikować jego wzrok na malarskim płótnie. Taki proponowany typ lektury nasuwa konieczne skojarzenia z twórczością późnego

¹⁴ Cyt. za: C. Mieth, *Von der teleologischen zur postteleologischen Utopie. Die zunehmende Fragmentarisierung der Geschichte bei Heiner Müller*, w: *Der Text ist der Coyote*, op. cit., s. 227.

Strindberga, a zwłaszcza z jego wzorcowym dla całej dramaturgii subiektywnej *Do Damaszku*. To właśnie uważna analiza tego dramatu najdobitniej uświadamia, że formalne rozwiązania wykorzystane tu po mistrzowsku do konstrukcji świata przedstawionego stanowią w gruncie rzeczy podstawowe elementy typowego procesu odbioru. Główny bohater, znacząco nazwany Nieznajomym, istnieje nie tyle jako konkretna postać, ile przede wszystkim jako nadrzędna figura całej scenicznej akcji, jako wypadkowa wszystkich wydarzeń, gdyż bardzo czytelnie większość postaci nie ma tu samodzielnej egzystencji, ale funkcjonuje jako wcielenie wybranych aspektów jego osobowości. W większym o wiele stopniu niż postaci tradycyjnego dramatu Nieznajomy u Strindberga okazuje się zatem tworem samego widza, efektem jego spostrzegawczości, zdolności do rozpoznawania powiązań w ramach świata przedstawionego, kojarzenia, weryfikowania i kumulowania napływających kolejno informacji. Wspomniane już, wyróżnione graficznie „j a” w *Opisie obrazu* wydaje się wcieleniem takiego właśnie zaprojektowanego w *Do Damaszku* Nieznajomego, gdyż także na pozór powstaje z woli odbiorcy, istnieje dzięki jego umiejętności wykorzystania dostarczonych przez autora materiałów i ich zasugerowanych powiązań. „J a to zamrożona burza” – brzmi ostatnia sekwencja zdania składającego się na tekst Müllera. Czy jednak i w tym przypadku nie mamy do czynienia z pozorną wyłącznie analogią? Z negatywem znanej formy?

Z całą słuszością podkreśla przywoływana już kilka razy Teresia Birkenhauer, że w *Opisie obrazu* bardziej istotna od dialektyki obrazu i oglądającego wydaje się relacja między obrazem a opisem, między aktem percepcji a aktem ujęcia w słowa. Jeśli przyjmiemy, że to nie indywidualne patrzące „ja”, ale sformalizowany opis stwarza obraz, to wówczas okaże się – jak miałam okazję wspomnieć – że to nie z określonym podmiotem mamy do czynienia, ale z bezosobową instancją tekstu. Ma to swoje dalsze konsekwencje. Na podobnej zasadzie, jak forma opisu powołuje do istnienia opisujące JA, czyli pozycję, z której realizowany jest opis, tak typowa dla obowiązującego modelu teatru perspektywa percepcji stwarza pozycję, z której ogląda się sceniczne wydarzenia, czyli *de facto* powołuje do istnienia widza. To nie Nieznajomy, inaczej mówiąc, jest inwariantnym tworem każdego z widzów *Do Damaszku* Strindberga, ale każdy z widzów zajmuje projektowany przez jego tekst dramatyczny ten sam punkt widzenia, a tym samym staje się jego wypadkową, wytworem Nieznajomego. W takim interpretacyjnym kontekście cytowane „j a to zamrożona burza” z *Opisu obrazu* nie tyle odnosi się do utajonej potencji wyobraźni widzów, otwierając przestrzeń dla wielości ich indywidualnych inscenizacji, ile raczej wprost i jednoznacznie wskazuje na martwość tematyzowanego modelu teatru, który narzuca widzom, nie-

zależnie od ich indywidualnych predyspozycji, jeden tylko możliwy punkt widzenia jak pułapkę bez wyjścia – odgórne, instytucjonalnie zawarowane, zamrożone „ja”.

Przedstawienie samych podstaw teatralnego medium to, jak podejrzewam, nie tyle nawet cel *Opisu obrazu*, ile raczej jedynie środek do celu. Celu, który Müller przy innej okazji sformułował następująco: „Nazwanie stanu rzeczy to już przewyciężenie tego stanu rzeczy”¹⁵. Lecz opisanie stanu rzeczy jest tylko wtedy pożyteczne, jeśli dokona się go z maksymalnym okrucieństwem, polegającym na tym, że odrzuca się wszelkie złudzenia i nadzieje. Dlatego też z pełną świadomością przedstawił Müller model dominującego nadal teatru jako negatyw, zwracając w ten sposób uwagę na te jego dwa aspekty, które umykają zwykle naszej uwadze. Po pierwsze, na ideologiczną funkcję każdej sieci powiązań między scenicznymi wydarzeniami. Po drugie – co w *Opisie obrazu* ważniejsze – na pozorną wolność widza, który okazuje się jedynie bezwolną częścią teatralnej instytucji jako doświadczalnego laboratorium, *Versuchungsanstalt*. Tym samym nie tylko opisał dominujący model teatru, ale także wskazał jego newralgiczne cechy jako miejsca koniecznych zmian. A być może udało mu się również odnaleźć te miejsca, od których należy rozpocząć refleksję nad innymi, niezależnymi od starego modelu sposobami konceptualizacji nowych teatralnych form.

¹⁵ H. Müller, *Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. Ein Gespräch mit Uwe Wittstock*, w: tegoż, *Gesammelte Irrtümer 1*, Frankfurt/Main 1986, s. 180.