

Przeciwko autorytetowi tekstu II: *Anatomia Tytusa* Heinera Müllera i performatywny wymiar tekstu dla teatru*

ABSTRACT. Borowski Mateusz, *Przeciwko autorytetowi tekstu II: „Anatomia Tytusa” Heinera Müllera i performatywny wymiar tekstu dla teatru* [Against the authority of the Text II: Heiner Müller's *Anatomy Titus Fall of Rome* and the political dimension of the theatricality of the text for the stage]. „Przestrzenie Teorii” 9. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 179-192. ISBN 978-83-232-1917-0. ISSN 1644-6763.

Müller's manifold critical relationship with the tradition of playwriting allows seeing his *Anatomy Titus Fall of Rome* as a borderline case between the canonical form of drama and the text understood as the raw material for the stage. The complex structure of Müller's text may serve as a good material for demonstrating that the structure of the text for the stage is always conditioned on the one hand by the dominant theatre conventions and on the other hand by the receptive habits of the audience. The main objective of the present essay is to demonstrate that the theatrical character of a text is not an immanent feature of its form, but rather it is a manner of reading this text in a specific historical and theatrical context, with a specific purpose in view.

Na tle tekstów dla teatru, które Heiner Müller pisał na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, *Anatomia Tytusa* (1984)¹ może w pierwszej chwili wydać się zaskakująco tradycyjna. W *Hamletmaszynie* (1977), *Gnijącym brzegu* (1981) czy *Opisie obrazu* (1984) próżno by szukać takich typowych wyznaczników tradycyjnego dramatu, jak sceniczne dialogi zapośredniczające logicznie rozwijającą się akcję, antropomorficzne postacie, z którymi odbiorcy łatwo się zidentyfikować, czy też zaprojektowany w didaskaliach szczegółowy obraz świata przedstawionego. Nic więc dziwnego, że te teksty już na pierwszy rzut oka trudno zaklasyfikować jako dramatyczne, a w konsekwencji przeznaczone na scenę. Tymczasem sposób, w jaki Müller przepisał tragedię Szekspira

* Artykuł jest wersją referatu pt. *Przeciwko autorytetowi tekstu II: „Anatomia Tytusa” Heinera Müllera i polityczny wymiar sceniczności tekstu dla teatru* 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, *Anatomia Tytusa Fall of Rome Komentarz do Szekspira*, tłum. M. Muskała, w: tegoż, *Makbet. Hamletmaszyna. Anatomia Tytusa*, Księgarnia Akademicka: Kraków 2000.

Tytus Andronikus, wydaje się jawnym powrotem do obowiązującego nadal wzorca typowego utworu dramatycznego. *Anatomia Tytusa* wiernie oddaje akcję oryginału, zachowując większość splątanych wątków historii krwawej zemsty, która doprowadziła do zguby ród Androników w czasie upadku rzymskiego imperium pod naporem barbarzyńskich Gotów. Sceniczne dialogi niemal dosłownie powtarzają tekst Szekspira w brutalnym rytmie białego wiersza. Jednak kiedy bliżej przyjrzeć się tekstowi Müllera, to pierwsze wrażenie okazuje się całkowicie mylne. Pomimo demonstracyjnie zachowywanych podstawowych cech tradycyjnej formy, niemiecki dramaturg w istocie nie poddaje się dyktatowi dominujących nadal w latach osiemdziesiątych konwencji pisania dla teatru, lecz wywraca na nice wyznaczane przez nie relacje między tekstem literackim a jego scenicznym wystawieniem. Z tego też powodu jego własna wersja dramatu Szekspira jest nie tylko jego przepisaniem, ale również swoistym metakomentarzem. Jego podstawowym zadaniem pozostaje natomiast wytłumaczenie zasady, wedle której tradycyjne konwencje dramatyczne nie tylko stwarzają iluzję świata przedstawionego, lecz stanowią także skuteczne i rzadko uświadamiane sobie przez odbiorców narzędzie dominującej ideologii.

To prawda, w *Anatomii Tytusa* Müller nie dokonuje typowej dla innych swoich tekstów dekonstrukcji fabuły i graficznego układu dramatu, a więc tych elementów dramatycznego tekstu, które zazwyczaj stanowią podstawowy dowód na jego sceniczność. Trudno jednak nie zauważyć, że oprócz dialogów (tekst główny) i oszczędnych uwag didaskaliowych (tekst poboczny) wprowadza on jeszcze jeden typ tekstu, wyróżniający się samym sposobem zapisania. Dialogi postaci od czasu do czasu przerywa tu przecież krótszy lub dłuższy ustęp podany poetycką prozą i zapisany wersalikami; ustęp stanowiący rodzaj czytelnego społeczno-politycznego komentarza do scenicznej akcji. Funkcja tego tekstu nie ogranicza się bowiem do epickiej relacji z niektórymi współczesnymi Müllerowi wydarzeń i uzupełniania luk w przebiegu fabuły pożyczonej od Szekspira. Komentarz w *Anatomii Tytusa* staje się przede wszystkim poręcznym środkiem, dzięki któremu rozgrywające się w starożytnym Rzymie wydarzenia zyskują nieoczekiwaną aktualność i zaczynają współbrzmieć z pozateatralnymi doświadczeniami odbiorców w scenicznym „tu i teraz”. Wiele z tych prozatorskich fragmentów-komentarzy powstało w efekcie montażu poetyckich obrazów: rzymska armia zderza się z faszystowskimi bojówkami; obraz antycznych uczt nakłada się na sceny wzięte z dzisiejszych pubów, rzymskie areny sąsiadują z piłkarskimi stadionami, a wieści z pola walki przynoszą zarówno tradycyjni posłańcy, jak i dziennikarze z telewizyjnych wiadomości. Dzięki temu swoistemu dla Müllera zabiegowi nałożenia na siebie odmiennych miejsc i czasów abstrakcyjne

procesy społeczne, polityczne i kulturowe, o których z historiozoficznej perspektywy mówi komentarz, nabierają dla czytelnika czy widza przekonująco konkretnych wymiarów. Nietypowa nawet dla współczesnych dramatopisarzy kontrakcja historii, przedstawianej zazwyczaj jako linearne następstwo faktów łączonych siecią przyczyn i skutków, wskazuje bardzo wyraźnie na podobieństwo odległych w czasie i przestrzeni systemów społecznych i politycznych. A co ważniejsze, wydobywa także na jaw zaskakującą powtarzalność mechanizmów historycznych, które decydowały i wciąż decydują o kształcie społeczeństw i o sposobach, w jakie tworzą one swoiste dla siebie obrazy rzeczywistości. Już uprzytomnienie sobie istoty tego zabiegu pozwala łatwiej zrozumieć, na ile *Anatomia Tytusa* modyfikuje sensy swojego pierwowzoru. Obudowana komentarzem, staje się przecież przede wszystkim rodzajem scenicznego egzemplum – poglądowym przykładem, z którego pomocą Müller próbuje zbadać reguły funkcjonowania mechanizmu błędnego koła historii. W różnych wcieleniach i przebraniach pojawiają się tu wciąż te same, choć odmiennie nazywane ideologie, które w efekcie uniemożliwiają wyrwanie się z pułapki wiecznego powrotu niezmiennych wzorców myślenia i działania.

Nie tylko samą modyfikację wymowy *Tytusa Andronikusa* stara się jednak przeprowadzić Müller, kiedy fabułę tragedii Szekspira wpisuje w ramy poetyckiej wizji pułapki niezmiennie tych samych procesów historycznych (można usłyszeć w tym echo niegdysiejszych rozważań Jana Kotta na temat Wielkiego Mechanizmu w *Szekspirze współczesnym*). Wprowadzenie obcego wobec oryginału komentarza ma istotne znaczenie dla zmiany funkcji tekstu dramatycznego jako nośnika określonej wizji inscenizacji. Najlepiej świadczy o tym posłowie do *Anatomii Tytusa*. Stanowi ono w istocie integralną część tego utworu, gdyż nie tylko przekazuje uwagi autora na temat zasad wystawienia jego tekstu, ale wyklada określoną wizję świata, która nie tylko determinuje sposób przepisania tragedii Szekspira, ale także znacząco modyfikuje zasadę wystawienia *Anatomii Tytusa* na scenie. Posłowie Müllera rozpoczyna znamienne wyjaśnienie statusu komentarzy:

Komentarz jako sposób na wprowadzenie do sztuki rzeczywistości Autora jest dramatem a nie opisem².

Dlatego też nie ma on typowego charakteru metateatralnego i nie został przypisany żadnemu rezonerowi, który zwykle jednoznacznie prezentuje punkt widzenia autora lub podpowiada odbiorcom pożądane przez tegoż autora sposoby rozumienia akcji i postępowania postaci. Co

² Tamże, s. 180.

więcej, aby skutecznie uniemożliwić takie jednoznaczne potraktowanie wprowadzonego do tragedii Szekspira komentarza jako odautorskiej wypowiedzi, Müller sugeruje kilka alternatywnych możliwości zrealizowania go na scenie:

Może być wypowiadany albo chórem, albo przez odtwórcę postaci, do której się odnosi, albo też przez odtwórcę innej postaci, która z postacią komentowaną pozostaje (lub nie pozostaje) w takim, czy innym związku³.

Komentarze zatem, choć zewnętrznie nie przybierają typowej dla dramatu formy dialogów scenicznych postaci, stanowią przecież – zgodnie z intencją autora – integralną część dramatu i projektowanego w nim teatralnego wykonania, co wydać się musi rodzajem zamierzonej prowokacji wobec przyszłych odbiorców i inscenizatorów. Zamiast pod wybranym kątem zmodyfikować przebieg wydarzeń, interakcje postaci czy ich charaktery, by uzyskać pożądaną wymowę akcji, Müller niszczy integralność świata przedstawionego, ingerując w bieg pożyczonych od Szekspira wypadków niczym głosem z offu własnym komentarzem. Pod uważnym spojrzeniem odsłania się jednak istota również tego zabiegu.

Jeśli w tradycyjnym dramacie napięcie rodzi się zwykle w efekcie tragicznego zderzenia wykluczających się nawzajem racji, odmiennych światopoglądów czy konkurencyjnych wobec siebie wizji świata, to w przypadku tekstu Müllera esencja dramatyczności sprowadza do konfrontacji odmiennych punktów widzenia. W klasycznym dramacie kolizja światopoglądów przybiera jednak najczęściej czytelny kształt konfliktu między postaciami reprezentującymi odmienne, choć same w sobie spójne systemy wartości i przekonań. Tymczasem w *Anatomii Tytusa* trudno odnaleźć taką uporządkowaną, manichejską wizję świata. Komentarz, który nie został odgórnie przypisany żadnej postaci, decyzją każdorazowego realizatora może być dowolnie rozpisany na głosy, zaś ich wzajemne relacje zależeć będą od konkretnego sposobu inscenizacji tekstu, która uwzględni tyleż zapisane już w nim racje postaci i komentarza, co zmieniające się oczekiwania i potrzeby publiczności. Dlatego w tym samym posłowniu Müller nie omieszka dodać:

Repertuar ról (punktów widzenia) – widz voyeur nadzorca reporter przedmówca sufler agitator partner sparingowy płaczka cień sobowtór zjawia – jest do dyspozycji wszystkich uczestników przedstawienia⁴.

Tak odnotowana wielość perspektyw możliwych do zidentyfikowania i rozmaitych realizacji poświadczą nadrzędnie dramatyczny charakter wprowadzonego do *Anatomii Tytusa* komentarza. Tym samym tekst, któ-

³ Tamże.

⁴ Tamże.

ry nie projektuje scenicznej wizji w zgodzie z obowiązującymi zasadami teatralnej realizacji, zyskuje nieznaną tradycyjnemu dramatowi autonomię wobec praktyki inscenizacyjnej i związanego z nią nieodłącznie pojęcia sceniczności/niesceniczności. Zmusza on jednocześnie do postawienia podstawowego dla badań dramatologicznych pytania o to, co w istocie stanowi definicyjną, strukturalną cechę tekstu dla teatru; cechę odróżniającą go od innych form podawczych? Czy w świetle najnowszych przemian poetyki i sposobów użycia scenicznych utworów można jeszcze mówić o „strukturalnych cechach” tekstu, zaświadczających o jego sceniczności? I wreszcie – jakie istotne funkcje może spełniać aż tak dalekie odejście od tradycyjnego paradygmatu dramatycznego, na jakie zdecydował się Müller w swoich późnych tekstach?

Wydaje się, że nie sposób odpowiedzieć na te pytania, nie uwzględniając szerszego kontekstu przemian zarówno w rozumieniu samego pojęcia „tekst”, jak i w ogólnie pojętym sposobie myślenia i konceptualizowania rzeczywistości, jakie miały miejsce w ostatnich dekadach XX wieku, a określone zostały mianem „zwrotu performatywnego” (*performative turn*)⁵. Niewątpliwie, w ostatnich latach pojęcie to zyskało szerokie zastosowanie w dziedzinie badań nad teatrem, szczególnie w chwili, kiedy eksperymenty awangardy lat siedemdziesiątych i typowych dla niej nurtów, takich jak performance art, happening czy body art, zaczęły coraz częściej pojawiać się na mainstreamowych scenach, zmieniając przyjęte tam strategie inscenizacyjne i przyzwyczajenia odbiorcze. Próba odrzucenia dominacji tekstu literackiego jako głównej podstawy budowania scenicznej rzeczywistości i wszystkich jej sensów doprowadziła do stworzenia takich rozwiązań scenicznych, które podkreślały przede wszystkim jednorazowość i wyjątkowość każdego spotkania wykonawców z tą publicznością, która danego dnia pojawiła się w teatrze. Przebieg i znaczenie tego spotkania nie były – przynajmniej w teoretycznym zamierzeniu – odgórnie sterowane i ograniczane obecnością jakiegokolwiek scenariusza. W ten sposób teatr nie chciał dostarczać rozrywki czy katarskich przeżyć, które widzowie mogliby w miarę łatwo skonsumować, posługując się starym mechanizmem projekcji i identyfikacji, lecz zamierzał stać się miejscem, gdzie dochodzi do sprowokowanego, lecz niekontrolowanego – i dlatego porażającego swoim autentyzmem – wydarzenia; wydarzenia, które współtworzą wszyscy jego uczestnicy i które właśnie z tego względu ma również moc przemiany pozateatralnej rzeczywistości. Nietrudno w tym kontekście wytłumaczyć, czym pojęcie „performatywność” zasłużyło sobie na tak ogromne zainteresowanie teo-

⁵ Por. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2006, s. 104-133.

retyków teatru; szczególnie tych, którzy badają najnowsze kierunki i tendencje w teatrze europejskim i amerykańskim.

Określenie „performatywność”, funkcjonujące mniej więcej od lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia w obrębie nauk humanistycznych jako nazwa nowego paradygmatu myślenia, wywodzi się z teorii aktów mowy Johna Austina, której podstawowy wykład zawiera jego klasyczna już dziś rozprawa *How to Do Things with Words* z 1955 roku⁶. W kontekście językoznawczym wprowadzone przez niego pojęcie performatywności odnosiło się do usuwanych na margines przez ówczesne, wywodzące się głównie ze strukturalizmu, badania nad językiem. Austin zajął się analizą takich specyficznych typów wypowiedzi, które mają wpływ na rzeczywistość, a więc zmieniają stan faktyczny i pociągają za sobą realne konsekwencje, jak choćby przyjęte formuły wypowiedziane przez urzędnika stanu cywilnego ogłaszającego zawarcie związku małżeńskiego czy przez sędziego wydającego skazujący wyrok. Te akty mowy nie tylko komunikują określoną treść, ale mają także szczególną moc sprawczą. Dopełnione przez odpowiednie osoby w odpowiednim miejscu i czasie wywołują określone realne konsekwencje (jak choćby zmiana stanu cywilnego czy pozbawienie wolności osobistej). Dlatego Austin, który radykalnie odcinał się od dominującego w latach pięćdziesiątych semiotycznego rozumienia języka jako autonomicznego systemu znaczeń, determinowanych przez abstrakcyjną strukturę reguł gramatyki i syntaksy, zajmował się głównie analizą rozmaitych sposobów użycia języka oraz związków znaczenia i oddziaływania wypowiedzi z pragmatycznym, szeroko definiowanym kontekstem. W ten sposób podważył koncepcję języka jako stałego zestawu niezmiennych reguł gramatycznych i syntaktycznych, ujawniając kluczową rolę każdorazowych użytkowników językowego systemu. To oni bowiem nadawali w ostatecznym rozrachunku sens wypowiedzanym słowom, zależnie od sytuacji wypowiedzenia, swoich potrzeb i możliwości.

Wypracowany przez Austina model języka jako działania stał się następnie powodem przeformułowania podstawowych pojęć z dziedziny kultury, kładąc podwaliny pod nowy paradygmat nauk humanistycznych. Poddany modyfikacjom pozwolił także stworzyć nowe narzędzia opisu komunikacji między sceną a widownią, zwłaszcza w chwili, kiedy tych nowych tendencji nie potrafiła już wyczerpująco opisać semiotyka teatralna, opierająca się głównie na strukturalistycznym modelu analizy spektaklu teatralnego. W warunkach prowokowanej, ale za każdym razem wyjątkowej interakcji między wykonawcami i uczestnikami perfor-

⁶ Por. J.L. Austin, *Jak działać słowami*, w: tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk, PWN: Warszawa 1993, s. 545-713.

mansu czy happeningu, trudno przecież było przypisać znakom scenicznym jakikolwiek niezmienny i niezależny od indywidualnego aktu odbioru sens na mocy odgórnie ustalonych konwencji i schematów, abstrahując tym samym od określonego kontekstu, specyficznego miejsca i czasu teatralnego wydarzenia, a także odmienności konkretnych widzów, którzy brali w nim udział. Teoria „performatywności”, zajmująca się badaniem przede wszystkim tego, na ile znaczenie stanowi wynik świadomego działania odbiorcy – uczestnika rozmowy czy widza teatralnego – obiecywała drogę ucieczki od niemożliwego już dłużej do utrzymania uniwersalizmu semiotyki teatralnej; drogę ucieczki w kierunku badań teatru jako zjawiska funkcjonującego ze względu na widzów i przy ich czynnym udziale. Te podstawowe przemiany zaczęły domagać się opisu, który w znacznie większym stopniu niż semiotyczny typ badań byłby w stanie wziąć pod uwagę specyficzny kontekst zjawisk teatralnych, ich umiejscowienie w określonym miejscu i czasie oraz przeznaczenie dla ściśle sprecyzowanej grupy odbiorców.

O ile w dziedzinie teatrologii teoria performatywności znalazła swoje miejsce stosunkowo szybko, o tyle na dramatologię wywarła – przynajmniej jak na razie – znikomy wpływ. Wskazuje to jednoznacznie na fakt, że dramat nadal uważa się przede wszystkim za wzorcowy przykład tekstu obdarzonego *ex definitione* scenicznością, esencjonalnie rozumianą jako zestaw genologicznych cech strukturalnych, decydujących o jego kształcie, odbiorze czytelniczym i scenicznej funkcji. Wyjątkową trwałość podejścia semiotycznego w badaniach nad dramatem przekonująco uzasadniła Gerda Poschmann we wstępie do swojej pracy *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Już nie dramatyczny tekst dla teatru, 1997), gdzie czytamy:

Odpowiedzialność za to, że współczesna nauka o dramacie nie potrafi adekwatnie opisać zmian współczesnej praktyki dramatopisarskiej ponosi fakt, że dramat nadal traktuje się jako odbicie międzyludzkiej komunikacji⁷.

Tym bowiem, co wedle tradycyjnych definicji genologicznych odróżnia dramat od innych form podawczych, jest przede wszystkim sposób relacjonowania fikcyjnej fabuły. Na scenie nie jest ona opowiadana, jak w przypadku tekstów narracyjnych, ale odgrywana w swojej fikcyjnej teraźniejszości, prezentowana przez werbalne wymiany dialogowe i niewerbalne zachowania postaci. Dlatego w ramach tradycyjnej teorii semiotycznej lekturę dramatu opisuje się najczęściej w kategoriach mentalnej inscenizacji, która pozwala ogarnąć jego multimedialny dyskurs i pomyślnie odtworzyć przebieg fabuły prezentowanej przez symulta-

⁷ G. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Max Niemayer Verlag: Tübingen 1997, s. 7.

nicznie pojawiające się, werbalne i niewerbalne znaki sceniczne. Stąd też wzięło się nadal dominujące przekonanie, że lektura dramatu musi zakładać u odbiorcy znajomość podstawowych konwencji teatralnych i sposobów funkcjonowania teatralnego medium, które umożliwiają odpowiednie wykorzystanie i uporządkowanie informacji dostarczanych przez opisujące wyglądy świata przedstawionego/sceny didaskalia i rozgrywane w tym kontekście sekwencje werbalnych interakcji.

Taka konceptualizacja procesu odbioru i konstruowania znaczeń w dramacie pozwoliła Manfredowi Pfisterowi w jego strukturalistycznym jeszcze studium *Das Drama: Theorie und Analyse* (Dramat: Teoria i analiza, 1977) zdefiniować istotę dramatyczności za pomocą dwóch podstawowych zasad: zasady narracji i zasady figuracji. Rozumienie dramatu, jak przekonująco w ramach przyjętych założeń tłumaczy Pfister, w sposób konieczny zakłada świadomość współistnienia wielu elementów przedstawienia, jak również multimedialności projektowanego przez tekst spektaklu. Dramat wykorzystuje ikoniczną naturę znaków teatralnych, zwłaszcza obecność aktorów odtwarzających postacie (zasada figuracji), które działając, relacjonują jednocześnie fabułę (zasada narracji). Zgodnie z tymi założeniami, teoria dramatu bazująca na ustaleniach strukturalizmu i semiotyki zakładających, że każdy tekst dramatyczny zawiera w sobie model własnej inscenizacji, starała się stworzyć takie strategie czytania tekstu dramatycznego, które umożliwiłyby wygenerowanie fikcyjnego świata z samego tylko tekstu, co z kolei mogło stać się podstawą rzeczywistej inscenizacji. Nie może być wątpliwości co do tego, że zarówno propozycje strukturalistów, jak idących w ich ślad semiotyków przyczyniły się do poszerzenia wiedzy na temat sposobów konstruowania tekstów typowo dramatycznych oraz metod tworzenia znaczenia w procesie kodowania i dekodowania informacji. Pozwoliły one także uchwycić naturę przemian dramatu w pierwszej połowie XX wieku *ex negativo* w chwili, kiedy definiowały epickie eksperymenty Brechta jako „dramaty niearystotelesowskie”, zaś teatrowi absurdu nadawały miano „anty-teatru”. Jednocześnie te rozpowszechnione w tej chwili propozycje metodologiczne pozostawały przez cały czas w obrębie klasycznego paradygmatu dramatycznego, który stanowił dla nich niezbywalne tło i punkt odniesienia dla oceny ówczesnych przemian koncepcji pisania dla teatru. Ta przemilczana, a jednak uparta obecność tradycyjnego dramatu jako modelu wszystkich tekstów dla teatru nie pozwoliła – jak podejrzewam – na to, by teoria semiotyczna sprostała wyzwaniu nowych tekstów dla teatru; tekstów, w których – jak choćby we wspomnianych na początku sztukach Heinerja Müllera – brakowało działających, zaangażowanych w prowadzenie konfliktu autonomicznych postaci, scenicznej interakcji w postaci dialogu oraz nadających mu pragmatyczny kontekst didaskaliów.

Tymczasem, jeśli wbrew przebrzmiałym już propozycjom semioty- ków spojrzeć na pisane dziś teksty dla teatru w świetle zachodzących właśnie paradygmatycznych zmian sposobu myślenia o kulturze, to wi- dać całkiem wyraźnie, że również one stanowią wynik dokonującego się obecnie zwrotu performatywnego. Teksty te już w warstwie graficznego zapisu nie przejawiają tych właściwości, jakie w tradycyjnym dramacie stanowią niezbity dowód sceniczności i „potencjału teatralnego”. Podob- nie jak komentarz w *Anatomii Tytusa* pisany w formie ciągłego tekstu (jak *Opis obrazu* Heinera Müllera⁸) lub – mniej lub bardziej akcentują- cego odmiennosć materii poszczególnych elementów – kolażu różnych form podawczych i typów dyskursu (jak *4.48 Psychosis* Sarah Kane⁹) nie mają żadnych klarownie wyodrębnionych, pisanych kursywą didaska- liów, które tworzyłyby sytuacyjno-gestyczny kontekst dla scenicznych dialogów. Nie posiadają one zatem żadnego projektu świata przedsta- wionego, czyli brakuje im immanentnej, typowej dla tradycyjnego dra- matu sceniczności. Dlatego w przywoływanym wyżej studium Gerda Poschmann, badając niemieckie teksty pisane dla teatru w ostatniej de- kadzie XX wieku, wprowadziła zmodyfikowane pojęcie sceniczności; po- jęcie definiowane pragmatycznie¹⁰. Zastąpić ono miało tradycyjne ujęcia sceniczności czy potencjału scenicznego, które zwykle traktowano jako esencjonalne i niezależne od osadzonego w określonym kontekście od- biorcy. Tak rozumianą sceniczność wpisuje w konkretny tekst jedynie świadom własnego działania czytelnik czy inscenizator, kiedy próbuje przystosować tekst do własnego wyobrażenia o funkcjonowaniu sceny i konwencji teatralnych oraz – wbrew zewnętrznym pozorom – użyć go jako składnika świata przedstawionego. W ten sposób sceniczność pi- sanych dziś tekstów ujawnia swój performatywny charakter dopiero w momencie, w którym dochodzi do zamierzonego wykorzystania ich dla potrzeb określonej inscenizacji. Tak definiowana sceniczność nie istnieje przecież gdzie indziej niż w oku patrzącego, usytuowanego historycznie i kulturowo odbiorcy. Stanowi zatem właściwość nie tyle samego tekstu, ile – jego lektury, dokonywanej zawsze w specyficznym kontekście i za każdym razem nakierowanej na inne cele.

Nieobecność w pisanych obecnie tekstach dla teatru struktur typow- ych dla tradycyjnego dramatu i poświadczających o jego scenicznej funkcjonalności łączy się często z pojawieniem się struktur innego typu, mających charakter alternatywnych rozwiązań. Zazwyczaj charaktery- zuje je swoisty aspekt autorefleksyjny, odmienny jednakże od tradycyjn- ych typów figury teatru w teatrze. Odmienny głównie ze względu na to,

⁸ H. Müller, *Opis obrazu*, tłum. J.St. Buras, „Dialog” 1985, nr 10, s. 68-71.

⁹ S. Kane, *4.48 Psychosis*, Methuen: London 2007.

¹⁰ Por. G. Poschmann, *Der nicht mehr...*, op. cit., s. 44-47.

że pojawia się w chwili, kiedy manifestacyjne pogwałcenie dominujących zasad sceniczności tekstu zmusza odbiorców do sproblematyzowania nie tylko samej idei teatralności tekstu, ale również do podjęcia refleksji nad swoistością medium teatru, czego doskonałym przykładem jest właśnie *Anatomia Tytusa*. Tekst ten pozwala po pierwsze pokazać, na czym w istocie polega performatywny charakter lektury współczesnych tekstów dla teatru. Po drugie – zaprezentować jeden z możliwych celów konstruowania utworów niezgodnych z dominującym nadal wyobrażeniem o sceniczności tekstu. Müller, każąc traktować komentarz jako „właściwy dramat” i zmuszając odbiorców do podjęcia trudu performatywnej lektury, zachęca ich jednocześnie do tego, by zweryfikowali same podstawy tradycyjnego dramatycznego paradygmatu i funkcji, jakimi – nie zawsze otwarcie – obarcza on dramat i teatr. Nie przez przypadek jako podstawę swojego tekstu niemiecki dramaturg wybrał wczesną tragedię Szekspira, która tematyzuje nie tylko funkcjonowanie mechanizmów władzy, ale także stanowi wyraz typowych dla renesansowej wizji świata przekonań na temat siły słowa pisanego jako narzędzia sprawowania władzy nad ludzkim umysłem.

Jak przekonująco dowodzi Sara Eaton w tekście *A Woman of Letters. Lavinia in „Titus Andronicus”*¹¹, podstawowe motywy fabularne, budowa intrygi, konstrukcja postaci, a nawet poszczególne figury retoryczne w tekście Szekspira odzwierciedlają przemożny wpływ, jaki na renesansowy sposób myślenia o podmiotowości wywarł wynalazek druku. Kluczowa dla rozwoju akcji konfrontacja barbarzyńskich Gotów z wysoką kulturą Rzymu służy przede wszystkim wydobyciu na pierwszy plan wyższości i siły tego społeczeństwa, które nauczyło się gromadzić oraz przekazywać wiedzę i doświadczenie w formie pisanych tekstów, a także rozwiązywać spory na drodze racjonalnej negocjacji, uznawanej powszechnie za bardziej humanitarną formę perswazji niż zbrojna walka. Eaton słusznie podkreśla ogromną rolę, jaką różnego rodzaju teksty, a także sama czynność ich pisania, odgrywają w przebiegu intrygi *Tytusa Andronikusa*. Zwroty akcji następują tu przecież nie tylko wtedy, gdy bohaterowie wysyłają lub otrzymują listy przekazywane przez posłańców czy przywiązane do strzał wysyłanych w kierunku adresatów, ale także wtedy, gdy swoje działania wzorują na literackich pierwowzorach. Tak właśnie Chiron i Demetriusz na podstawie *Metamorfoz* Owidiusza planują gwałt na Lawinii. Ta zaś – pozbawiona dłoni i języka – wyjawia prawdę o sprawcach zbrodni w równie uzależniony od możliwości kultury pisanej sposób, czyli kreśląc litery kijem na piasku. Szczególną zaś

¹¹ S. Eaton, *A Woman of Letters. Lavinia in „Titus Andronicus”*, w: *Shakespearean Tragedy and Gender*, red. S.N. Garner i M. Sprengnether, Indiana University Press 1996, s. 54-74.

wagę przywiązuje Eaton do natrętnie powracającego w tragedii Szekspira motywu obciętej dłoni. Ofiara takiego okaleczenia staje się nie tylko ułomna fizycznie, ale także – czy może przede wszystkim – intelektualnie, gdyż nie jest już w stanie wyrazić siebie za pomocą pisma. Pisząca ręka to w opinii wielu badaczy metaforyki renesansowej symbol ludzkiej racjonalności, która jednoznacznie odróżnia człowieka cywilizowanego od zwierząt i bardziej prymitywnych, barbarzyńskich społeczności i kultur¹². To jednak coś więcej niż tylko świadectwo przyswojenia sobie praktycznej i użytecznej umiejętności, pozwalającej lepiej komunikować się z bliźnimi.

Umiejętność uporządkowanego wyrażania własnych myśli i emocji w formie pisanego tekstu to wedle Eaton także sposób kształtowania osobowości i tożsamości, rodzaj autoinscenizacji, która pozwala świadomie projektować swój wizerunek dla innych i wobec innych. „W ramach ideologii humanistycznej piszące/opisywane «ja» to «ja» dodatkowe i samoświadome” – pisze Eaton, która właśnie *Tytusa Andronikusa* uważa za tekst emblematyczny dla typowo renesansowego traktowania pisma jako przedłużenia i uzupełnienia ludzkiego umysłu. Dlatego szczególnie uwagą obdarza ona w swojej interpretacji postać Lawinii, której dzieje, jej zdaniem, stanowią tragiczną wersję perypetii takich bohaterek komedii Szekspira, jak Helena, Oliwia, Porcja czy Rozalinda; kobiet, które ze względu na swoje wykształcenie zyskują wyjątkową i rzadką w owych czasach możliwość wejścia w męski świat, gdyż potrafią sprostać wyzwaniom intelektualnym i na równi z mężczyznami domagać się uznania swoich praw czy realizacji własnych pragnień. Tamte bohaterki sprawnie wykorzystywały swój intelekt, by w ostatecznym rozrachunku zrealizować własne cele. Tymczasem los Lawinii, pozbawionej przez Charona i Demetriusza języka i dłoni, podstawowych narzędzi werbalnego wyrazu, staje się historią degradacji racjonalnej, dojrzałej ludzkiej podmiotowości z powrotem do poziomu żyjącego, czysto biologicznego ciała, pozbawionego kluczowej dla definiowania humanistycznego podmiotu zdolności racjonalizacji własnych odczuć i dawania im wyrazu w sferze interakcji społecznych. Interpretacja Eaton pomaga dostrzec fakt, że w ramach renesansowej ideologii, sankcjonującej kartezjańską wizję „ja”, pismo i literatura stanowiły niezwykle skuteczny środek produkowania określonych typów podmiotowości na poziomie relacji społecznych. Nic więc dziwnego, że właśnie tekst tak silnie zakorzeniony w humanistycznej wizji relacji między człowiekiem a światem zainteresował Müllera, który wielokrotnie podkreślał, że przepisuje kanoniczne dzieła Szekspira przede wszystkim po to, by tropić w nich te elementy, które do dziś

¹² Tamże, s. 59.

trwają w społecznej świadomości, ogólnie narzucając jemu współczesnym trudne do zakwestionowania, „naturalne” schematy rozumienia świata i ich własnego w nim miejsca¹³.

O ile analizująca tekst Szekspira Eaton skupiała się na roli tekstu pisanego, traktując go jako narzędzie rozpowszechniania dominującej ideologii i kształtowania określonego typu podmiotowości, o tyle przepisujący *Tytusa Andronikusa* Müller skoncentrował się w głównej mierze na funkcjonowaniu określonej formy podawczej – formy podawczej tradycyjnego dramatu, wywodzącego się z ducha renesansowego humanizmu – jako nośnika zideologizowanej wizji świata i relacji międzyludzkich. Autorefleksyjny aspekt jego tekstu widać zwłaszcza w sposobie wykorzystania tragedii Szekspira i nadania zapożyczonym z niej fragmentom charakteru cytatu; cytatu nie tylko wielkiej tragicznej fabuły, ale przede wszystkim tamtej formy dramatycznej, obarczonej rozpoznawalną dziś funkcją propagowania dominującej wówczas wizji świata. Ten właśnie wymiar tradycyjnego dramatu odsłania Müller w chwili, kiedy czyta tekst oryginalny tyleż wnikliwie, co niezgodnie z klasycznymi interpretacjami. Zaś jego niepokorna lektura ma otwarcie deklarowany polityczny cel, choć polityczność należy tu rozumieć swoiście, zwłaszcza w kontekście ostatnich dyskusji na temat formy i funkcji zaangażowanego teatru. „Chodzi o związek pomiędzy pismem a krwią, alfabetem a terrorem” – komentował Müller sens swojej lektury *Tytusa Andronikusa* w autobiografii *Krieg ohne Schlacht*, sytuując ją zarazem w nurcie postkolonialnej krytyki globalizacji zachodniej kultury. Już ten krótki cytat świadczy o tym, że interesował go przede wszystkim ukryty polityczny wymiar literatury i teatru, traktowanych zwykle jako neutralne ideologicznie narzędzia opisu świata. Zaś podstawową strategią o *stricte* politycznym znaczeniu stała się tu tytułowa anatomia, która w trakcie analizy *Anatomii Tytusa* ujawnia co najmniej swoje dwa podstawowe znaczenia.

Tekst Müllera to znakomity pokaz takiego anatomicznego rozbioru tekstu Szekspira, w którego efekcie wychodzą na jaw ideologiczne implikacje, ukryte dotąd skrzętnie pod powierzchnią humanistycznego przesłania, utrwalanego przez kolejne pokolenia interpretatorów. Tnąc tkankę tekstu Szekspira skalpelem pisanego wersalikami komentarza i przywołując podstawową dlań metaforę błędnego koła zemsty, napędzającego spiralę coraz krwawszych wydarzeń, Müller odsłania jednocześnie mechanizm błędnego koła historii. W nieskończoność powiela ono te same, choć zrealizowane w różnych kontekstach historycznych struktury społeczne i wzorce posunięć politycznych, które wywołują napięcia

¹³ Por. H. Müller, *Szekspir różnica*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia” 2006, nr 72.

niwelowane najczęściej na drodze zbrojnych konfliktów. W wyniku tych zabiegów akcja wzbogacona o wprowadzone w komentarzu poetyckie obrazy o czytelnych odnośnikach do współczesnych Müllerowi wydarzeń zmienia się w historiozoficzny model, który wydobywa na jaw dialektyczną cykliczność dziejów społeczeństw, narodów i cywilizacji. Autor *Anatomii Tytusa* wyraźnie przy tym uwydatnia te sytuacje, w których barbarzyńscy Goci uczą się od Rzymian, jak zręcznie używać ideologicznych argumentów dla uzasadnienia polityki terytorialnej ekspansji. Jednocześnie Rzymianie przyswajają sobie ich okrutne metody zabijania, choć początkowo szczycą się tym, że są obywatelami miasta, w którym „papier waży więcej niż kamień”, a logika myślenia znaczy więcej niż fizyczna przemoc. Walka Rzymian z Gotami w tekście Müllera staje się tym samym bardzo współczesną przypowieścią o „wtargnięciu Trzeciego Świata na terytorium Pierwszego”¹⁴, jak określił to sam autor; przypowieścią pozwalającą w pozornym chaosie dziejów zobaczyć bezlitośnie i niezmiennie funkcjonujące mechanizmy zbrojnej i kulturowej przemocy, służące unifikacji odmiennych sposobów myślenia, odczuwania i działania.

Zarazem jednak najbardziej drobiazgowej analizie poddaje Müller w *Anatomii Tytusa* ten szczególny tryb w maszynie historii, jakim jest literatura; literatura traktowana już nie jako neutralne narzędzie opisu świata, ale przede wszystkim jako jeden z instrumentów ideologicznej opresji. I to właśnie analiza roli literatury jako nośnika ideologii stanowi drugi rodzaj anatomii dokonywanej w tekście na żywym organizmie tradycyjnej formy dramatycznej, pożyczonej od Szekspira. Zgodnie z mottem:

Ludzkości
żyły otworzyć jak książkę
w strumieniach krwi kartkować

utwór Müllera staje się anatomicznym rozbiorem dramatu jako takiego oraz sposobu, w jaki można go użyć jako matrycy zamkniętego i jednowymiarowego świata. Niepostrzeżenie narzuca on odbiorcy jedną, pożądaną perspektywę oglądu rzeczywistości i tym samym staje się narzędziem dyskursywnej opresji. Nic więc dziwnego, że łącząc komentarz z fabułą sztuki Szekspira, niemiecki dramatopisarz tworzy taką formę, która stawia skuteczny opór zarówno nazbyt łatwej lekturze, jak i wykorzystaniu tekstu zgodnie z obowiązującymi zasadami teatralnej praktyki. Dlatego każdy akt recepcji (lektury czy scenicznej realizacji) musi doprowadzić do interakcji między samym tekstem *Anatomii Tytusa* a aktualnym kontekstem jego odbioru, znosząc zwyczajową między nimi

¹⁴ H. Müller, *Anatomia Tytusa*, op. cit., s. 183.

granicę; do interakcji zmuszającej odbiorcę do refleksji nad podstawowymi procesami percepcji i konstruowania znaczeń w teatrze. Müller zamierzenie podkopuje tradycyjny autorytet dramatu, by w zamian zaproponować taki tekst, który dla swego istnienia wymaga partnera w dialogu – współpracującego i krytycznego odbiorcy, uaktywniającego swój zasób kulturowej wiedzy, by poddać go następnie krytycznemu sprawdzeniu w „tu i teraz” sytuacji odbioru. W ten sposób komentarz nie jest w *Anatomii Tytusa* jedynie metodą wprowadzenia w tekst rzeczywistości autora, jak *expressis verbis* sformułował to Müller, ale otwiera ponadto możliwość uzupełnienia tekstu o rzeczywistość czytelnika czy widza. Anatomiczna rozbiórka *Tytusa Andronikusa* Szekspira okazuje się tu zarówno anatomią tradycyjnego dramatu i jego nadrzędnej funkcji jako nośnika ideologii, jak też anatomią historycznie i kulturalnie zdeterminowanych wzorców percepcji i zachowania każdorazowych odbiorców. I właśnie takie obnażenie historycznego charakteru pojęcia sceniczności i jej politycznych implikacji, połączone z próbą zmuszenia odbiorców do performatywnego współtworzenia sensów tekstu, zdaje się ostatecznym celem dokonanej przez Müllera dekonstrukcji podstaw dramatycznego paradygmatu, a zarazem próbą uwrażliwienia widzów na obecność ideologicznego przekazu wpisanej w pozorującą niewinność formę klasycznego dramatu.