

## Bertolt Brecht? *Il n'y a pas de hors-texte*

ABSTRACT. Karasińska Marta, *Bertolt Brecht? „Il n'y a pas de hors-texte”* [Bertolt Brecht? *Il n'y a pas de hors-texte*]. „Przestrzenie Teorii” 12. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 119-129. ISBN 978-83-232-2077-0. ISSN 1644-6763.

With his theory of the epic theatre and its most important category *V-Effekt*, Bertolt Brecht can be included within precursors of the current of modern reflection on discourse, crisis of representation and transitivity of that which is literary with that which is theatrical, the stage character of the text and textuality of the stage. Disproving of the role of *mimesis*, the importance of quotation and repetition as rudimentary acting strategy, replacement of great narrations with a fragment, joining a work and a commentary, intertextual games, metatextuality and metatheatricality as a foundation of stage aesthetics encourage us to locate Brecht's theatrical output in the context of reflection of Derida, Foucault and Barthes.

*Pokażcie, że pokazujecie*

Bertolt Brecht, *Pokazywanie trzeba pokazywać*

*Twarz moja jest uszmkowana, oczyszczona*

*Z wszelkich właściwości, pusta, aby odzwierciedlić mogła*

*Myśli, tak zmienne oto jak*

*Głos i jak gest.*

Bertolt Brecht, *Szminka*

Co może łączyć Bertolta Brechta z Jacques'em Derridą? Najważniejszego teatralnego piewcę komunizmu z kategorycznym dekonstrukcjonistą? Co może łączyć marksistowską ideologię z podnoszonym przez wrogów postmodernizmu jego rzekomym relatywizmem? Zaangażowanie w walkę klas z wiarą w pantektualność świata? Formułowane poniżej uwagi odnoszone są głównie do teoretycznoteatralnych aspektów dorobku Brechta, przejawiających się jednak zarówno na poziomie jego tekstów z zakresu teorii sztuki scenicznej, jak i dramatopisarstwa, traktowanych jako spójna, nierozzerwalna całość. Oświeclających się wzajemnie i rodzących nowe generalne jakości – zarazem w obszarze inscenizacji, jak i pisanego na scenę słowa. Owymi podstawowymi nowymi jakościami, szczególnie brzemiennymi dla losów XX-wiecznego teatru i dramatu, okazują się dwa proponowane przez Brechta zabiegi – przynależący do rzeczywistości teatralnej, dotyczący techniki aktora *Verfremdungseffekt* i związana z poziomem tekstu dramatycznego dewaluacja scenicznego

dialogu. Oba nie tylko służące postulowanej przez Brechta epizacji teatru, ale nade wszystko – przemieszczające sztukę sceny ku przestrzeni rezerwowanej dla literatury.

## Aktor

Podstawowa dla teorii Brechta koncepcja aktorstwa staje się zasadniczym kierunkiem destruowania tradycyjnie pojmowanej teatralności. Jedną z najważniejszych teorii scenicznych XX wieku w swojej istocie wymierzona jest przeciwko sztuce scenicznej. Jak słusznie podkreślano, szczególnie gorliwymi uczniami Brechta okazali się Peter Handke i René Pollesch. Obaj dokonujący rozvodu aktora i postaci. W miejsce artysty teatru stawiający oddzielonego od tekstu wykonawcę. Ale bez Brechta nie byłoby z pewnością nie tylko niemieckich dramatów mówionych. Usytuowane na granicy sztuki sceny i dźwięku wykłady Johna Cage'a czy dokonania teatru instrumentalnego, odwołujące się do niezwykłych dla muzyki zadań realizującego zapis partytury wykonawcy, doskonale mieszczą się w metateatralnym komentarzu *Publiczności zwymyślanej*:

My – tylko mówimy. My – wypowiadamy. Wypowiadamy nie nas, lecz poglądy autora. Wypowiadamy się, podczas gdy mówimy. Nasze przemówienie jest naszym działaniem. Podczas gdy mówimy, jesteśmy teatralni<sup>1</sup>.

Proponowany przez Brechta zakres zdekomponowania bohatera celnie ilustruje formułowana przez Dietricha Steinbecka fenomenologiczna teoria postaci scenicznej<sup>2</sup>. Ważną także za sprawą akcentowanej obecności, tak istotnego dla Brechta, widza. Budowanie postaci scenicznej w ujęciu Steinbecka odbywa się w porządku trzech faz. Pierwsza z nich wiąże się z obecnością żywego aktora, którego zadaniem jest reprezentowanie bohatera. Etap drugi dotyczy kształtowania w trakcie prób postaci aktorskiej, manifestowanej przez schemat roli, a zatem intencję jej zagrania. Faza ostatnia polega na tworzeniu już w czasie przedstawienia postaci scenicznej, możliwemu wyłącznie dzięki kontaktowi z publicznością. Brechtowski efekt osobliwości zasadza się na teoretycznej likwidacji postaci scenicznej i zrewaloryzowaniu statusu postaci aktorskiej. Brecht bowiem, utożsamiając postać z opowiadającym o niej aktorem, zrównuje wyodrębnioną przez Steinbecka fazę trzecią z pierwszą. Pozostawia na-

<sup>1</sup> P. Handke, *Publiczność zwymyślana*, przeł. H. Kajzar, „Dialog” 1969, nr 6, s. 58.

<sup>2</sup> D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

przeciwko widowni aktora – reprezentanta postaci. Zastępuje charakter jego demonstratorem. Grę – narracją.

Rozsunięcie między aktorem i postacią stanowi naturalną, niezbywalną i (niekiedy celowo) ujawnioną cechę strukturalną teatru lalkowego. Zawsze przecież w teatrze obecną, tu jednak nie pozwalającą się zamaskować. Aktor występujący w roli aktora, czy – jak chce Jurij Łotman – także kukielka grająca aktora, to typowa figura sceny lalkowej, obnażająca teatralną umowność<sup>3</sup>. Rozbicie postaci na animującego i animowane, oscylacja między współcześnie najczęściej zdemaskowanym animatorem a lalką czy przedmiotem, przechodzenie od gry do komentarza w sposób naturalny przypomina Brechtowski *V-Effekt*. Likwidujący postać. Zamieniający kukielkę w aktora. Teatr lalek, wpisując świat przedstawiony w ramy opowieści, ciąży ku epice. Obnaża akt zmultiplikowanej kreacji. Poddaje żywioł plastyki porządkowi dyskursu.

Na głównie dyskursywny charakter teatru zwrócił uwagę Jacques Derrida. Ta łącząca widowisko z dyskursem sztuka, a więc potencjalnie gwarantująca jedność spojrzenia i głosu, naznaczona jest jednak piętnem przedstawienia. Wpisana w przestrzeń sceny stojąca w opozycji do dyskursu reprezentacja stanowi dla niej samej wewnętrzne zagrożenie. Derrida idący tropem zawartych w *Liście do d'Alemberta* rozważań Rousseau wymienia dwa typy ludzi widowiska: mówcę czy kaznodzieję i aktora<sup>4</sup>. O ile pierwszy harmonijnie łączy w sobie reprezentanta i reprezentowane, o tyle tradycyjne zachodnie aktorstwo rodzi się z rozłamu między *signifié* i *signifiant*. Aktor sam niczego nie znaczy. Jest – według słów Derridy – ledwie rzecznikiem użyczającym głosu. Uliczny demonstrator Brechta, zatem odcinający się od ucieleśnienia prezentowanej postaci mówca, ujawniony opowiadacz, przejawia się w jednoczesnej przestrzeni znaczonego i znaczącego. Owa demaskowana współobecność aktora epickiego jako reprezentującego podmiotu i reprezentowanego obiektu obnaży się na granicy wyznaczonej techniką *V-Effekt*. Zrodzonego w Derridiańskiej szczelinie nieobecności. Spektakl Brechta staje się w zamierzeniu przedstawieniem bez przedstawienia. Jego aktor jednak (co typowe dla konwencji teatru w teatrze) występuje tylko pozornie we własnym imieniu. Jako oddzielony od postaci mówca, objawiający się samoświadomy, reprezentowany. Owa wskazywana przez Derridę alienacja reprezentowanego w reprezentancie (w teorii Brechta sprowadzona do efektu osobliwości, w *Publiczności zwymyślanej* Handkego manifestowana w skrajnie demonstrowanej antyiluzji scenicznej) rodzi się za sprawą umowy społecznej. W przypadku teatru epickiego porozumienia

<sup>3</sup> J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6.

<sup>4</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 396.

sceny i widowni, którego najcelniejszy wykład zawarł Brecht w uwagach do *Rozkwitu i upadku miasta Mahagonny*.

Proponowana przez Brechta koncepcja gry scenicznej, bliska idei mówcy czy kaznodziei, akcentująca w teorii obecność reprezentowanego we własnej osobie, w rzeczywistości okazuje się Derridiańską reprezentacją reprezentacji. Ważne miejsce w poświęconych problemowi *mimesis* rozważaniach Derridy zajmuje *Mimique* Mallarmégo<sup>5</sup>. Refleksje francuskiego filozofa, dotyczące wprawdzie ogólnej teorii tekstu, nabierają jednak szczególnego znaczenia dla teoretyki teatru. Wiążą się one nie tylko z tzw. *role-theory*, ale również z fundamentalną kategorią scenicznej reprezentacji. Mallarmé w swym opisie pantomimicznego przedstawienia zauważa, iż jego scena ma imitować konkretne działania, ilustruje jedynie ich ideę. Mim bowiem tylko pozornie naśladuje przedmiot, którego w rzeczywistości nie ma. Istotą pantomimy jest zatem wyłącznie sam akt imitowania naśladownictwa. Derrida, kontynuujący rozważania Mallarmégo, kwestionuje nie tylko istnienie naśladowanego przedmiotu, ale także powołującego go do scenicznego bytu podmiotu. Mim Mallarmégo bowiem, rozszczepiony na imitatora i imitowanego, w tym samym momencie gra i jest sam przez siebie grany. Teatr pantomimy okazuje się sceną – *simulacrum mimesis*. Mim Mallarmégo/Derridy staje się autoterefencjalny. Jak aktor Brechtowski.

„Pokazywanie trzeba pokazywać”, powie przecież jeszcze przed Derridą Bertolt Brecht. Owa zwielokrotniona Brechtowska reprezentacja to jednak także likwidacja niezależnego od aktora reprezentowanego, a więc w istocie likwidacja tradycyjnej reprezentacji. Wyeliminowanie *signifié*, o którym pisze Barthes. I likwidacja teatru w jego zachodniej Arystotelesowskiej formule. Teatr Brechta wymierzony w zasadę *mimesis*, wbrew swej politycznej ideologii, przestaje odzwierciedlać pozateatralną rzeczywistość. Naśladując jedynie proces naśladowania, „pokazując pokazywanie”, okazuje się *simulacrum* samego siebie. Staje się demonstracją teatralności. Jak pantomima Mallarmégo demonstracją idei. *Quasi*-teatrem.

(...) demonstrujący wyprowadza charaktery wyłącznie z analizy działania. (...) Teatr, który idzie jego śladem, zrywa radykalnie z nawykiem zwykłego teatru, który działania wyprowadza z charakterów, uniemożliwiając w ten sposób ich krytykę i przedstawiając je jako z tych charakterów wynikające. **Charakter** osoby przedstawianej pozostaje dla naszego demonstratora wielkością niewymierną<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Tegoż, *La dissémination*, Paris 1993.

<sup>6</sup> B. Brecht, *Wartość mosiądzu*, przeł. zespół, Warszawa 1975, s. 60.

Zdarzeniowość i tekstualność przejawiają się dla Derridy za pomocą wibracji głosu. To ona staje się pismem (zewnątrzem) głosu (wnętrza). Znamieniem jednostkowości.

Tembr głosu zaznacza swą niezastąpioną jakością zdarzenie mowy. Jest tym samym ważniejszy od formy znaków, od treści sensu. Nigdy się do nich nie ogranicza, albowiem forma i treść to mają ze sobą wspólne, że mogą być powtarzane, naśladowane w tożsamości swego przedmiotu, to znaczy w swej idealności. Czyż wyrzekając się zastąpienia, tembr nie należy do samego zdarzenia, jednostkowej obecności, samego wytrysku źródła? A styl, czyż nie jest odpowiednikiem w piśmie tej wyjątkowej wibracji?<sup>7</sup>

Związek zdarzenia i tekstualnie pojmowanego głosu, jednostkowości i tonacji, manifestujące podnoszone przez Derridę relacje mowy i pisma, przełożone na język sceny staną się wyróżniającą cechą Brechtowskiego aktorstwa.

Demonstrator teatralny, aktor, musi zastosować technikę, która umożliwi odtworzenie tonacji tego, co demonstruje, z niejaką rezerwą, dystansem (tak, aby widz mógł powiedzieć: „on jest wzburzony – na próżno, za późno, nareszcie” itd.)<sup>8</sup>.

Zawieszony między grą i komentarzem, reprezentacją i reprezentowanym aktor Brechta staje się ledwie/aż głosem. Zamiast odegranej postaci poznamy jej charakterystykę. Zamiast charakteru – głos. Zamiast ucieleśnionej roli – dyskurs. Imitacyjną funkcję teatru zastąpi jego dyskursywność. Udaremniająca wypartą z pisma jedność spojrzenia i głosu, dla której ostatnim bastionem mógłby jeszcze okazać się teatr.

Reprezentujący nurt amerykańskiej fenomenologii teatru Bert O. States definiuje ideę teatru jako aktu mowy, jako relacje między aktorem i publicznością<sup>9</sup>. Szeroko rozumiana przez niego mowa sceniczna włącza w siebie także pozajęzykowe środki wyrazu związane z aktorem. Podobnie jak Steinbeck w centrum swych zainteresowań stawia States właśnie zagadkę aktorstwa. Odbierający mowę sceniczną widz, świadomy dwoistego bytu grającego i granego, postrzega w jednoczesności oddzielone od siebie postać i aktora. Najistotniejsze miejsce w omawianych rozważaniach zajmuje problem przenoszonego w roli charakteru. States, w sposób bliski Brechtowi, sprowadza aktora do funkcji narratorskiego głosu. Sceniczny dyskurs porządkuje podług kategorii gramatycznych,

<sup>7</sup> J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris 1972, s. 352, cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 363.

<sup>8</sup> B. Brecht, *Wartość mosiądzu*, dz. cyt., s. 61.

<sup>9</sup> B.O. States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, London 1985.

przypisując opowiadaczowi określoną relację z innymi uczestnikami komunikacji teatralnej:

- mówca (JA)
- mówiący do (TY, WY)
- mówiący o (ON).

States przywołuje rozróżnienie Jiříego Veltrusky’ego, dokonującego rozdziału na zdarzenia odgrywane się (teatr) i zdarzenia odgrywane (dramat). W uproszczeniu schemat Veltrusky’ego przedstawić można następująco:

TEATR		DRAMAT
Aktor	ja	Charakter
Widownia	ty	Inny charakter
Charakter	on	Nieobecny charakter lub zdarzenie

W kolumnie DRAMAT charaktery rozmawiają ze sobą o zdarzeniach i innych ludziach (najczęściej nieobecnych). Kolumna TEATR dotyczy sytuacji, w której aktor mówi do publiczności o charakterze, który odgrywa. Jak podkreśla States, Ja aktora nie jest Ja przedstawianego przez niego charakteru. Głos aktora ustanawia mówiące Ja. Aktor, który pojawia się jako charakter, konstytuuje akt mowy niezależnej w obszarze mowy zależnej. Z definicji więc przejmuje zadania narratora. Jednocześnie – jako opowiadacz i postać – „robi” i „jest”. Widoczny na scenie wysiłek aktora nie należy do odgrywanej postaci. Ja aktora nie sprowadza się jednak wyłącznie do jego cielesności. Jego Ja to nade wszystko postawa ciała, nieunikniony zespół zachowań, które pozostają na zewnątrz granego bohatera. Aktor zawsze trochę „cytuje” charakter, nawet wtedy, kiedy nie odwołuje się wprost do techniki Brechtowskiej. Jeśli zaś aktor cytuje charakter w zgodzie z postulatem Brechta, będzie to zdaniem Statesa cytatem nad cytatem. Cytat zwielokrotniony. Nadcytat. Z rozważań amerykańskiego fenomenologa wynika nieuchronność efektu osobliwości jako niezbywalnego elementu każdego aktu kreacji aktorskiej. Osadzenia aktora między iluzją i realnością, prawdopodobieństwem i prawdą, udaniem i byciem. Między Hamletem i tym, co pozwala mu zagrać Hamleta. A zatem wynika także nieuchronność dominującej dyskursywności, traktowanej jako akt mowy, sztuki teatru. Aktor zaprasza publiczność, by za jego pośrednictwem zobaczyła stojącego za nim kogoś innego. Charakter żyjący w tym samym świecie co widownia. Jeśli nawet idealny, nieprawdopodobny, to osadzony na realnym gruncie ustanowionym przez aktora. Obiektywizującym iluzję.

Brecht oddalający klasyczne zachodnie techniki aktorskie rezygnuje z całkowitego przekształcania się aktora w postać sceniczną. Zamiast tradycyjnego grania roli aktor

- **pokazuje** postać
- **cytuje** tekst
- **powtarza** zdarzenie.

Unieważnienie kategorii reprezentacji, cytat i powtórzenie stanowiące fundament estetyki teatralnej Brechta staną się centralnymi elementami postmodernistycznej teorii tekstu. Podobnie jak wprowadzane do spektaklu, rozbijające jego ciągłość, gry intertekstualne między słowem, songiem i filmem.

Zdewaluowanie tradycyjnego aktorstwa i obowiązującej w klasycznym teatrze idei całości wiąże się z unieważnieniem Arystotelesowskiego modelu dramatu.

W dramaturgii arystotelesowskiej i w odpowiadającym jej rodzaju gry aktorskiej (oba pojęcia można by ewentualnie przestawić) złudzenie widza dotyczące rodzaju i sposobu, w jaki zdarzenia sceniczne powstają i rozgrywają się w rzeczywistym życiu, zostaje poparte przez fakt, że konstrukcja fabuły tworzy konieczną całość. Szczegóły nie mogą być konfrontowane pojedynczo z odpowiadającymi im fragmentami rzeczywistego życia. Nie wolno niczego „wyrwać z kontekstu”, aby znaleźć związek z rzeczywistością. Uosobliwiająca metoda gry aktorskiej łamie ten zakaz<sup>10</sup>.

Brecht, pozostający w opozycji do Arystotelesowskiego modelu teatru, rezygnuje – jak sam przyznaje w cytowanej wyżej wypowiedzi – z zamkniętej fabuły. Całość zastępuje fragmentem. Wyrwany z kontekstu szczegół konfrontuje z pozaliteracką rzeczywistością. Fragment zamiast całości. Fundamentalny dla estetyki Brechta demontaż tradycyjnej poetyki dramatu, maniera rozbijania wielkich narracji (także epepei historycznych) na nieprzylegające segmenty to kolejny przejaw zastępowania struktur dramatycznych traktowanymi procesualnie strukturami dyskursu. Dynamika dialogu traktowanego jako dramaturgiczna akcja wyparta zostanie przez dyskursywną logikę tekstu.

## Tekst

W antycznej teorii literatury przyjmowano możliwość dwojakiej budowy tekstu – poddanej rygorowi *diegesis* lub *mimesis*. Podług Platona opowiadanie diegetyczne pozostawało wyłącznie w obszarze słownych środków wyrazu. Porządek *mimesis* warunkował fakt przejęcia słowa przez aktora. W związku z powyższym założeniem wypowiedź diegetyczna i dramat mimetyczny w oczywisty sposób musiały się wzajemnie wykluczać. Wynikające stąd przeciwstawienie narrator – aktor rozstrzygnię

<sup>10</sup> B. Brecht, *Wartość mosiądzu*, dz. cyt., s. 245.

Brecht (podobnie jak States) na korzyść opowiadacza. Droga Brechta wiedzie zatem od *mimesis* do *diegesis*, od dramatu do niedramatu.

Dewastując podstawowe dla sztuki teatralnej kategorie roli, postaci i dialogu, zastępując sceniczną *mimesis* opowieścią, Brecht absolutyzuje dyskurs i zaciera podziały między literaturą i sceną. Podziały tak radykalnie przecież kreślone przez innych twórców Wielkiej Reformy. W swej drodze ze sceny ku tekstowi w końcu i sam aktor Brechta stanie się elementem tekstu, pismem rozumianym na postmodernistyczną modłę. Podobnie jak związany z nim nieuchronnie odbiorca – zasłuchany w teatralną opowieść widz/czytelnik.

Andrzej Wirth, wspominając swą pracę nad studenckim spektaklem Brechtowskiej *Lehrstück*, zwraca uwagę na zaprogramowaną w sztukach instruktazowych w istocie eliminację teatru, zastąpienie inscenizacji tekstu jego kolektywnym odczytaniem. Wirth, dokonujący analizy utworów Brechta, podkreśla zastąpienie w nich klasycznych ról postaci rolami uwewnętrznionego autora i uwewnętrznionego czytelnika. Miast osadzonych w przestrzeni teatru aktora i widza pojawiają się zatem bohaterowie ufundowanego przez strukturalizm modelu komunikacji literackiej. Odbiorca tekstów Brechta okazuje się w ujęciu Wirtha w ostateczności „czytelnikiem-aktorem odtwarzającym tekst, który sam jest przez tekst tworzony”<sup>11</sup>:

Cóż to jednak za scena, która nie pozwala niczego oglądać? To miejsce, w którym widz, sam oddając się widowisku, nie będzie oglądającym ani oglądanym, zatrze w sobie różnicę między aktorem i widzem, reprezentowanym i reprezentantem, przedmiotem oglądanym i podmiotem oglądającym. (...) To święto publiczne będzie mieć formę analogiczną do zebrań politycznych zgromadzonego ludu, wolnego i prawodawczego: przedstawieniowa różnicowość (*différence*) zartata zostanie w obecności dla siebie suwerenności<sup>12</sup>.

Wskazane wyżej przemieszczenie ról komunikacyjnych w owym teatrze bez reprezentacji, łączących w jedno kompetencje nadawczo-odbiorcze, uznać można za kolejny przejaw przesunięcia przez Brechta jego politycznych przecież dramatów od sceny ku pismu. Postulowane przez autora *Opery za trzy grosze* „literaturyzowanie” teatru (*Literarisierung des Theaters*) zrównujące status sztuki sceny i sztuki słowa przywodzi na myśl dobrze już w literaturoznawstwie ugruntowaną refleksję o scenicznym (*ergo* teatralnym) charakterze każdego aktu komunikacji literackiej. Proces utożsamienia obu typów wypowiedzi przebiega tu jednak zatem w kierunku przeciwnym niż proponowany przez Brechta. Wspar-

<sup>11</sup> A. Wirth, „Fatzer” Brechta. *Eksperymenty w pracy nad dyskursem (ostatnie pięćdziesiąt lat)*, [w:] tegoż, *Teatr jaki mógłby być*, red. M. Sugiera, Kraków 2002, s. 93.

<sup>12</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 398.



ciem dla tezy o zawsze scenicznym wymiarze tekstu językowego okazuje się przekonanie o jego wykonawczym przeznaczeniu, stanowiącym warunek *sine qua non* każdorazowej, indywidualnej lektury, którego wyznawcą na rodzimym gruncie był Jerzy Ziomek.

Koncepcja lektury jako spektaklu, choć zajmująca szczególne miejsce w rozważaniach Derridy, Barthes'a czy Foucaulta, pojawiła się na długo przed „wybuchem” postmodernizmu. Już Paul Valéry porównywał bowiem autora tekstu literackiego do inscenizatora rozgrywanego w języku spektaklu. Postmodernistyczna scena tekstu, jako terytorium spotkania autora-inscenizatora i czytelnika-wykonawcy, nie tylko zrównuje akt pisania z in-scenizacją i lekturę z aktywną kreacją aktorską, ale także – poprzez ujawnienie sytuacji komunikacyjnej – wpisuje kategorię tekstualnej teatralności w poziom metajęzyka, łączy dzieło i komentarz. Propagowana przez Barthes'a i Derridę idea inscenizacji tekstu, jako zniwelowania różnic między tekstem komentowanym i komentarzem, zrównuje w bliski Brechtowi sposób performatywność i konstatację, między którymi oscyluje osadzony na granicy świata przedstawionego i zdystansowanej narracji aktor teatru epickiego. Efekt osobliwości służy ujawnieniu gry, utożsamieniu tekstu i komentarza. Demaskuje proces komunikacji teatralnej i fikcjonalizuje rzeczywistość. Teatr Bertolta Brechta czyni zadość Derridiańskiej syntezy dzieła i jego teorii, tekstu i metatekstu. Teatralna scena Brechta staje się tak bliską Derridzie sceną tekstu. Okazuje się więc *eo ipso* lekturą.

Przechodniość teatru i pisma, sceniczność tekstu i tekstualność sceny to jeden z wiodących tematów w rozważaniach Rolanda Barthes'a. Szczególnie podatna na tak ukierunkowany rodzaj refleksji, zaskakująco bliskiej teoriom Brechta, okazuje się skrajnie skonwencjonalizowana poetyka teatralna Dalekiego Wschodu. W *Imperium znaków* Roland Barthes wpisuje tradycję japońskiego bunraku w przestrzeń pisma, zarezerwowanego odrębnie dla trzech elementów spektaklu: głosu, gestu i działania. Trzy rodzaje zróżnicowanego substancjalnie pisma przypominają, zdaniem autora, Brechtowski efekt dystansu. Ów dystans na poziomie tekstu przejawia się za sprawą nieciągłości kodów, rozdarcia przeciwstawionego sobie głosu i gestu, duszy i ciała.

*Bunraku* ani nie ukrywa, ani przesadnie nie manifestuje swego mechanizmu; w taki sposób pozbawia żywość aktora sakralnej stęchlizny i znosi metafizyczną więź między duszą i ciałem, przyczyną i skutkiem, motorem i maszyną, podmiotem i aktorem, Przeznaczeniem i człowiekiem, Bogiem i stworzeniem, przed której ustalaniem Zachód nie może się powstrzymać (...) <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 1999, s. 117.

Epicki teatr Brechta, podobnie jak japoński bunraku, zaprzecza zamierzonej w sztuce zachodniej idei scenicznej całości. Doskonałej symbiotycznej symfonii wielorakich kodów. Podzielony na suwerenne, rozbite elementy nieciągły spektakl nie tylko uniemożliwia obcą i bunraku, i Brechtowi spontaniczność, ale także w sposób bliski już Barthes'owi eliminuje samego autora.

Jak zauważył Brecht, panuje tu *cytat*, odrobina pisma, fragment kodu, jako że zaden z uczestników gry nie może osobiście odpowiadać za to, że nigdy nie pisze sam. Jak w nowoczesnym tekście, splot kodów, odniesień, oderwanych stwierdzeń antologijnych tekstów pomnaża napisaną liniijkę nie poprzez jakieś odwołanie metafizyczne, lecz poprzez grę kombinacji, która otwiera się na całą przestrzeń teatru: to, co jeden rozpocznie, drugi prowadzi dalej, bez wytchnienia<sup>14</sup>.

Wywiedziona z refleksji Barthes'a analogia między teatrem japońskich lalek i teorią Brechta ufundowana zostaje na poziomie przedscenicznego pisma. Przedscenicznego w rozumieniu zachodnim, bo odosobnionego, rozbijającego konieczny związek głosu i gestu, słowa i ciała. Pisma wyemancypowanego, niepodległego wobec autora splotu kodów i cytatów. Brechtowski efekt osobliwości staje się zatem w ostatecznym rozrachunku manifestacją postmodernistycznej śmierci autora.

Wynaleziony przez Brechta *V-Effekt* z definicji rozrywa więź między ciałem i głosem. Sprowadzony w konsekwencji do kategorii tekstualnych pozwala się rozpoznać jako fundamentalna zasada estetyczna w postmodernistycznej teorii dyskursu. W skoligaconym z teatrem Brechta bunraku przeciwstawiony gestowi głos nie uzewnętrznia emocji, a jedynie – jak pisze Barthes – manifestuje własną degradację – przenicowane *signifiant*.

Partnerująca głosowi i gestowi uszminkowana twarz Brechta sprzymierza się z teatralną twarzą teatru Dalekiego Wschodu, o której pisał Barthes. Zacytujmy:

Bertolt Brecht:

Twarz moja jest uszminkowana, oczyszczona  
Z wszelkich właściwości, pusta, aby odzwierciedlić mogła  
Myśli, tak zmienne oto jak  
Głos i jak gest<sup>15</sup>.

Roland Barthes:

Twarz teatralna nie jest namalowana (uszminkowana), lecz napisana. Wytwarza się to nieprzewidziane przesunięcie: chociaż malarstwo i pismo mają wspól-

<sup>14</sup> Tamże, s. 109.

<sup>15</sup> B. Brecht, *Szminka*, [w:] tegoż, *Wartość mosiądzu*, dz. cyt., s. 229.

ne narzędzie, pędzel, to jednak nie malarstwo przyciąga pismo swym ozdobnym stylem dekoracyjnym, swym zamaszystym, łagodnym pociągnięciem, swoją przedstawieniową przestrzenią (co z pewnością stałoby się u nas, gdzie kultura usankcjonowania jakiejś funkcji polega zawsze na jej nobilitacji estetycznej), lecz odwrotnie: to akt pisania podporządkowuje sobie gest malarski, jako że malowanie jest zawsze zapisywaniem. Twarz teatralna (zamaskowana w No, zarysowana w Kabuki, sztuczna w Bunraku) składa się z dwóch substancji: bieli papieru i czerni zapisu (zarezerwowanej dla oczu)<sup>16</sup>.

Zespolenie papieru i pisma, pustki stronicy i bruzdy nacięć, odsuwająca *signifié*, sprowadzona do *signifiant* pisma twarz jako *rzecz do zapisania* okazuje się w równej mierze tekstualną twarzą Barthes'a i Brechta. Twarzą jak „świeżo umyta biała cebula”<sup>17</sup> (Barthes), „oczyszczoną z wszelkich właściwości, pustą” (Brecht). Aktor tekstowej sceny w *Przyjemności tekstu*<sup>18</sup> jawi się Barthes'owi dwójako: i jako *vox*, i jako *gestus*, niezależne od generalnej zasady *actio*. Akcję zastąpi Brecht demonstracją. Wyróżnikiem modelowej dla jego teatru sceny ulicznej jest wszak jej antyiluzyjny charakter. Spleciony z głosu i gestu uliczny demonstrator – jak chce Brecht – pokazuje, że pokazuje. Działanie staje się ledwie manifestacyjnie obnażonym powtórzeniem, postać – zredukowaną do głosu relacją, przypominającą wyrażanie zarezerwowane dla muzyków i recytatorów bunraku.

Dyskursywny charakter teatru Brechta, w konsekwencji wbrew intencjom pisarza unieważniający kategorię reprezentacji, rozrywa więź między *signifiant* i *signifié*, między sceną zatem i pozateatralną rzeczywistością. Rękojmią jedynie tekstualnego charakteru sprowadzonego wyłącznie do języka świata przedstawionego staje się *V-Effekt*. Dramat Brechtowski miast świat kreować – o kreowanym świecie opowiada. Miast rzeczywistością uwierzytelnioną aktem scenicznej *mimesis* staje się zdemaskowanym pismem, pozbawionym naśladowanego oryginału. Osadzoną w żywiole języka propagandą. To właśnie ta Brechtowska autodemaskacja zbliża w zadziwiającym mariażu ideologię marksistowską i postmodernizm. *Il n'y a pas de hors-texte*.

Referat wygłoszony na konferencji międzynarodowej „Brecht – historia czy teraźniejszość teatru?”, która odbyła się w Teatrze Polskim w Poznaniu w dniach 28-30 listopada 2006 roku.

<sup>16</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, dz. cyt., s. 152.

<sup>17</sup> Tamże, s. 102.

<sup>18</sup> Tegoż, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 98.

