



przestrzenie **TEORII**

**DRAMATURGIE
WSPÓŁCZESNEJ HUMANISTYKI**

Wojciech Baluch

Daniel Banasiak

Jan Biedny

Monika Błaszczak

Piotr Dobrowolski

Irena Górska

Olena Haleta

Jakub Kłeczek

Aleksandra Kosicka-Pajewska

Dariusz Kosiński

Anna Krajewska

Inga Mizdrak

Beata Popczyk-Szczęśna

Ewa Wąchocka

Adrianna Woroch

Katarzyna Woźniak

Halina Monika Wróblewska

Grzegorz Ziółkowski

36

2021

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

W projekcie graficznym okładki i stron działowych
wykorzystano obraz
Hieronima Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich*, ok. 1500 r.

przestrzenie TEORII

UNIwersytet
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI



POZNAŃ 2021

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. Fredry 10, Coll. Maius, p. 216, 61-701 Poznań
tel./fax 61 829 46 90
e-mail: akraj@amu.edu.pl

Stanisław Balbus (Kraków)
Paul Allain (Canterbury, Kent)
Anna Burzyńska (Kraków)
Bogdana Carpenter (Ann Arbor)
[Sylwester Dworacki] (Poznań)
Irena Górka (Poznań) – sekretarz redakcji
Krzysztof Hoffmann (Poznań) – sekretarz redakcji
Anna Krajewska (Poznań) – redaktor naczelna
Magdalena Popiel (Kraków)
Wojciech Sztaba (Ludwigsburg)
Elżbieta Tabakowska (Kraków)
Giovanna Tomassucci (Piza)
Seweryna Wyśłouch (Poznań)
Marzena Łedzion-Markowska
Anna Piotrowicz
Piotr Zwierzykowski

Artykuły publikowane w „Przestrzeniach Teorii”
są recenzowane przez dwóch niezależnych recenzentów polskich
lub zagranicznych.

Abstrakty opublikowanych prac są dostępne online
w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal
of Social Sciences and Humanities <<http://cejsh.icm.edu.pl>>.

Wydanie drukowane jest podstawową wersją czasopisma.

Wersja elektroniczna czasopisma jest dostępna na Platformie PRESSto
<<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/index>>.

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021

Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji
Creative Commons – Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne
– Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe.

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ewa Wąsowska
Monika Krzywoszyńska
Elżbieta Rygielska

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
www.press.amu.edu.pl e-mail: press@amu.edu.pl wyd nauk@amu.edu.pl

Ark. wyd. 20,00. Ark. druk. 19,50.

VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, Szczecin, ul. Ks. Witolda 7–9

ADRES REDAKCJI

KOMITET REDAKCYJNY

REDAKTORZY JĘZYKOWI

REDAKTOR STATYSTYCZNY



Opracowanie graficzne

Redaktor

Redaktor techniczny

ISSN 1644-6763
ISSN (online) 2450-5765
DOI:10.14746/pt

WYDAWCA

Druk i oprawa

Spis treści

przestrzenie TEORII

DRAMATURGIE WSPÓŁCZESNEJ HUMANISTYKI

7	Anna Krajewska Dramaturgia pojęć
Rozprawy	
17	Dariusz Kosiński Dramat, dramaturgia, dramatologia — retroperspektywy
33	Piotr Dobrowolski Dramatyzacja tradycji. Dramaturgiczne konfrontacje z kanonem literackim
57	Aleksandra Kosicka-Pajewska Dramatyczność kolorów historii
73	Ewa Wąchocka Dramaturgia muzyczna
93	Irena Górską Dramaturgia fotografii. Między teorią a osobistym doświadczeniem (przypadek Rolanda Barthes'a)
109	Jakub Kłeczek Dramaturgia nowych mediów i performans postcyfrowy. Projektowanie doświadczeń użytkownika we współczesnych sztukach performatywnych
127	Daniel Banasiak Styk dramaturgii z poezją: o poetyce Ry Nikonowej
137	Wojciech Baluch Po co dramaturgowi aktor performatywny?
153	Katarzyna Woźniak Ku teatrowi agonistycznemu. Pippa Delbona <i>Waleczność rycerska</i> w Teatrze San Carlo
163	Beata Popczyk-Szczęśna Dramaturgia współtworzenia znaczeń wypowiedzi scenicznej. Na marginesie lektury <i>Tekstów dla (Starego) Teatru</i> Pawła Demirskiego
177	Grzegorz Ziółkowski Cultivating the Art of Dying: Margaret Edson's <i>W;t</i> Between Page and Screen
199	Jan Biedny Doświadczenie kina a dramaturgia neomodernizmu filmowego

Adrianna Woroch Eksperyment somatyczno-dramaturgiczny. Haptyczna wizualność i deziluzyjna dramaturgia w filmie <i>Czarny łabędź</i> Darrena Aronofsky'ego	219
Monika Błaszczak Szorstki i chropowaty dotyk — o dramaturgii zmysłów	229
Inga Mizdrak Epifania twarzy czy iluzja maski? O zmaganiu się człowieka w ujęciu filozofii dramatu Józefa Tischnera	257
Halina Monika Wróblewska Dramat. Twórczość. Transgresja. Przestrzenie intersu- biektywnych doświadczeń w mistrzowskim dyskursie	273
Olena Haleta <i>Joanna the Wife of Chuza</i> by Lesya Ukrainka as a New Model of Communication in Modern Ukrainian Literature	291
Recenzenci	311

Contents

przestrzenie TEORII

THE DRAMATURGY OF CONTEMPORARY HUMANITIES

- 7 **Anna Krajewska**
The dramaturgy of concepts

Articles

- 17 **Dariusz Kosiński**
Drama, dramaturgy, dramatology — retroperspectives
- 33 **Piotr Dobrowolski**
Dramatization of tradition. Dramatic confrontations with the literary canon
- 57 **Aleksandra Kosicka-Pajewska**
The dramatic colors of history
- 73 **Ewa Wąchocka**
Musical dramaturgy
- 93 **Irena Górski**
The dramaturgy of photography. Between theory and personal experience (the case of Roland Barthes)
- 109 **Jakub Kłeczek**
New media dramaturgy and post-digital performance. User experience design of contemporary performing arts
- 127 **Daniel Banasiak**
Contact between dramaturgy and poetry: about the poetics of Ry Nikonova
- 137 **Wojciech Baluch**
Why a playwright needs a performative actor?
- 153 **Katarzyna Woźniak**
Towards the Theater of Agon. Pippo Delbono's *Cavalleria rusticana* at the San Carlo Theater
- 163 **Beata Popczyk-Szczęsna**
Dramaturgy of co-creating the meanings of the stage expression. Aside reading Paweł Demirski's *Text for the (Story) Theatre*
- 177 **Grzegorz Ziółkowski**
Cultivating the Art of Dying: Margaret Edson's *W;t* Between Page and Screen
- 199 **Jan Biedny**
The experiencing of cinema and dramaturgy of cinematic neomodernism

Adrianna Woroch	219
A somatic-dramaturgic experiment. Haptic visuality and self-reflexive dramaturgy in Darren Aronofsky's <i>Black Swan</i>	
Monika Błaszczak	229
Rough and harsh touch — on the dramaturgy of the senses	
Inga Mizdrak	257
Facial epiphany or mask illusion? About the struggle of man in terms of the Józef Tischner's philosophy of drama	
Halina Monika Wróblewska	273
Drama. Creation. Transgression. Spaces of intersubjective experiences in a masterful discourse	
Olena Haleta	291
<i>Joanna the Wife of Chuza</i> by Lesya Ukrainka as a New Model of Communication in Modern Ukrainian Literature	
Reviewers	311

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Dramaturgia pojęć* [Dramaturgy of concepts]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 7–13. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.0.

The article is an introduction to the dramaturgies in contemporary humanities and focuses on the problem of the dramaturgy of concepts. Using Olga Tokarczuk's example of the “tender narrator” and Wisława Szymborska's poem *Night*, it shows different ways of creating attitudes towards the disintegration of the vision of the world based on the topos of the Book.

KEYWORDS: dramaturgy of concepts, dramaturgical literary studies, “tender narrator”, Olga Tokarczuk, *Night*, Wisława Szymborska, *mysterium tremendum*, literalness, metaphor, drama

Tematyczny numer „Przestrzeni Teorii” *Dramaturgie współczesnej humanistyki* prezentuje różne spojrzenia na przestrzenie humanistyki, które łączy perspektywa związana z dramatem. Jednak to, co stanowi główne przesłanie wydania, nie mieści się jedynie w udowadnianiu, że humanistyka współczesna jest dramatyczna. Nie potrzeba wielkiej wnikliwości wzroku, by odnotować dramaturgiczny wymiar zjawisk nie tylko dotyczących działań artystycznych, zwłaszcza literatury i teatru, lecz także obejmujących funkcjonowanie całej sfery kultury. Powiedzieć, że świat wokół nas nie odsyła już do wielkich narracji, w których wszytkowiedzący narrator odgrywa rolę autorytetu, to o wiele za mało. Narracji rozsypanej, rozrzuconej, pofragmentowanej, pociętej złożyć się już nie da. Mówiąc słowami Tadeusza Różewicza: „to się złożyć nie może”. Rozsypana narracja ułożyła się jednak w niezwykłą dramaturgię! Stała się ruchoma, opowiada w działaniu, słowa prowokują, wymykając się szpaltom gazet, przekraczając kartki drukowanych książek, zmieniając nośniki na elektroniczne. Słowa są wszechobecne, trafiają na billboardy, są unoszone na kartonach, wypełniają mury, spoglądają z ekranów. Słowa przechodzą w obraz, stając się przedmiotami wizualnymi. Słowa wybrzmiewają w konkretnym głosie, są czytane, wypowiedzane, recytowane, śpiewane, eksponując materię akustyczną. Słowa zaczepiają, prowokują, zniewalają, kłamią, krzyczą, łamią się, przechodząc w milczenie. Wielka Księga na naszych oczach rozpada się na kawałki niczym zbita tafla lustra, a szklane odłamki kaleczą jej strony i nasze ciała. Świat się rozpadł, rozpada każdego dnia.

Wraz z upływem czasu również słowa się starzeją, banalizują, stają się wytrychem otwierającym każde drzwi. Prześledźmy jeden z wątków

dotyczący takich procesów. Spróbujmy uchwycić dramaturgię ruchu pojęć, zmiany ich sensu, gdy wychodzą poza znaczenie literackie lub łamią bariery dyscyplin. Pojęcia czytane w zmiennych kontekstach ich użyć są przechwytywane. Pojęcia wobec siebie tworzą konstelacje. Pojęcia, przekraczając granice dziedzin, przerzucając mosty między nauką i sztuką, są obdarzane innymi zakresami znaczeń. Pojęcia, udzielając sobie nawzajem cech – splatują się. Każde z takich działań ma swoją teorię. Traktowane jako hasła, wymykają się usztywnieniu przez definicje. Nie miejsce tu na powtarzanie obrazowych określeń, jak „pojęcia operacyjne”, „wędrówka pojęć”, „walczące słowa”, „błądzące słowa”, „pojęcia płynne”, „zawieszenia percepcji”, „splatanie”, „przechwytywanie”, „stapianie”, „splatanie” itp.¹. Drogę oddziaływania pojęć pokażmy zatem krótko na paru przykładowych zbliżeniach ilustrujących najbardziej widoczne w humanistyce procesy związane z dramatyzacją dyskursów, wybierzmy grę dosłowności i przenośni, upotocznienia i interpretacyjnej wieloznaczności.

W przypadku Olgi Tokarczuk dotyczy to choćby upotocznienia pojęcia „czułego narratora” (przechodzenie z filozoficznej metafory do banalnej potoczności użycia zwrotu), które stało się faktem, pozwalającym na wchłonięcie przez pole należące do tzw. skrzydlatych słów. W przypadku Wisławy Szymborskiej można pokazać drogę od przewrotnej wykładni opowieści biblijnej z wiersza *Noc* (wieloznaczność słów dotyczących przechodzenia z dosłowności do przenośni) do przeistoczenia się w całkowite swoje zaprzeczenie w naiwnej, szkolnej interpretacji (czyli zaniku ironii w dosłowności uproszczonego odczytania). Gdy Olga Tokarczuk mówiła o „czułym narrato-rze” w swym wykładzie noblowskim, wydawać się mogło (i z całą pewnością tak było), że uruchomiła – nie tyle chrześcijańską, co kulturowo odmienną, związaną z filozofią Dalekiego Wschodu – perspektywę patrzenia na świat poprzez pojęcie czułości i, dodajmy, współczucia. Uaktywniając podejście do świata wiążące je z kategorią czułości rozumianej jako współodczuwanie – jednak nie w znaczeniu zachodnioeuropejskiej empatii, ale raczej w sensie buddyjskiego pojęcia współczucia jako wyrazu jedności bytu, mimo cierpienia przenikającego całe istnienie – przyjęła postawę trudnej afirmacji, przygarniającej i ocalającej. Opowieść o świecie autorki *Prawieku...* to propozycja nieco odmienna od wyrazu buntu Wisławy Szymborskiej, która w słynnym wierszu *Noc*, nawiązującym do biblijnej opowieści o Abrahamie, od którego Bóg zażądał złożenia w ofierze ukochanego, jedyne go syna Izaaka, dostrzegła możliwą heroiczną obronę człowieczej godności w prawie do odmowy ocalenia. Przenosząc biblijną perspektywę oglądu i umieszczając

¹ Listę określeń i ich twórców wymieniam i omawiam szerzej w artykule *Teoria splątana*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34, s. 8/9.

ją w podmiocie będącym dzieckiem, w rzeczywistości kazała nam patrzeć oczami Izaaka, ale poprzez taki zabieg pozwoliła też na stworzenie pozornie naiwnej opowieści o świecie zła i okrucieństwa widzianych oczami dziecka – dziecka, które ukrywa się i boi, ale też równocześnie, pokonując lęk, stawia opór. W tym pozornie tylko dziecięcym oporze robienia „na złość” dorosłym, a naprawdę w rozpaczliwym, dojrzałym geście buntu, mieści się walka o prawo do wolności wyboru swego losu.

Czeka Pan Bóg
i z balkonu chmur spoziera,
czy się ładnie, czy się równo
stos zapali
i zobaczy,
jak na przekór się umiera,
bo ja umrę,
nie pozwolę się ocalić!

Po latach określenie Tokarczuk „czuły narrator” nie tylko stanie się tytułem ponobrowskiej książki, będącej zbiorem esejów (*Czuły narrator*), lecz także często nadużywaną kalką. Śledzimy dramaturgię pojęcia, które z filozofii przeszło do mowy potocznej, zatracając głębię skojarzeń i pojemność refleksji (np. „czuły ogrodnik” czy „czuły barbarzyńca” to jednak nie to samo co „czuły narrator”), po drodze zbanalizowało się, tracąc pole znaczeniowe wyznaczone przez noblistkę. Podobnie dzieje się z interpretacją wiersza Szymborskiej. Głęboko tragiczny wiersz *Noc* kończy się fragmentem:

Od tej nocy
ponad miarę złego snu,
od tej nocy
ponad miarę samotności,
zaczął Pan Bóg
pomalutku
dzień po dniu
przeprowadzkę
z dosłowności
do przenośni.

Zacytowany fragment wiersza, stanowiący jego pointę, jest ironiczny, podkreśla tragizm, uwydatnia ciche nawiązanie do Sorena Kierkegaarda *mysterium tremendum*. Nie możemy zrozumieć naszej kondycji, tkwimy w pułapce bytu, uzależnieni od siły z innego, nieludzkiego (w podwójnym znaczeniu słowa: zarówno niebędącego człowiekiem, jak i zimnego, cechującego się brakiem empatii) wymiaru, porządku, którego praw nie jesteśmy w stanie

pojąć, ale też nie mamy sposobów, by przedrzeć się przez ludzki ograniczony zasięg słów i pojęć. Wykładnia Szymborskiej – jak sądzę – współgra z wywodem Jacques’a Derridy z tekstu *Darować śmierć*. A może nawet idzie jeszcze dalej. U Derridy Abraham w swym milczeniu jest całkowicie samotny, uwięziony w granicach własnego „ja”, nie dzieli się z nikim odpowiedzialnością, nie przerzuca jej w słowach na innych. Mówienie bowiem to wkraczanie na teren języka, które przynosi ulgę, bo przekłada się na to, co powszechne. A etyczne ustala się właśnie na podstawie tego, co powszechne². Szymborska poszerza perspektywę patrzenia, wprowadzając wypowiedź dziecka. Bliska być może byłaby poetce wizja Józefa Wittlina z wiersza *Lament barana ofiarnego*, w którym autor także zmienia opcję patrzenia i zamiast rozterek wewnętrznych Abrahama, pokazuje chwilę po ocaleniu Izaaka, ale wtedy, gdy milknie opowieść, udziela głosu zwierzęciu:

Dlaczego ja? Dlatego żem zwierzę
I nie mam duszy? A za to mam rogi
Mocno w cierniowym krzaku zaplątane
Tak abym nie mógł uciekać przed nożem
Obląkanego z przerażenia starca?

W wierszu Wittlina znajdziemy wers-pytanie: „Musiałab być spełniona ta ofiara? / Nie dość Mu, że poigrał sobie z sercem starca”. Gdyby przyjąć plan utworu Szymborskiej, to okaże się on korespondujący nie tylko z czterokrotnym przedstawieniem sceny biblijnej u Kierkegaarda, lecz także właśnie z wierszem Wittlina, poprzez dramaturgiczną wielogłosowość (w wierszu Wittlina mową jest obdarzone zwierzę ofiarne – i to w jego imieniu, z jego pozycji patrzymy na starannie układany stos). Podczas gdy w wierszu Szymborskiej patrzymy oczami dziecka przeznaczonego na ofiarę, przeczuwającego śmierć, u Kierkegaarda mówią cztery wersje, w których zmieniają się akcenty, przesuwają punkty widzenia, przy pozorach opowiedzenia i przedstawienia pozornie tożsamej wersji wydarzeń głosem jednego narratora. W istocie jednak w każdej z wersji zmieniamy warianty konsekwencji zdarzeń. Dramaturgia biblijnej sceny (nie komplikując już tekstu o serie malarstwa przedstawiającego ofiarowanie Izaaka) rozgrywa się w przecięciu różnych punktów widzenia, w potencjalności przewidywanych i rzeczywistych skutków decyzji rozgrywających się jednak we wnętrzu obdarzonej odpowiedzialnością jednostki, w psychice Abrahama. Słowa i pojęcia nie wystarczają, przemawiają silniej doświadczenie i wyobrażenia oparte na doznaniach zmysłowych. O ile u Kierkegaarda rzecz rozgrywa się przede

² J. Derrida, *Darować śmierć*, przeł. K. Liszka, M. Pawlikowska, „Odra” 2004, nr 12, s. 38–48.

wszystkim w myślach i jedynie drobne, pozornie niezauważalne gesty, jak np. drżenie ręki zaciśniętej na nożu, odsyłają do reakcji ciała, o tyle u Wittlina doznania somatyczne stają się pierwszoplanowe (walące ze strachu serce zaplątanego w gałęzie krzewu zwierzęcia odczuwającego ból), u Szymborskiej do głosu dochodzi estetyka afektu (porażający lęk, nieufność i zwątpienie), a także pojawiający się motyw snu zasłaniającego inną rzeczywistość, wzbudzającego poczucie niepewności ontologicznej.

Jakichkolwiek byśmy trzymali się wykładni – to przecież my sami stwarzamy hipotezy, próby odpowiedzi, dlaczego było możliwe tak nieludzkie „poigranie z uczuciami starca”. Zasłaniamy dosłowność (tak rozpaczliwie trudną do przyjęcia!) przenośnią („balsamem przypowieści”, jej metaforyczną wykładnią). To my z ludzkiej perspektywy staramy się zawiesić przerażającą dosłowność, wytwarzając uspokajające nas sensory. Szymborska w istocie stawia pytanie o celowość braku „czulego narratora”. A co, jeżeli istnieje tylko dosłowność i nie ma żadnego balsamu przenośni? Podobnie jest u Herberta w wierszu *Jonasz*, w którym „balsam przypowieści nie ima się jego ciała”³.

W internecie można znaleźć też liczne „bryki”, pseudoanalizy utworu wprowadzające proste wyjaśnienia przesłania wiersza Szymborskiej – oto opowieść biblijna, która nie powinna być czytana dosłownie, ale metaforycznie (przeszła z dosłowności do przenośni). Trudno tę naiwność przyjąć bez dystansu...

Te dwa przypadki: spopularyzowanie zwrotu Tokarczuk z wykładu noblowskiego oraz interpretacja frazy kończącej wiersz Szymborskiej, pokazują, jak działają pojęcia. Łączy je w obu przypadkach skłonność do proliferacji; u Tokarczuk wejście „czulego narratora” do sfery kultury popularnej pomnożyło sensory zwrotu, nadało mu jednak nieco inne znaczenia, stało się powtórzeniem na miarę sztuki kopii w plastyce. U Szymborskiej proliferacja dotycząca możliwych wykładni opowieści biblijnej okazuje się w istocie proliferacją ontologiczną, generuje sposoby kreowania rzeczywistości, światów możliwych.

Obserwacja zjawiska przejmowania pojęć literackich i uruchomienie ich w sferze życia codziennego każą nam zastanawiać się nad rolą przejmowanych słów kształtujących scenę naszych zachowań – nie tylko językowych. Czulość, z nieco wstydliwie ukrywanej, stała się kategorią pierwszoplanową. Czulość wysunęła się na przód sceny. Przedstawiona interpretacja wiersza Szymborskiej może natomiast prowadzić do refleksji na temat mocy słów w ukrywaniu naszych podejrzeń, braku odwagi w stawianiu niewygodnych pytań, niepokojów, lęków, przerażeń. Bo przecież jest to wiersz o pojęciach, dramatyczny wiersz o dramaturgii pojęć.

³ Z. Herbert, *Jonasz*, [w:] *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 247.

Wyrafinowanym czytelnikom „Przestrzeni Teorii”, literaturoznawcom czy teatrologom te zjawiska są znane; wydaje się, że ich opis nie może już wnieść nic nowego. Przytoczyłam je jednak, jako rodzaj *case studies*, właśnie z literatury, i to nie z dramatu, lecz z prozy (wykład noblowski, potem tytuł zbioru esejów Tokarczuk) i liryki (wiersze Szymborskiej, Wittlina, Herberta), by zaakcentować, że „to, co mówione” w literaturze, jest też tym, co poprzez literaturę „jest czynione”. Pokazać słowa w działaniu, słowa, które nie tylko starają się nazwać, coś przekazać, zbudować, lecz także mogą chcieć coś ukryć, wyretuszować, zasłonić. Słowa i pojęcia znaczą nie tylko wtedy, gdy powstają, lecz także i wtedy, gdy się rozpadają, błędna, zacierają, znikają. Oto ich dramaturgia. W końcu, żeby podkreślić rolę, jaką odgrywają przemieszczania pojęć w przekształcaniu dyskursu humanistycznego w dyskurs dramaturgiczny.

* * *

Temat numeru, podjęty z inspiracji poznańsko-krakowskiej grupy badawczej, zespołu współpracującego w ramach projektu badań nad dramaturgią, został sformułowany nieco przewrotnie. Zależało nam bowiem w Redakcji nie tylko na konkretnych tekstach i problemach, lecz także na obserwacji nieprzewidywalnego procesu, który pokaże dramaturgia numeru. Chcieliśmy zobaczyć scenę nieoczekiwanych spotkań pojęć dramaturgicznych. Byliśmy ciekawi, jak Autorzy będą używać pojęć, które z nich zdominują, które zmieniają znaczenie, które stworzą aporię, którym będziemy się bacznie przyglądać. Dlatego (proszę wybaczyć odsłanianie kulis tuż przed spektaklem...) nie wysyłaliśmy specjalnych zaproszeń do osób zajmujących się dramatem, nie selekcjonowaliśmy podejmowanych tematów ani nie ingerowaliśmy zbyt mocno w sposoby ich ujęć. Dramaturgia numeru okazała się ciekawa poprzez rozległość problemów: twarz i maska w filozofii i styk dramaturgii z poezją, dramat i transgresja, kultywowanie sztuki umiarności i nowy model komunikacji literackiej, neomodernizm filmowy i dramaturgia współtworzenia znaczeń, komunikacja i dramatyzacja, muzyka i fotografia, performatywne aktorstwo i performatywne kategorie estetyczne, teatr agonistyczny i dramaturgia kolorów historii, deziluzja w filmie i performans postcyfrowy, retrospektywy i konfrontacje z kanonem, żeby wymienić choć niektóre z nich. Ten numer traktujemy jako zaproszenie do kontynuacji refleksji nad dramaturgicznym charakterem współczesnego literaturoznawstwa.

Anna Krajewska

BIBLIOGRAFIA

- Derrida J., *Darować śmierć*, przeł. K. Liszka, M. Pawlikowska, „Odra” 2004, nr 12, s. 38–48.
- Herbert Z., *Jonasz*, [w:] *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 247.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, z oryginału duńskiego przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972.
- Krajewska A., *Teoria splełnana*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34, s. 8/9.
- Szyborska W., *Noc*, [wiersz z tomu *Wołanie do Yeti*, w:] *Wiersze wybrane*, Kraków 2000, s. 23–25.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, przemowa noblowska Olgi Tokarczuk, Svenska Akademien, The Nobel Foundation 2019.
- Wittlin J., *Lament barana ofiarnego*, [za:] J. Abramowska, *Pisarze w zwierzyńcu*, Poznań 2010, s. 13.

Anna Krajewska – prof. zw. dr hab., redaktor naczelna czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii” oraz serii Biblioteka Przestrzeni Teorii. Założycielka i kierowniczka Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 2003–2021. Zajmuje się literaturoznawstwem, zwłaszcza teorią dramatu, estetyką literacką i performatywną. Autorka licznych prac poświęconych teorii i estetyce współczesnego dramatu, w tym książek: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy* (Wrocław 1989 – wyd. I, Poznań 2004 – wyd. II), *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (Poznań 1996), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* (Poznań 2005), *Dramatyczna teoria literatury* (Poznań 2009). W przygotowaniu: *Splełnany świat*, t. 1 *Humanistyka performatywna*, t. 2 *Estetyka antybinarna*. ORCID: 0000-0001-5622-0852. Adres e-mail: <akraj@amu.edu.pl>.

Anna Krajewska – full professor, Ph.D (dr. hab.), editor-in-chief of the literary theory journal “Przestrzenie Teorii” and the Przestrzenie Teorii Library series. Initiator and head of the Unit for Literary Aesthetics at Adam Mickiewicz University in Poznań from 2003–2021. She deals with literary studies, especially the theory of drama, literary and performative aesthetics. Author of numerous works on the theory and aesthetics of contemporary drama, including: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy* [Polish Comedy of the Inter-war Period. Traditionalists and Innovators] (Wrocław 1989 – 1st ed., Poznań 2004 – 2nd ed.); *Dramat i teatr absurdu w Polsce* [Drama and the Theatre of the Absurd in Poland] (Poznań 1996); *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* [Contemporary Drama. Theory and Interpretation] (Poznań 2005); *Dramatyczna teoria literatury* [Dramatic Literary Theory] (Poznań 2009). She is currently writing: *Splełnany świat*, t. 1 *Humanistyka performatywna*, t. 2 *Estetyka antybinarna* [Entangled World, vol. 1 The Performative Humanities, vol. 2 Anti-binary Aesthetics]. ORCID: 0000-0001-5622-0852. E-mail address: <akraj@amu.edu.pl>.

Rozprawy



Dramat, dramaturgia, dramatologia – retroperspektywy

ABSTRACT. Dariusz Kosiński, *Dramat, dramaturgia, dramatologia – retroperspektywy* [Drama, dramaturgy, dramatology – retroperspectives]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 17–32. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.1.

The article is an attempt to reconsider, reinterpret and, at the same time, summarize the concepts of dramaturgy and dramatology as they were developed by the author mainly in his research realized within the framework of the Chair of Drama and then the Chair of Performance Studies at the Jagiellonian University. Despite the fact that efforts to establish a broad understanding of drama and dramaturgy that is not restricted to art but is used to analyse and interpret performative aspects of social life were not fully successful, the main goal of the article is to support this idea by claiming the need for a ‘return to dramatology’.

KEYWORDS: drama, dramaturgy, dramatology, performance studies, performativity

O swoim rozumieniu dramatu i wynikających stąd propozycjach dotyczących dramaturgii i sposobów jej badania, które miałyby się w najbardziej optymistycznej i daleko idącej wersji składać nawet na odrębną dziedzinę – dramatologię, pisałem w ciągu ostatnich kilkunastu lat wielokrotnie. Niekiedy czyniłem to wprost, „teoretycznie”, a niekiedy pośrednio, stosując ten sposób myślenia w praktyce analityczno-interpretacyjnej. Przez wiele lat, przede wszystkim w ramach zajęć na nieistniejącej specjalności dramatologicznej na krakowskiej wiedzy o teatrze, ale też później, na tamtejszej perfor-matyce, opowiadałem o dramacie i dramaturgii na wykładach, prowadziłem dotyczące ich ćwiczenia, nawet takie, które miały w nazwie moje rozumienie tego pojęcia („Dramaturgia form widowiskowych”, „Wprowadzenie do dramaturgii doświadczenia”). Wszystkie te działania tworzyły swoisty praktyczny test sprawdzający te propozycje. Przyniósł on z jednej strony rezultaty pozytywne: dramaturgia jako narzędzie sprawdza się w moich badaniach co najmniej od czasu *Teatrów polskich. Historii*¹ (choć jako termin pojawia się już wcześniej²) i używam jej do dziś – nie tylko w pracach dotyczących performansów, lecz także w odniesieniu do takich pozornie klasycznych ob-

¹ Zob. D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010. We wstępie do tej właśnie książki podjąłem pierwszą próbę syntetycznego i całościowego przedstawienia mojej koncepcji dramatu/przedstawienia. Zob. *ibidem*, s. 17–20.

² Zob. *idem*, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmieniu i nauce teatralnym swej epoki*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2005.

szarów, jak scenografia teatralna (przykładem dwa rozdziały o scenografii awangardowej w wydanej ostatnio książce *Zmiana ustawienia*³); projekt dramatologiczny zaowocował także bardzo ciekawymi pracami moich studentów, opublikowanymi w (niestety, zupełnie niezauważonej) książce *Lektury dramatyczności*⁴. Z drugiej strony śmiało można powiedzieć, że jako projekt właśnie dramatologia poniosła porażkę, której dowodem była likwidacja specjalności w roku 2011, po zaledwie pięciu latach istnienia, a także fakt, że choć jedną z pierwszych prób zaprezentowania mojej koncepcji dramaturgii podjąłem dziesięć lat temu, to od tamtej pory regularnie muszę ponownie tłumaczyć, o co mi chodzi. Tak się składa, że ta pierwsza próba została dokonana na zaproszenie profesor Anny Krajewskiej w redagowanym przez nią tomie⁵. Gdy więc dekadę później wznowiliśmy współpracę w ramach projektu dotyczącego badań nad dramaturgią, pomyślałem, że może jest to okazja, by spojrzeć wstecz, zweryfikować rozpoznania z przeszłości, podsumować różnorodne doświadczenia i spróbować jeszcze raz przedstawić syntetycznie i najbardziej klarownie, jak się da, moje rozumienie dramatu i dramaturgii oraz odnowioną propozycję dramatologii jako metody badań teatralnych.

Zagadnienie dramatu

Podstawę mojego myślenia o dramacie stanowi pewne generalne wyobrażenie o życiu, rzeczywistości, ludzkiej egzystencji i kulturze, czyli coś, co można by górnolotnie nazwać filozofią. Z pewnością można by przedstawić to wyobrażenie, używając filozoficznych terminów i przywołując nazwiska mędrców i myślicieli – dawnych i współczesnych. Byłby to jednak pewien fałsz, bo choć filozofów czytuję, to oczywiście filozofem nie jestem, a moje wyobrażenie o świecie rodzi się nie tyle z lektur, ile z doświadczeń i rozmyślań; jest zapewne ugruntowane w niekoniecznie pamiętanych formatywnych przeżyciach z dzieciństwa i stanowi część mojej osobowości. Tym bardziej nie potrafię się go wyrzec. Jest czymś w rodzaju głęboko przyswojonego podstawowego przeświadczenia⁶ i jako takie ośmielę się je przedstawić bez przesłaniania cytataми z cudzych książek.

³ Zob. *idem*, *Konstrukcja przestrzeni i Blisko, coraz bliżej: scenografia wydarzenia teatralnego*, [w:] *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, t. I: *Od dekoracji do konstrukcji*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020, s. 240–341, 342–421.

⁴ *Lektury dramatyczności. Eseje z dramaturgii*, wyb. i red. D. Kosiński, Kraków 2010.

⁵ Zob. D. Kosiński, *Ku dramaturgii doświadczenia*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010, s. 40–50.

⁶ Polszczyzna jest cudownie precyzyjna: przeświadczenie to słowo bliskie tak ważnemu dla mnie doświadczeniu, a łączą je oczywiście świadczanie i świadectwo. Tak jak doświad

Zatem sednem mojego przeświadczenia jest rozdźwięk między nieogarnialnym strumieniem życia zewnętrznego i wewnętrznego a tym, co jesteśmy w stanie z tego strumienia uchwycić w doświadczeniu, nie mówiąc już o wypowiedzeniu w jakiegokolwiek formie. Jestem przekonany, że istnieją stany szczególne, a także techniki pozwalające na doznanie pełnej przynależności do tego strumienia życia (techniki pozacodzienne, od których specjalistą był oczywiście tak bliski mi Jerzy Grotowski). Zazwyczaj jednak z konieczności funkcjonujemy w taki sposób, że już na poziomie nieświadomej pracy mózgu z groźnego nadmiaru bodźców i informacji wybieramy te, które w danej chwili mogą być przydatne. Czynimy to także mniej lub bardziej świadomie w podstawowym procesie interpretacji, który polega na wynajdywaniu zrozumiałych dla nas i dla innych znaków (nie tylko werbalnych), pozwalających na określenie tego, z czym mamy do czynienia. Znowu precyzja polszczyzny jest tu wspaniała, bo „określenie” oznacza nazwanie, ale etymologicznie wiąże się z wydzieleniem i wykreśleniem granic. Określić coś oznacza: wydobyć to na drodze złożonych a błyskawicznych operacji z nieogarnialnego pola rzeczywistości i niemal jednocześnie oznaczyć w taki sposób, by samemu pojąć i móc przekazać innym. Podnoszę wzrok znad klawiatury, spoglądam za okno, „widzę” i zapisuję: słońce wschodzi nad Gorcami. W tym samym spojrzeniu ogarniam oczywiście całe bogactwo zjawisk, które z tym określeniem nie mają wiele albo i nic wspólnego (jak sierpówka czekająca na parapecie, aż sypną jej ziarna słonecznika). Ale moje wcześniejsze doświadczenia podpowiadają mi „wschód słońca” jako najbardziej całościowe określenie tego, co właśnie widzę.

Nasze postrzeżenia, a nawet szerzej i na bardziej podstawowym poziomie – nasze przeżycia są wydobywane z nieodróżnicowanej magmy wielu zdarzeń zgodnie ze wzorami, które zostały przez nas nabyte często na poziomie tak podstawowym, że całkowicie nieświadomym. Tu właśnie pojawiają się i działają fundamentalne struktury i wzory myślenia, kluczowe metafory badane przez kognitywizm, np. zasada dramaturgiczna: „góra – dobrze, dół – źle”, związana z pozycją wyprostowaną, która każe nam postrzegać radość jako uniesienie, a grzech jako upadek, i która w sposób oczywisty wpływa na dramaturgię naszego zachowania.

To najbardziej podstawowy poziom działania dramatu w naszych relacjach ze światem. Odwołując się do niego, dramat rozumiem jako indywidualny lub zbiorowy proces, w efekcie którego bycie zostaje uporządkowane w określony sposób, dzięki czemu może zostać przeżyte, a następnie (następnie, lecz nieomal

-czenie wskazuje kierunek, w którym należy podążać, by zrobić coś z tym, co się przeżyło i otrzymało do świadczenia, tak przeświadczenie wskazuje na pewną syntezę – wyprowadzaną z doświadczeń wcześniejszych, poprzedzającą i formatującą kolejne.

natychmiast) przedstawione, czyli stawione przed – dane do potencjalnego oglądu (w tym własnego), który zamienia dramat w tekst – zespół znaczeń.

Co chciałbym mocno podkreślić, to fakt, że dzieje się to nie tylko w interakcji z innymi, o czym pisał Erving Goffman, lecz także w „doświadczeniu wewnętrznym”. Takie doświadczenie również jest dramatyczne, bo rodzi się z określonego sposobu porządkowania tego strumienia, którym jest życie. Już samo wydzielenie „ja” z tego strumienia ma charakter arbitralny i dramatyczny, także w takim znaczeniu, że podlega zmienności.

Jednak najbardziej oczywisty wymiar dramatyczności naszego sposobu istnienia w świecie wiąże się nie z postrzeganiem, ale z działaniem. Greckie słowo *ta dromena*, z którego wywodzi się termin dramat, oznacza ‘to, co czynione’, przeciwstawiane przez Greków *ta logomena* – ‘temu, co mówione’. Ta różnica pojawia w podstawowym dla rozumienia dramatu przeciwstawieniu tragedii i opowiadania epickiego, którym posługiwał się już Arystoteles. Powraca później w wielu wariantach i wersjach, zazwyczaj odnoszących się do słowa z nieufnością i przeciwstawiających mu działanie jako mniej kłamliwy, bo bezpośredni sposób bycia w świecie i świadczenia o nim, a także – narzędzie przemiany i wyzwolenia z odczuwanej niekiedy bardzo boleśnie władzy „międzyludzkiego”. Wystarczy może tylko przypomnieć słynne Mickiewiczowskie westchnienie i napomnienie już w tytule odwołujące się do przeciwstawienia „słowo i czyn”: „W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę / Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę”. Współczesnym echem tego odwiecznego rozróżnienia i przeciwstawienia był w jakieś mierze postrukturalistyczny zwrot antysemiotyczny, z którego wyłonił się także bliski mi nurt we współczesnej humanistyce, rozwijający się co najmniej od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

O nim właśnie usiłowałam mówić na zorganizowanej w Kołobrzegu przez prof. Annę Krajewską i jej współpracowników z Poznania konferencji, której efekty ukazały się w formie książkowej w roku 2010:

Odkrycie, uświadomienie i przebadanie sposobów, na jakie język (długo uważany za precyzyjne i obiektywne narzędzie) warunkuje, a nawet wręcz ogranicza możliwości nie tylko wyrażania, ale wręcz doświadczania, spowodowały, że w miejsce zanegowanej wiary w słowo pojawiła się wiara w działanie i w doświadczenie. Wierzono czy też chciano wierzyć, że – jak mówił Jerzy Grotowski – „działanie jest dosłowne”. Tymczasem bardzo szybko twórcy i absolwenci „szkoły dramatycznej” odkryli, że to nieprawda i że działanie – niezależnie od tego, czy ujmowane w słowa, czy też się bez nich obchodzące – nie jest czymś „prostym” i „bezpośrednim”, ale stanowi wiązkę zbudowaną z przyjętych wzorów i ról, które są każdorazowo przekształcane i modyfikowane, a następnie odgrywane na własny sposób. Relacja między powtórzeniem a innowacją jest oczywiście zmienna i zależna od wielu

czynników, niemniej jednak zawsze występują oba elementy. Oznacza to, że każde ludzkie działanie jest w jakiejś mierze powtórzeniem i odegraniem, a więc ma cechy właściwe działaniu dramatycznemu, jakie znamy ze świata teatru. A zatem nie jest prawdą, że to dopiero język wprowadza rozdzźwięk między doświadczenie i doświadczonego – rozdzźwięk ów jest już obecny w samym działaniu/doświadczeniu, należy do jego i do naszej natury⁷.

W tej perspektywie można by powiedzieć, że choć działanie jest bardziej podstawowym niż słowo sposobem ludzkiego (za)istnienia, to jednak złudzeniem jest przekonanie, że wejście w działanie, zwłaszcza nie prekoncepcjonowane, nastawione na cel, ale improwizowane, pozwala wymknąć się pracy dramatu. Gdy zdecydujemy się na podjęcie jakiejś akcji (nawet najprostszej – wstania i pójścia gdzieś), to nie czynimy tego „po prostu”, ale zawsze w jakiś sposób, na który wpływa znów mnóstwo czynników: od klimatycznych i biologicznych, przez psychiczne, po kulturowe. Ten sposób, w jaki działamy i w jaki przeżywamy nasze życie, to właśnie dramat w szerokim tego słowa znaczeniu.

Nie można uciec od dramatu, czyli od jakiegoś sposobu postrzegania, działania i przedstawiania. Wspomniane a fascynujące mnie – nie ukrywam – wehikuły pozwalające na doświadczenie „pełni życia” nie działają na zasadzie prostego zanurzenia się w niewyróżnionym, niepodzielonym jego „strumieniu”, a raczej na znalezieniu lub stworzeniu i precyzyjnym opanowaniu takich form dramatu, które tworzą mocne ramy pozwalające na doświadczenie siebie jako części owego życia. Z taką odmianą Dramatu (pisanego za Wyspiańskim od wielkiej litery) wiąże się doświadczenie, które zwykliśmy nazywać zapożyczonym od starożytnych Greków terminem *katharsis*, a które – dalej kryptonimując antycznie – zazwyczaj opisuję jako wyjście poza indywidualne i śmiertelne *bios* ku *zoe*, życiu niezniszczalnemu, uosabianemu przez boga teatru – Dionizosa. Doświadczenie siebie jako części życia nieśmiertelnego oznacza po świecku zbawcze doświadczenie tego, co (znów oczywiście cytuję Grotowskiego) „nie zgnije wraz z ciałem”. Dramat jest więc obecny na poziomie najbardziej powszedniej codzienności i najbardziej pozacodziennego aktu. Mówiąc krótko: jest sposobem naszej egzystencji, której formę nadaje jego praca, czyli dramaturgia.

Dramaturgia

Celem myślenia o dramacie jest według mnie uchwycenie tego, przez co i jak nazywany tym pojęciem podstawowy sposób życia jest formowany,

⁷ D. Kosiński, *Ku dramaturgii doświadczenia*, ed. cit., s. 45.

by nie powiedzieć – formatowany. Owo formatujące „co i jak” to dramaturgia, którą rozumiem jako pracę dramatu⁸. Wyjaśniałem to przy okazji poprzedniej próby syntetycznego przedstawienia swoich poglądów na dramat i dramaturgię – w tekście *Praca u podstaw* opublikowanym w książce *Performatyka. W(y)prowadzenia*⁹. Pisałem tam:

W procesie porządkowania docierających do nas ze świata wrażeń, komunikatów, sygnałów i symptomów, czyli w procesie dramatyzacji, posługujemy się uwarunkowanymi kulturowo schematami kompozycyjnymi i fabularnymi, które natychmiast skutkują powstaniem przedstawień tworzonych z wykorzystaniem i wytwarzaniem kolejnych wzorów: postaci, obrazów, rekwizytów, kostiumów, gestów itd. Nawet jeśli – jak ma to miejsce współcześnie – swoboda w grze tymi wzorcami jest ogromna, nawet jeśli gra się nimi katastrofalnie, wywołując dysharmonię i wytwarzając luki i przeskoki pozwalające się wymknąć spod władzy performansu, to tym bardziej nie można się bez nich obejść. [...] Wynika stąd, że dla zrozumienia zachowań, dla zrozumienia „co ludzie robią, kiedy właśnie coś robią”, znaczenie kluczowe ma zrozumienie tej złożonej pracy wzoru, pracy rzeczy czynionych – dramaturgii.

Jeśli dramat stanowi sposób życia, to dramaturgia opisuje, z czego i jak ów sposób jest wytwarzany. Opisuje zatem naśladowany wzór i zarazem uwarunkowania wpływające na jego konkretne przetwarzające naśladowanie.

By jeszcze rzecz skomplikować, a zarazem uchwycić precyzyjniej w jej złożoności, trzeba się tu koniecznie (co czyniłem już w *Pracy u podstaw*) odwołać do koncepcji performansu Josepha Roacha, reinterpretującego krytycznie podstawowy dla *performance studies* termin Richarda Schechnera – zachowane zachowanie. W książce *Cities of the Dead. The Circum-Atlantic Performance* Roach odsłaniał prawdziwie otchłanny w swych konsekwencjach paradoks wzoru jako tego, na co każde zachowane zachowanie wskazuje, jednocześnie go zastępując. Tę formułę cytowałem już wielokrotnie, ale przywołałam ją jeszcze raz: „performans czasowo zastępuje trudną do uchwycenia całość, którą nie jest, ale którą musi daremnie usiłować jednocześnie ucieleśnić i zastąpić”¹⁰. Czytana z perspektywy dramaturgii jako pracy

⁸ Etymologię takiego rozumienia terminu wywodziłem już w książce *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków 2017): „Dramat wywodzi się etymologicznie i historycznie od greckiego *ta dromena*, oznaczającego rzeczy czynione, odróżniane od *ta logomena* – rzeczy mówionych. Z kolei częstkę *urgia* wywodzi się od słowa *ergon* znaczącego pracę, zajęcie lub cel. W uproszczeniu dramaturgia to zatem działanie, praca tego, co czynione” (s. 47).

⁹ Oceniana pod względem skuteczności, ta „praca u podstaw” najwyraźniej nie okazała się efektywna, bo książka została przyjęta całkowitym milczeniem. Nie będę ukrywał, że – choć jestem przyzwyczajony do słabych reakcji na kolejne publikacje – *Performatyki. W(y)prowadzeń* akurat bardzo mi szkoda. Dlatego też pozwalam sobie tę książkę tu przypomnieć nieco szerzej.

¹⁰ J. Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996, s. 2–3 (przekład własny D.K.).

wzoru, ta formuła może być rozumiana tak, że każde działanie odwołujące się do tego, co zachowane, wskazujące na jakiś wzór, wzór ten jednocześnie przywołuje i zastępuje, a więc przekształca. Tradycyjne i schematyczne wyobrażenie, że istnieje jakiś nienaruszony, niezmienny zestaw wzorów, scenariuszy i hierarchii (stanowiące fundament konserwatyizmu, dążącego do zachowania wzoru jako „dziedzictwa”), jest oparte na iluzji wytwarzanej przez kolejne performanse. Te zaś można w tej perspektywie rozumieć jako przedstawienia nieuchronnie naśladowcze („performans [...] znaczy: nigdy po raz pierwszy” – pisał Schechner¹¹), ale zarazem przekształcające i wytwarzające kolejne dające się uchwycić wzory.

Paradoks polega na tym, że „wzór” pojawia się (a może wręcz – jawi, jak niedające się jednoznacznie uchwycić widmo) zarówno u początków performansu – jako iluzja jego „modelu”, jak i na jego końcu – jako dająca się uchwycić kompozycja. Polszczyzna przychodzi tu w sukurs i poprzez dwuznaczność wzoru – jednocześnie poprzedzającego wytwór i widzialnego w nim – pozwala uchwycić paradoksalny charakter tego, co naśladowane i zarazem wytwarzane w działaniu. To właśnie do tak podwójnie rozumianego wzoru odwołuje się pojęcie dramaturgii, które w *Pracy u podstaw* uśilo wałem buńczucznie odwojować.

Zapisane wówczas pragnienie wciąż stanowi jeden z kluczowych elementów mojego myślenia, dlatego pozwolę sobie na dłuższy cytat z finałowego podrozdziału tego tekstu, zatytułowanego *Odwojować dramaturgię*:

[Dramaturgię] chciałbym [...] rozumieć i wykorzystywać jako pojęcie określające tę część złożonego i nieprzerwanego procesu ustanawiania rzeczywistości, która dotyczy kompozycji działań i wypadków, układu i przebiegu tego, co się dzieje i jak jest postrzegane, doświadczane. [...] Kompozycja ta ma przy tym – co koniecznie trzeba podkreślić – charakter dynamiczny, częściowo wynikający z zakładanego przebiegu, częściowo z wyłaniającego się i/lub modyfikowanego w trakcie działań modelu, wzorca kulturowego. Dramaturgia nie dotyczy więc tylko tego, co istnieje jako scenariusz wyjściowy, ale także tego, co pojawia się w procesie kreacji i recepcji. Łatwo zauważyć, że właśnie w tym rozumieniu jest o wiele bliższa współczesnej praktyce teatralnej. Dramaturgia teatralna może być uznawana za szczególnie przypadek dramaturgii istniejącej we wszystkich sferach życia.

Próbuję odwojować dramaturgię, ponieważ jestem przekonany, że w proponowanym znaczeniu pojęcie to pozwala precyzyjniej ująć tę część zjawisk i procesów performatywnych, która związana jest z przebiegiem, układem, kompozycją elementów, nie zaś ze sposobem wykonywania i wyglądami, tym wszystkim, co dawniej nazywano „wystawą”. Tak rozumiana dramaturgia określa i opisuje te warstwy przedstawień

¹¹ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Ośrodek Badania Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 62.

wszelkiego rodzaju, które nie mieszczą się lub mieszczą z trudem w pojęciu widowiska jako – dosłownie – tego, co widać. Opisuje natomiast czy też – opisać próbuje – pracę wzoru: proces jego wykorzystywania, przekształcania i ustanawiania¹².

Patrząc z dzisiejszej perspektywy na różne podejmowane przeze mnie teoretyczne i praktyczne próby uchwycenia dramaturgii, uświadamiam sobie, że nie do końca zdawałem sobie sprawę z trudności, jakie wprowadza opisywana tu podwójność wzoru poprzedzającego i wytwarzanego. Z jednej strony pisałem dużo o „dramaturgii wzoru poprzedzającego”, na różne sposoby analizowałem strategie i taktyki formatowania doświadczenia przyszłego, działań nieznanymi osobami i swoistego kontrolowania wydarzeń. To właśnie w tym kontekście wyjaśniałem w *Performatyce. W(y)prowadzeniach*, co rozumiem przez „przygotowane doświadczenie”, i pisałem, że dramaturgia nazywa to właśnie, co w nim przygotowane¹³. Zaraz jednak, idąc za swoimi fascynacjami i przekonaniem o dynamice i złożoności rzeczywistości, włączałem w pole dramaturgii także to, co wymyka się przygotowaniu i ustanawianiu w procesie gry z „okolicznościami założonymi” czy czasem nawet wbrew nim, a co daje się uchwycić jako pewien określający dane działanie lub wydarzenie wzór wytwarzany poprzez relacje między poszczególnymi elementami. To ważne i warto podkreślić, a przecież obecne w codziennych praktykach językowych: kiedy mówimy o „dramaturgii wydarzeń”, nie mamy na myśli tylko tego, że odwołują się one do jakiegoś uogólnionego i iluzyjnego wzoru, ale wskazujemy na właściwe im relacje, proporcje, rytmy, układy sił.

Ta podwójność właśnie jako podwójność jest problematyczna, bo w praktycznych analizach istnieje jako jedność. Gdy na przykład analizowałem obchody rocznicy katastrofy smoleńskiej jako uliczną reinscenizację *Dziadów*¹⁴, odwoływałem się oczywiście do wzoru, jakim był arcydramat Mickiewicza, ale też do jego społecznego przetworzenia i upraszczającego oswojenia, stanowiącego wytwór ceremonii narodowych w XIX wieku, na czele z demonstrowaniami warszawskimi z początku lat sześćdziesiątych tamtego stulecia. Jednocześnie jednak nie analizowałem tego, jakie elementy „wzoru” poprzedzały performans Jarosława Kaczyńskiego i jego zwolenników, lecz jakie „nowe” wzory zostały wytworzone w jego trakcie i służyły później nie tylko do stworzenia cyklu performansów zwanych miesięcznikami, lecz także do wykreowania pewnej wyobraźniowej fikcji tożsamościowej, do dziś zapewniającej Prawu i Sprawiedliwości poparcie społeczne. Jak widzę teraz, bez nadmiernej teoretycznej refleksji, szedłem za właściwą dramaturgii życia

¹² D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, ed. cit., s. 48.

¹³ *Ibidem*, s. 49.

¹⁴ Zob. *idem*, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Wydawnictwo „Znak”, Warszawa–Kraków 2013, s. 353–378.

złożonością pracy wzoru i analizowałem to, co wytwarza się z perspektywy całej gęstej sieci uwarunkowań.

Inny przykład, pozbawiony wzoru jako tekstu, a więc w sposób mniej oczywisty odwołujący się do teatralnego rozumienia dramaturgii jako pracy z istniejącym „dziełem”, to przedstawienia sportowe. Usiłowałem się nimi kilkakrotnie zająć przy różnych okazjach¹⁵, starając się uchwycić ich dramaturgię nie poprzez odwołanie do jakiegokolwiek całościowego scenariusza, ale na przykład przez wykazanie, jak wprowadzane arbitralnie przepisy ustanawiają i przekształcają dramaturgię zawodów jako działań i widowisk. Określone „reguły gry” są przyjmowane w sporcie nie ze względu na przebieg, ale na dążenie do wyrównania szans, a więc z uwagi na wynik. Każdy kibic piłki nożnej wie, że przepis o spalonym ma na celu uniknięcie sytuacji, w której napastnik nieustannie czyha pod bramką przeciwnika. Jest jednak oczywiste, że jego wprowadzenie zmieniło dramaturgię meczów, które w dużo większym stopniu stały się rozgrywkami strategicznymi, a nie fizycznymi. Podobnie wprowadzenie punktów za styl, a potem za wiatr nie miało nic wspólnego z przebiegiem zawodów w skokach narciarskich, ale ich przyznawanie dodało nowy element dramaturgiczny: sama dająca się szybko zmierzyć odległość nie decyduje już o ostatecznym wyniku, dlatego pojawił się nowy moment pełnego napięcia oczekiwania na ostateczną punktację. Na tych prostych przykładach widać, jak mi się wydaje, że samo opisanie wyjściowego wzoru to dla badania dramaturgii zdecydowanie za mało – jej praca ujawnia się dopiero w analizach tego, jak wzór przekształca działanie, sam będąc przezeń przekształcany.

W tym kontekście można powiedzieć, że dramaturgia nie jest czymś, „rzeczą”, ale układem rzeczy. Jest rodzajem relacji – pomiędzy wzorem czy zestawem wzorów a tym, czego doświadczamy, ale też między poszczególnymi elementami owego doświadczenia: wydarzeniami, sytuacjami, obrazami, działaniami, słowami etc. Jak znaczenie – co wiemy od Derridy – powstaje dzięki „różności”, jak muzyka powstaje dzięki kompozycji dźwięków – tak dramaturgia powstaje poprzez różnicę i układ.

Jej maszyneria zaczyna działać już na poziomie wyboru, już w momencie, gdy uznajemy coś za wydarzenie. Podstawowy zabieg dramaturgiczny to „wydzielenie”, wykadrowanie jakiegoś fragmentu rzeczywistości i zobaczenie go w jego odrębności. Zabieg następny to zbudowanie relacji wewnątrz fragmentu oraz na zewnątrz niego, a więc – zbudowanie jego relacji wobec innych fragmentów. Tu już dochodzi do montowania i wielu skomplikowanych operacji porządkujących. Nie mówię przy tym jeszcze

¹⁵ Najpełniej w tekście: *Performatyka i dramatologia sportu. Próba przewrotki teoretycznej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 1, s. 15–31.

o sytuacji przedstawiania, ale o porządkowaniu (dla) samego siebie – to ja sam (najczęściej nieświadomie lub podświadomie) buduję związki, relacje, hierarchie; jestem dramaturgiem własnego życia, kształtując je według wzoru i zarazem wytwarzając jego własne uwzorowanie w sposób będący wypadkową mojej niepowtarzalnej osobowości, mojego „naturalnego” – w tym genetycznego – wyposażenia, ale też oczywiście (a może właśnie przede wszystkim – spór trwa) mojej „kultury” (jakkolwiek tego pojęcia nie definiować). To, co nazywam „moim życiem”, a także to, co nazywam „sobą”, to dzieło dramatyczne – efekt montażu, kompozycji, aluzji, cytatu, przetworzenia, adaptacji, reinterpretacji, rekontekstualizacji, recyklingu, misreadingu i wszystkich innych praktyk dramaturgicznych, których używa się we współczesnym teatrze.

Próbując wszystko, co napisałem wyżej, uporządkować, proponuję stosować pojęcie dramaturgia do następujących obszarów (począwszy od najbardziej powierzchownego i najbardziej oczywistego):

a) wzorców kompozycyjnych decydujących o specyfice określonych typów działań, przede wszystkim gatunków widowiskowych, ale także performansów zbiorowych i indywidualnych (ceremonie, rytuały, święta);

b) przyjętych, względnie stałych sposobów działania decydujących o tym, że coś robimy tak, a nie inaczej (np. dramaturgia posiłku rozumiana jako porządek, według którego się go spożywa; dramaturgia podróży; dramaturgia rytuałów codzienności);

c) relacji między wzorem a konkretnym działaniem, a także między elementami działania, wyznaczającej styl osobisty lub grupowy;

d) relacji między elementami działania, zwłaszcza w odniesieniu do działań o charakterze wyjątkowym (np. dramaturgia wypadku); także relacji między działaniami (dramaturgia wojny);

e) zasad funkcjonowania mechanizmów wyboru i porządkowania decydujących o tym, co i jak postrzegamy (dramaturgia kognitywna).

Dramaturgie kultur i sztuka dramatyczna

Dramaturgia, która – co chyba, niestety, dobrze widać w powyższych fragmentach – wydaje się mocno problematyczna i trudno uchwytna na poziomie doświadczenia i działania indywidualnego, jest o wiele łatwiejsza do dostrzeżenia i opisu, gdy odnieść ją do działań zbiorowych. Na tym poziomie dramatyczność naszego życia zostaje spotęgowana, między innymi przez to, że musimy odwołać się do znanych systemów i środków komunikacji lub skonstruować nowe, równie jednak wyraziste i dające się pojąć. To, co na poziomie „doświadczenia wewnętrznego” i indywidualnego może pozostać

niejasne, podlega teraz dalszemu uporządkowaniu i wyostrzeniu, a w procesie tym ponownie wielką rolę odgrywają dramatyczne modele i wzorce czerpane z tradycji danej kultury. Poszukując jak najbardziej precyzyjnych sposobów ekspresji i komunikacji, ludzie nie tylko odgrywają i powtarzają istniejące role, scenariusze i wzorce, lecz także nieustannie je przekształcają. Kultura ma zatem charakter dramatyczny zarówno w tym znaczeniu, że jest dynamicznie przekształcana przez „rzeczy czynione”, jest kulturą w ruchu, jak i w tym, że jej „życie” polega na podejmowaniu, odgrywaniu, przekształcaniu i przekazywaniu wzorców i modeli służących do porządkowania rzeczywistości.

Ta dramaturgia czy raczej: te dramaturgie kultur mają ogromny wpływ na nasze życie, bo to dzięki nim uczymy się rozpoznawać określone sytuacje i reagować na nie niemal natychmiastowo i dosłownie. To zgodnie z dramaturgicznymi wzorcami kulturowymi, które decydują o naszej socjalizacji, porządkujemy później nasze oczekiwania i doświadczenia.

I właśnie w perspektywie tak rozumianej dramaturgii kultur chciałbym umieścić dramat artystyczny czy też – lepiej – sztukę dramatyczną. Zgodnie bowiem z dziewiętnastowiecznym rozumieniem tego terminu, wspaniale pogłębianym i poszerzonym swego czasu przez poznańskiego filozofa Karola Libelta¹⁶, termin ten nie dotyczy wyłącznie sztuki pisania dramatów, ale obejmuje też – a może nawet przede wszystkim – sztukę wprowadzania ich w działanie wobec widzów, w owej epoce należąca głównie do aktorek i aktorów, czyli – jak wtedy mówiono słusznie i precyzyjnie – artystek i artystów dramatycznych. Pamiętając o tym, niestety porzuconym, szerszym niż współczesne rozumieniu dramatu artystycznego, musimy się zmierzyć z ważnym zagadnieniem, jakie stanowi relacja między nim a tym, co opisywałem jako dramat egzystencjalny.

Podjęmowałem je już przed dwunastu laty w tekście zatytułowanym beczelnie *Zagadnienie dramatu*, a nawiązującym w tej beczelności do słynnego artykułu Stefanii Skwarczyńskiej¹⁷, o którym jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych dyskutowaliśmy zażarcie na zajęciach z teorii dramatu i teatru. Nawiązując do niego w roku 2009, tak formułowałem swój punkt wyjścia:

¹⁶ Warto byłoby kiedyś jeszcze wrócić do przedstawionego przezeń rozumienia dramaturgii, odnoszącego się jednocześnie do sztuki aktorstwa dramatycznego i sztuki pięknego życia. Zob. K. Libelt, *Estetyka czyli Umnictwo piękne. Część ogólna*, [w:] *idem, Filozofia i krytyka*, t. IV, Poznań 1875, s. 171–174, 301–304. Na ten temat zob. także moje analizy w: D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku – główne problemy*, Kraków 2003.

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1949, z. 1–2, s. 102–126. Przedruk w: *eadem, Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 95–121.

„Zagadnienie dramatu”, które chciałbym postawić sześćdziesiąt lat po Skwarczyńskiej, to propozycja przemyślenia relacji między dramatycznością dzieła sztuki a dramatycznością obecną i odczuwaną w życiu, między grupą tekstów, którą zwykliśmy nazywać dramatami, a tym, co odczuwamy i określamy jako „dramatyczne”¹⁸.

Odwołując się do Jeana Duvignauda, a przede wszystkim do Victora Turnera i jego koncepcji dramatu społecznego, analizując *Balkon* Jeana Geneta i *Pastorale* Amelii Hertzówny, a w końcu dochodząc do *Hamleta* i oczywiście do poświęconego mu studium Wyspiańskiego, formułowałem w tym tekście bodaj po raz pierwszy, a zarazem w sposób nieco odmienny od przypominanych i przedstawionych wyżej, swoją koncepcję dramatyczności rzeczywistości ludzkiej:

Paradygmatyczność *Hamleta*, najważniejszego i najbardziej znanego dramatu Zachodu, polega na tym, że ujawnia on fikcyjny, wyobrażeniowy, fantazmatyczny charakter tego, co nazywamy rzeczywistością, a co nie tyle i nie tylko poznawane jest dzięki „zwierciadłu sceny”, ile i przede wszystkim tworzy się nieustannie dzięki wykorzystaniu wyobrażeniowych struktur dramatycznych. Innymi słowy – dramat nie jest ani wzorcem, ani ekstraktem rzeczywistości (jak sugerowałyby tezy Turnera), ale stanowi fantazję, która, jak za Jacques’em Lacanem głosi Slavoj Žižek, nadaje strukturę rzeczywistości, a zarazem chroni przed wchłonięciem przez Realne¹⁹.

Po chwili zaś dodawałem wynikającą stąd według mnie konkluzję dotyczącą sztuki dramatycznej i jej podstawowej kulturowej, a nawet wręcz filozoficznej funkcji, polegającej na czynnej refleksji

[...] nad ludzkim sposobem doświadczania i przeżywania rzeczywistości, który okazuje się w istocie sposobem jej konstruowania. [...] Podstawowym „zagadnieniem dramatu” jest nie tyle proces porządkowania, kondensacji i uwyrażniania przez konflikt oraz przez regulację napięcia, ile mechanizm samointerpretacji, niweczący „rytualistyczne” rozumienie dramatu jako nienaruszalnego scenariusza. W tej perspektywie dramat może i powinien być widziany jako samoodślaniający się i samokwestionujący proces poznania, zaś dramatyczność jako siła związana nie – jak podpowiada język codzienny – z nieszczęściem i napięciem, ale z refleksją nad tym, co się nam zdarza²⁰.

Klasyczne sformułowanie twierdzenia, że sztuka dramatyczna nie jest jedynie „odbiciem” rzeczywistości, lecz także sposobem jej kształtowania, zawdzięczamy Victorowi Turnerowi, którego teoria dramatu społecznego

¹⁸ D. Kosiński, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 41.

¹⁹ *Ibidem*, s. 55.

²⁰ *Ibidem*, s. 58.

oraz badania nad relacjami między nim a dramatem artystycznym należą do kanonu refleksji nad dramatem i dramaturgią. Odwołując się właśnie do szerokiego rozumienia dramatu, Turner sformułował znaną tezę, że „życie w tym samym stopniu naśladuje sztukę, co sztuka naśladuje życie”²¹, którą rozwijał w sposób wciąż będący istotną inspiracją dla badań nad dramatem i dramaturgią:

Dramat sceniczny jest czymś więcej niż rozrywką, choć rozrywka zawsze jest jednym z jego istotnych wymiarów, jest metakomentarzem, umyślnym lub nieumyślnym, *explicite* lub *implicite*, do głównych dramatów społecznych danej epoki (wojen, rewolucji, skandali, zmian instytucjonalnych). Ale to nie wszystko: jego przesłanie i retoryka stanowią pożywkę dla utajonej struktury procesualnej dramatu społecznego, co wyjaśnia jego podatność na rytualizację. Życie samo w sobie staje się lustrem dla sztuki, żywi ludzie odgrywają swoje życie, dramat sceniczny wyposaża protagonistów dramatu społecznego, owego „dramatu życia”, w najistotniejsze opinie, wyobrażenia, tropy i perspektywy ideologiczne²².

Jak wiadomo, ta relacja została ujęta przez Richarda Schechnera w zgrabny wzór „pętli”²³, który jest, owszem, klarowny, ale zarazem mylący. Już Turner nie był zbyt zadowolony z propozycji swojego amerykańskiego współpracownika, bo jego zdaniem wzajemne oddziaływanie dramatu społecznego i artystycznego to raczej nieustanny wielokierunkowy przepływ, przenikanie, a nie prosta linearna wymienność. Nie zmienia to jednak zasadniczego dla moich obecnych rozważań faktu, że tezy Turnera otwierają możliwość badań wykorzystujących wiedzę o sztuce dramatycznej i dramaturgii przedstawień artystycznych do analizy dramatów społecznych.

Powrót dramatologii

Możliwość taką, jeszcze jako propozycję wstępną, sugerowałem już na wspomnianej sesji w Kołobrzegu, postulując podjęcie badań, które dziś nazwałbym dramatologiczną analizą rzeczywistości. Wychodząc od tez Turnera, proponowałem badania wykorzystujące do analizy wydarzeń i procesów społecznych wiedzę o dramacie artystycznym, ale nie – jak u autora *Lasu symboli* – o jego jednym, arystotelesowskim modelu, lecz o całym ich bogactwie, tworzącym rozległą panoramę dramatu światowego – historycznego i współczesnego. Ten postulat sam próbowałem realizować później choćby w *Teatrach polskich. Roku katastrofy*, nadal jednak nie mam poczucia, że

²¹ V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 117.

²² *Ibidem*, s. 179.

²³ Zob. V. Turner, *op. cit.*, s. 179–180.

udało się sprawdzić wszystkie jego potencjalne możliwości. Na realizację czeka przede wszystkim propozycja, którą zdołałem sformułować jedynie jako taką, a która wydaje mi się wciąż szczególnie obiecująca: wykorzystanie do badań nad współczesnymi procesami i wydarzeniami społecznymi analiz obecnych praktyk dramaturgii teatralnej, zdecydowanie zrywającej wszak z koncentracją na interpretacji i przygotowaniu do wystawienia wybranego tekstu literackiego.

O ile takie analizy mieszczą się w szeroko rozumianej dziedzinie badań teatralnych, zarówno obejmującej badania nad teatrem i innymi gatunkami przedstawień, jak i odnoszącej zdobytą w ten sposób wiedzę do zjawisk nienależących do obszaru sztuki dramatycznej, o tyle dla określenia ich specyfiki, a także ściślejszego ich powiązania z badaniami nad dramatem i dramaturgią artystyczną, proponuję przypomnieć i ponownie wykorzystać termin dramatologia, którego używaliśmy, aby nazwać specjalność prowadzoną przez Katedrę Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego od roku akademickiego 2005/2006 do roku akademickiego 2011/2012. Biorąc udział we współtworzeniu programu i tożsamości tej specjalności, wykreowanej i kierowanej przez Małgorzatę Sugierę, już w roku 2006 na konferencji dydaktycznej zorganizowanej przez Akademię Teatralną w Warszawie tak usiłowałem wyjaśnić specyfikę naszego pomysłu:

Czym więc ta dramatologia w końcu jest? Otóż jest dziedziną zrodzoną w wyniku przemian zachodzących we współczesnym teatrze światowym, który w swojej zdecydowanej większości nie jest już teatrem dramatycznym, to znaczy – nie służy wystawianiu i interpretacji tekstu literackiego. Myślę, że nie przypadkiem powstanie naszej Katedry i rozpoczęcie naboru na studia zbiegło się z publikacją polskiego przekładu książki Hansa-Thiesa Lehmana *Teatr postdramatyczny* dokonanego wspólnie przez Dorotę Sajewską i Małgorzatę Sugierę²⁴ – założycielkę i kierowniczkę Katedry Dramatu. Choć może to brzmieć paradoksalnie, to dramatologia jest dyscypliną postdramatyczną, badającą wszystkie rodzaje tekstów dla teatru oraz to, co się z nimi dzieje, gdy wkraczają na jego teren. Można by więc powiedzieć, że przedmiot badań dramatologii stanowi szeroko rozumiana dramaturgia, które to pojęcie obejmowałoby nie tylko wszystkie rodzaje tekstów wykorzystywanych przez scenę i powstających na niej, ale także ogół dramatycznych modeli ludzkich działań. Proponowana i tworzona przez nas dyscyplina, wyrastając z wiedzy o dramaturgii teatralnej, podejmuje próby odnajdowania jej modeli w innych sztukach widowiskowych, a także w życiu społecznym²⁵.

²⁴ Polski przekład książki Lehmana wydała Księgarnia Akademicka w Krakowie w roku 2005.

²⁵ *Krakowski projekt studiów dramatologicznych*, [w:] *Jak uczyć o teatrze w europejskich szkołach teatralnych*, Warszawa 2006, s. 54.

Muszę przyznać, że dziś, po piętnastu latach, czytam te słowa z niejakim zdziwieniem, bo pamięć podpowiada, że nie byłem wówczas świadomy tego wszystkiego, co próbowałem wyżej przedstawić, i w zasadzie nie miałem żadnych doświadczeń w obszarze postulowanych badań. Wydaje mi się, że wystąpienie na Akademii Teatralnej było zapisem przeczuć i sugestii sformułowanych na wyrost i trochę jednak na pokaz, dla zaznaczenia wagi tworzonego wtedy przez nas projektu. A jednak po latach cytuję go i w zasadzie nie widzę potrzeby zmiany żadnego z użytych tu sformułowań. Mogę natomiast (a nawet już usiłowałem to robić) przytoczyć na ich poparcie dowody wyprowadzane nie z teorii, ale z konkretnych analiz i interpretacji. Ośmielam się więc myśleć, że propozycja sprzed piętnastu lat była trafna i że warto by do niej wrócić, także wobec opisywanego już przeze mnie rozłania się performatyki tak szeroko, iż można to już uznać za jej rozmycie.

Żeby uniknąć nieporozumień: nie mam zamiaru walczyć o jakieś granice performatyki. Ani ona nie potrzebuje mojej pomocy, ani ja nie mam zamiaru używać jej jako marki. Coraz częściej i chętniej myślę o sobie nie jako o performatyku, lecz jako o badaczu teatralnym, to znaczy kimś, kto rozwija i pogłębia swoją wiedzę i kompetencje dotyczące przede wszystkim historii i współczesności zmiennego obszaru kultury, który nazywamy teatrem, by tam, gdzie wydaje się to przydatne, zastosować ją do myślenia o sferach rzeczywistości uznawanych w danym momencie za pozateatralne. Powrót do dramatologii miałby służyć jeszcze wyraźniejszemu określeniu pola, po którym chciałbym się poruszać i które wydaje mi się od lat niezwykle atrakcyjne i rozległe. Niestety, leżąc poza coraz ściślej określonymi dyscyplinami (czy też należąc do kilku z nich jednocześnie²⁶), pole to jest coraz częściej omijane albo uprawiane na zasadzie przypominającej trójpółkę: zajmujemy się dramatem artystycznym lub analizami życia społecznego, to zaś, co najbardziej żyźne, czyli obszar wspólny, leży odłogiem. Od co najmniej dziesięciu lat usiłuję przekonywać, że to właśnie ów ugór powinien być szczególnie intensywnie przeorywany myślą. Być może przywrócenie do użycia nazwy dramatologia wzmocni te usiłowania, bo pozwoli lepiej określić cele i metody. Najważniejsze zaś dla mnie jest to, że przedstawione wyżej sposoby rozumienia dramatu, dramaturgii i dramatologii dają nadzieję na przeciwstawienie się temu, czemu sprzeciwiam się od lat: oddzieleniu teatru i badań nad nim od refleksji nad życiem społecznym i indywidualnym. Nie jest przecież przypadkiem, że w banalnym, ale przecież jakoś trafnym twierdzeniu „życie to teatr”, podmiotem jest „życie”.

²⁶ Według obecnej biurokratyczno-korporacyjnej struktury, wciśniętej humanistyce wbrew jej dążeniom, owo „pole” częściowo przynależy do nauk o sztuce, o kulturze i religii oraz do literaturoznawstwa.

BIBLIOGRAFIA

- Baluch W., *Dramaturgia*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 51–62.
- Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010.
- Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009.
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2017.
- Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, wyb. i red. D. Kosiński, Kraków 2010.

Dariusz Kosiński – prof. w Instytucie Glottodydaktyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, badacz teatralny i performatyk. W latach 2010–2013 dyrektor programowy Instytutu im. J. Grotowskiego we Wrocławiu, a następnie (do grudnia 2018 r.) zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie. Najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (Wrocław 2007), *Teatra polskie. Historie* (Warszawa 2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Warszawa 2012), *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków 2016). Od jesieni 2016 r. stale współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym” jako krytyk teatralny i publicysta. ORCID: 0000-0001-8502-8827. Adres e-mail: <dkkd@poczta.onet.pl>.

Dariusz Kosiński – professor in the Institute of Glottodidactics in the Faculty of Polish Studies at the Jagiellonian University in Kraków. Researcher in theatre and performance studies. Former research director of the Grotowski Institute in Wrocław (2010–13); and subsequently (since December 2018) deputy head of the Zbigniew Raszewski Theatre institute in Warsaw. . Most important publications: *Polski teatr przemiany* (Polish Transformation Theatre) (Wrocław 2007), *Teatra polskie. Historie* (Poland's Theatres. A History) (Warsaw 2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Poland's Theatres. A Catastrophic Year) (Warsaw 2012), *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Performance Studies. Out/Introduction) (Kraków 2016). Since autumn 2016 cooperating on a permanent basis with “Tygodnik Powszechny” as a theatre critic and publicist. ORCID: 0000-0001-8502-8827. E-mail: <dkkd@poczta.onet.pl>.

Dramatyzacja tradycji. Dramaturgiczne konfrontacje z kanonem literackim

ABSTRACT. Piotr Dobrowolski, *Dramatyzacja tradycji. Dramaturgiczne konfrontacje z kanonem literackim* [Dramatization of tradition. Dramatic confrontations with the literary canon]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 33–55. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.2.

The article opens with a statement that dramaturgical creativity, long marginalized by literary studies, has returned to the area of its interest together with its researchers' use of the achievements of performative and cultural turns. Taking these into account allows us to treat drama as a distinctive literary practice in which the reception of a text is exemplary. As the author claims, with the New Humanities, integrating scattered reading perspectives known to the history of literary studies into the horizons of New Positivity, dramatic studies enrich this standpoint and maintain a critical view making creative use of the antagonism of perspectives, confrontation of attitudes, conflict of qualities or different visions and ideas. The potential tensions revealed in the practice of active reading of a literary text in accordance with the dramatic matrix guarantee the positive effects of each act of engaged reading. The dramatization of tradition is a specific field of critical dialogue between the reader and the existing literary tradition. Three dramatic works by Jan Czapliński are indicated as examples of mediators for this dialogue. The work of this playwright presents and suggests a critical reading of the characters and works of Gabriela Zapolska, Henryk Sienkiewicz and Adam Mickiewicz, leading to the emancipation of their works that is situated beyond the framework of the discursively created, existing canon of contemporary Polish literature and culture. A critical view enriches and updates the canon. Dramatization, which allows the revaluation of existing values, appears as the basic category of contemporary art – revealing existing, usually ineffable conflicts and using them to build new, positive values.

KEYWORDS: literary studies, drama, tradition, discourse, critics, New Humanities

Lekcja dramatycznego czytania

Twórczość dramaturgiczna, w drugiej połowie XX wieku wypchnięta w Polsce poza margines naukowej refleksji literaturoznawczej, zyskała szansę na ponowne, mocne wejście w orbitę zainteresowania przedstawicieli tej dyscypliny za sprawą lokalnej recepcji kolejnych zwrotów w badaniach literackich. „Cesarskie cięcie”, a nawet „zamach”¹, dokonany siedemdziesiąt

¹ Oba określenia pochodzą od samej Skwarczyńskiej, z artykułu *Zagadnienie dramatu*, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1949 na łamach „Przeglądu Filozoficznego” (S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, „Przegląd Filozoficzny” 1949, z. 1–2, s. 102–126). Te i kolejne

lat temu przez Stefanię Skwarczyńską, skutecznie inicjującą praktykę rugowania dramatu poza obszar literackości, były pierwszymi krokami postępującej erozji zainteresowania literaturoznawców tym rodzajem twórczości. Skwarczyńska traktowała ją jako „zjawisko graniczne” oraz – zdecydowanie na wyrost – sugerowała, że tekst dramatu powinien być projektem scenicznym, korzystającym ze swoistego, odmiennego od językowej materii literackiej, tworzywa. W związku z tym, stwierdzała, dramatu nie należy uważać za literaturę. Marginalizowany w obszarze badań literackich dramat przez kolejne dziesięciolecia był przesuwany w zakres studiów kulturoznawczych, ściśle wiążących go z teatrem. Tekstem dramatu ta dyscyplina interesowała się jedynie jako jednym ze względnie równorzędnych składników widowiska.

Drogę powrotu dramaturgicznej praktyce pisarskiej w obszar literatury – a w ślad za nim także w horyzont zainteresowania literaturoznawstwa – otworzyły zwrot kulturowy oraz zwrot performatywny. Szczególne znaczenie dla uprawnienia dramatu jako pełnowartościowego rodzaju literackiego ma perspektywa wynikająca z przyswojenia efektów zwrotu performatywnego. Performatyczność, nieco bardziej obco brzmiąca forma słowa „performatywność”, do którego przyzwyczailiśmy się już w języku polskim, jest odnoszona do teorii² będącej refleksem performatywnych praktyk kulturowych, politycznych czy społecznych; to akademicka odpowiedź na wzrost zainteresowania działaniem i zdarzeniowością w otaczającym nas świecie. Refleksja teoretyczna, skupiająca się na różnych formach aktywnego działania i jego efektach, przekroczyła granice kultury, obejmując coraz szersze zakresy rzeczywistości. Równocześnie przyczyniała się do wyeksponowania i docenienia znaczenia aktywności wykonawczej, która potencjalnie wpisana jest w tekst każdego dramatu. Obecny w nich projekt sceniczny – określenie stosowane pół wieku wcześniej do oznaczenia sugestii realizacyjnych wpisanych w utwory dramatyczne, przywoływane przez Stefanię Skwarczyńską jako argument uzasadniający marginalizowanie literackości sztuk teatralnych – stał się tak atutem literatury tego rodzaju. Jego obecność nie świadczyła już o zaprzeczaniu literackości, a okazała się specyficzną odpowiedzią na nowe oczekiwania stawiane tej kategorii, równocześnie poszerzając jej zakres. Dzięki wprowadzanej w obszar utworu literackiego perspektywie wykonawczej można wskazać i zobrazować performatywną produktywność – apelatywną, somatyczną, afektywną, estetyczną czy polityczną – jako potencjalną właściwość każdego tekstu literackiego. Działanie i jego rezultat, dwa pojęcia kluczowe w szerokiej perspektywie widzenia zjawisk kulturowych poprzez pryzmat performatyczności, odnoszą

odniesienia do wskazanego tekstu za: S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wyb. i oprac. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wrocław 2003, s. 229.

² Zob. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.

się do ontologicznych podstaw dramatu – tekstu zawierającego sugestię intersemiotycznego ożywienia, którego lektura prowadzi do niejednoznacznych i niedomkniętych repertuarowo, ale konkretnych – choć w każdym jednostkowym przypadku innych – efektów wykonawczych.

Dramat otwiera przestrzeń dla opisu praktycznego zaangażowania odbiorcy w akcie recepcji, podczas którego – niemal automatycznie – staje się on aktywnym wykonawcą tekstu. Odnosi się to zarówno do poziomu brzmień, jak i dopełniania potencjalnych bytów oraz ich form, projektowanych działań, odczuć czy emocji. Wyzwaniem stawianym czytelnikowi przez dramat, obok jego jednostkowego wykonania w akcie lektury, jest kreatywna, intelektualna aktywność realizacyjna, pozwalająca na dopełnienie różnorodnych tekstowych bytów istniejących potencjalnie na poziomie tekstowym. Inspirowana lekturą myśl jest narzędziem wystarczającym, by stworzyć niepowtarzalne w swojej jednostkowości istnienia i jakości³.

Wykonanie i zaangażowanie w realizację (wyobrażonej) inscenizacji tekstu literackiego jako obszarów aktywnego działania odbiorczego w akcie lektury nie ograniczają się jedynie do dramatu⁴. Można je odnosić do praktyki odbioru każdej formy literackiej. Ale to właśnie poszerzenie perspektywy uruchomionej przez dramat pozwala dostrzec i docenić szczególną rolę tego rodzaju literackiego, funkcjonującego jako źródło odniesienia dla performatycznej myśli literaturoznawczej. Dramatyczna teoria staje się istotną inspiracją dla humanistycznej refleksji kulturowej, politycznej i społecznej. Przetwarzając wielość rzeczywistego istnienia, pozwala obserwować praktyczne efekty organizującego ją i zarządzającego nią dyskursu oraz odtwarzać powoływane w jego efekcie byty, tworząc ich alternatywne wersje. Przyjęcie perspektywy dramatoznawczej i performatywnej pozwala nie tylko opisywać istniejące zjawiska, lecz także wytwarzać nowe jakości intelektualne inspirowane lekturą, twórczo wzbogacając rzeczywistość.

Zwrot kulturowy, w przeciwieństwie do zwrotu performatywnego, nie prowokował do korzystania z dramatu jako tekstu wzorcowego dla proponowanej i promowanej wizji percepcji zdarzeń znajdujących się w kręgu zainteresowania jego zwolenników. Zamiast tego otworzył przestrzeń różnorodnym punktom widzenia, dopuszczając ich wzajemne konfrontacje, zestawienia oraz przeciwstawienia. Tworzona przez zwrot kulturowy perspektywa może być odnoszona do paradygmatu dramatycznej wielośćowości jako splot równorzędnych perspektyw, tworzący mozaikę możliwości składającą się na migotliwy obraz świata. Jeszcze zanim kulturowa teoria literatury zyskała

³ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.

⁴ Zob. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, zwł. fr. *Czytanie jako od(roz)grywanie*, s. 214–218.

w Polsce spójną wykładnię⁵, wpływy *cultural studies* otworzyły przestrzeń krytycznej recepcji literatury poprzez jej analizy i interpretacje uwzględniające rozmaite perspektywy kulturowe. Dramatyczny wielogłos, który nie zawsze musi być pozbawiony dominującej linii narracyjnej, odzwierciedla wielość możliwości interpretacyjnych: dopuszcza pluralizm teorii ponad wyczerpującym i zawłaszczającym pełne spektrum możliwości, wymagowanym i jednoznacznie spójnym autorytetem Teorii⁶.

Wzbogacone poprzez refleksję dramatoznawczą praktyki zwrotu performatywnego i zwrotu kulturowego wspierały oraz uzasadniały różnorodne, niejednokrotnie funkcjonujące jeszcze przed zaistnieniem tych zwrotów perspektywy literaturoznawcze. Wśród nich można wymienić fenomenologiczne niedookreślenie i powiązaną z nim apelatywność rozumianą jako forma zaangażowania w akcie lektury tekstów literackich, która została nazwana i opisana w roku 1970 przez Wolfganga Isera⁷; fizyczne oddziaływanie tekstu na czytelnika, sprowadzone przez Rolanda Barthes'a do różnych form „przyjemności”, określonych na kartach jego pracy *Przyjemność tekstu*⁸ z roku 1973, a także – późniejsze o kilka dekad – somatoestetykę Richarda Shustermana⁹ oraz koncepcję światobrazów, którą w nawiązaniu do myśli Martina Heideggera zredefiniował i dopełnił William J.T. Mitchell¹⁰. W konsekwencji wspomnianych zwrotów zniesiona została także potrzeba dzielenia wpływów dramatu pomiędzy pole literackie, scenę widowiska będącego efektem jego inscenizacji oraz oddziaływanie afektywne i somatyczne, zarówno tekstu, jak i teatru. Literackość i teatralność, traktowane dotychczas jako binarne i opozycyjne dążenia redukujące możliwy zakres funkcjonowania dramatu, nie tyle zostały zrównoważone, co połączyły się w praktyce lektury.

⁵ *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

⁶ „[...] teoria literatury dzisiaj to po prostu otwarty zbiór różnych języków interpretacji, pośredniczących między literaturą i życiem, języków, dzięki którym dokonują się ciągle nowe rekontekstualizacje tekstów literackich”. Zob. A. Burzyńska, *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 57.

⁷ W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloności jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/1, s. 259–280.

⁸ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Kraków 1997.

⁹ Chodzi tu nie tyle o odniesienie do estetyki ciała, co – jak definiuje praktykę somatoestetyki Richard Shusterman – o „krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia i użycia ciała człowieka jako ośrodka percepcji sensoryczno-estetycznej (*aesthesis*) i kreatywnego kształtowania siebie”. Zob. R. Shusterman, *Somatoestetyka a troska o siebie. Przypadek Foucaulta*, [w:] *idem, O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 129.

¹⁰ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

W akcie czytania odbiorca tekstu staje się aktantem działającym w prywatnej przestrzeni, wytwarzanej z inspiracji lekturą, a także aktorem, z większą lub mniejszą dozą swobody odgrywającym prywatny performans na styku wewnętrznej sieci utworu oraz własnych oczekiwań, uprzedzeń i doświadczeń. Dramat nie musi być już postrzegany jako „odrębna, swoista sztuka”, która w teorii literatury „powinna być rozpatrywana tylko jako zjawisko graniczne”¹¹, a w najlepszym razie „sługa dwóch panów”¹². To przykład literatury, która – jak każdy, również niedramatyczny tekst literacki – wymaga przeczytania i intelektualnego dopełnienia. W jednostkowym akcie czytelniczym wszystkie teksty, również dramatyczne, wchodzą w interakcje z podmiotowym odbiorcą, powołując byty i jakości warunkowane przez wzajemne wpływy. Odnajdywane, stwarzane i powielane odniesienia nie muszą być jednoznaczne – w wymiarze realistycznym, materialnym ani cielesnym. Akt performatywnego odbioru wpływa i ostatecznie decyduje o jakościach literatury – zarówno dramatycznej, jak i fabuły czy poezji. Nawet jeśli w specyficznych przypadkach tej ostatniej brzmienia są ważniejsze od znaczeń i sensów, one także wymagają dopełnienia w potencjalnych aktach wykonawczych. Wartość artystyczna literatury, podobnie jak każdej innej dziedziny sztuki, polega na wytwarzaniu refleksji zdolnej krytycznie podważać wizję rzeczywistości ugruntowaną przez normy, zwyczaje, tradycje i przyzwyczajenia.

Przywołane zwroty – performatywny i kulturowy – umożliwiły tryumfalny powrót dramatu w orbitę zainteresowania literaturoznawstwa. W krok za tym integrującym przesunięciem postępowała jednak zmiana większa, znacząca swoją obecność dalszym przesuwaniem granic. To projekt Nowej Humanistyki, który, jak sygnalizuje Marcin Cieński, postulując objęcie nim także badań literatury dawnej, „zdaje się sygnalizować próbę przejścia w polskiej rzeczywistości od fazy «zwrotów» w szeroko rozumianym obszarze badań humanistycznych (i ich literaturoznawczej aplikacji) do fazy dążeń do stworzenia projektu integralnego, całkowitego (niemającego jednak oznaczać ujednolicenia)”¹³. Połączone pod parasolem Nowej Humanistyki zdobycze zwrotów w teorii kultury pozwalają łączyć wielowartościowe dramatoznawstwo z zastaną praktyką badań literaturoznawczych. W ten sposób zostają wzbogacone o sferę performatywnego rezonowania, odgrywania i oddziaływania tekstu literackiego, wprowadzając go w sferę faktyczności. Nowa Humanistyka, nazwana przez odwołującą się do Derridy Agatę Bie-

¹¹ S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 229.

¹² Zob. D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, ed. *cit.*, s. 391–400.

¹³ M. Cieński, *Nowa Humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 237.

lik-Robson „egzorcyzmem widm”¹⁴, traktowana jest jako przestrzeń Nowej Pozytywności:

[...] nowoczesna negatywność, która dała podmiotowi nieskończoną perspektywę krytyczną, zostaje spętana i ukrócona przez Nową Pozytywność, w której na plan pierwszy wysuwa się bezpośredniość uwarunkowania i partycypacji albo, innymi słowy, prymat faktyczności”¹⁵.

Dramatoznawstwo uczy innej perspektywy, pozwalając na odnajdywanie w wątpliwości, przeciwieństwie, buncie i konflikcie konstruktywnych impulsów, zdolnych do wytwarzania nowych wartości. Jedną z form istnienia tego konfliktu jest postawienie ironicznego zwierciadła przed odbiorcą. Rozpoznając siebie i widząc różnicę pomiędzy fantazmatycznym i odbitym obrazem własnego „ja”, poznaje on mechanizmy kształtujące jego tożsamość, idee, postawy. Dramatyzacja tradycji literackiej jest jedną z form krytycznej refleksji społecznej.

Pozytywna dramaturgia krytyczna

Dramat to literatura, która uczy zaangażowanego, twórczego czytania. Wymaga od swojego odbiorcy czujności oraz intelektualnej i fizycznej aktywności w stopniu większym niż inne rodzaje literatury. Nie zmusza do jednoznacznej pozytywności, choć jej nie ogranicza. Nie krępuje także krytyczności ani nie wymusza podporządkowania się czytelnika literze tekstu, wierności jego istniejącej formie, a tym bardziej – uwarunkowaniom określającym okoliczności powstania czy tradycji recepcji danego utworu. Dramatyczna interaktywność ma charakter performatywny nie tylko w zakresie wytwarzania bytów potencjalnych, lecz także przez wzajemne oddziaływanie na siebie odrębnych, współkształtujących się podmiotów – tekstu i czytelnika. Nie jest ograniczona do działania na tekście ani do jednoznacznego kształtowania wszystkich potencjalnych znaczeń wprowadzanych przez tekst. Istotna jest wzajemność. Akt lektury to szczególny rodzaj spotkania, łączącego zależne od siebie byty (podmiotowy, żywy tekst i aktywnego czytelnika), dookreślające i kształtujące się nawzajem w wytwarzanych incydentalnie sieciach obustronnych zależności. Nieciągłość dramatycznej prezentacji wymaga nieustannej aktualizacji konstruowanej wizji świata przedstawionego i prezentowanej akcji. Wbrew tezie Bielik-Robson – taka forma pozytywności prowokuje nastawienie krytyczne.

¹⁴ A. Bielik-Robson, *Nowa Humanistyka. W poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 149.

¹⁵ *Ibidem*, s. 148.

Działanie, do którego zachęca czytelnika tekst dramatyczny, przekracza ramy odczytania i deszyfracji autorskich intencji czy „ducha epoki”, do czego chcieliby ograniczać tę praktykę zwolennicy konserwacji historycznych konwencji literackich i inscenizacyjnych. W lekturze każdego tekstu, podobnie jak w praktyce inscenizacji dramatów, uniwersalna aktualność na poziomie potencjalności przekazu wrażeń oraz znaczeń jest ważniejsza od zastanych interpretacji. Sceną wyobrażeniowej inscenizacji tekstu dramatu w akcie jego lektury jest projekcja wewnętrznego świata czytelnika; nie ograniczają jej żadna rampa, kulisy ani tylny prospekt. Odczytanie poszerza zasięg tekstu w nieograniczonej mentalnej przestrzeni projektowanej przez każdego odbiorcę, podczas gdy faktyczna teatralna inscenizacja szuka reprezentatywnych ekwiwalentów tej przestrzeni. W praktyce – ponownie zawęży ją do ograniczonych pól znajdujących się w zakresie możliwości teatru.

Świadomość konwencji pozwala na odkrywanie ograniczeń dramatycznej prezentacji, które mogą być przełamywane w każdym akcie aktualizującej lektury. Otwarte, interakcyjne, performatywne odczytania dramatów ujawniają ich możliwą uniwersalność pozytywną niezależnie od projektowanych – zgodnie z respektowaną konwencją – wymagań i ograniczeń. Sytuacja przypomina praktykę odkłamywania obrazu świata przedstawionego w tekstach literackich tworzonych w relacji zależności wobec władzy dominujących dyskursów, warunkujących ich perspektywę prezentacji i używany język. W praktyce lektury pytanie o zakres rzeczywistości rekonstruowanej na podstawie tekstu w aktach jego poszczególnych odczytań nie jest ważniejsze od pytania o autonomiczne wartości, które są poprzez te akty wytwarzane. Lektura dramatu może służyć za modelowy przykład konstruktywnego tworzenia niepowtarzalnych jakości przez czytelnika-aktora, odgrywającego znaczenia w zwielokrotnionej sieci nakładających się na siebie zależności własnych doświadczeń i wiedzy o świecie, osobistej wrażliwości afektywnej, reakcji somatycznych oraz wyjściowego tekstu. Ryszard Koziołek zauważa, jak literatura – poddana lekturze warunkowanej doświadczeniem dramatycznym – przekracza warunkowane klasyczną perspektywą antropologiczną biegunowe napięcia pomiędzy tożsamym i Innym, eksponując konflikty rozgrywające się nie tylko w granicach jednej grupy społecznej, lecz także we wnętrzu niejednorodnej wewnętrznie wspólnoty, a nawet jednostki: „Ten rodzaj pracy literaturą pozbawia ją funkcji odróżniania «nas» od «nich», ale uczy odróżniania «nas» od «nas», ćwicząc w ten sposób trudną umiejętność życia z sobą jako «innym» od własnych wyobrażeń”¹⁶.

¹⁶ R. Koziołek, *Humanistyka literaturoznawcza w dobie nowych konfliktów plemiennych. Próba wykonania ruchu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 69.

Literatura dramatyczna w modelowy sposób zachęca swoich czytelników do wytwarzania i dopełniania znaczeń zawartych w konkretnych utworach. Prowokuje do konfrontacji prezentowanych w nich postaw ze światopoglądami obecnymi w przestrzeni społecznej. Otwiera różnorodne wymiary wrażliwości odbiorczej, przekraczając limity lektury intelektualnej i wkraczając w przestrzenie alternatywne – sferę emocji, odczuć i reakcji fizycznych. Dramat pozostaje literaturą również wówczas, kiedy jego tekst nie jest czytany, a słyszany: w głośnej lekturze indywidualnej, z podziałem na role podczas próby stolikowej, w czasie *quasi*-inscenizowanych czytań performatywnych, adaptacji radiowych czy też w wypowiedziach aktorek i aktorów, mówiących na scenie kwestiami konkretnych głosów i wcielających się w większym lub mniejszym stopniu w różnorodne postaci dramatyczne. Wybrzmiewający w fizycznej i medialnej przestrzeni tekst dramatu nie traci swoich walorów literackich, a sam dramat – nawet jeśli nie funkcjonuje w formie pisanej – pozostaje tekstem literackim.

Dramaturgia przez dziesięciolecia była w Polsce marginalizowana. Traktowano ją jako środek do celu, za jaki uważano przedstawienie teatralne, zawierające cały możliwy splendor, ale też przejmujące odpowiedzialność za ewentualną porażkę. Obecnie dramatopisarze i dramaturdzy, których praktyka zawodowa doprowadziła do umocowania instytucjonalnego, szczególnie często są zmuszeni do respektowania wymogów konwencji teatralności. Jednak nawet pracując w porozumieniu z reżyserkami i reżyserami, aktorkami i aktorami oraz pozostałymi członkami i członkiniami zespołów realizujących spektakle teatralne, pozostają pisarzami i pisarkami – autorami i autorkami tekstów literackich. Twórczość dramaturgiczna, nie tylko w Polsce, lecz także na całym świecie, jest zależna nie tyle od ograniczeń i komercyjnych uwarunkowań rynku wydawniczego, ile od zapotrzebowania na teksty dla teatru – kształtowanego przez chwilowe koniunktury oraz możliwości organizacyjne i finansowe konkretnych instytucji organizujących życie kulturalne w zakresie widowisk. Przez wiele wieków wpływało to na ciągłość polskiej twórczości dramatycznej, stymulując i ograniczając zapotrzebowanie na nią oraz organizując jej dystrybucję i recepcję. Warunkując korespondencję pomiędzy poszczególnymi utworami i sposobami pisania oraz myślenia, praktyka ta limitowała możliwości nawiązań i kontynuacji w wewnętrznych ramach rodzaju literackiego. W efekcie powstająca dzisiaj w Polsce literatura dramatyczna prowadzi dialog z tradycją przede wszystkim poprzez intertekstualne, tematyczne i stylistyczne nawiązania do najbardziej rozpoznawalnej twórczości wpływowych autorów i kanonicznych dzieł dramaturgicznych w historii literatury polskiej – odwołując się w zasadzie jedynie do repertuaru kanonicznych dzieł Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego oraz (ewentualnie) Tadeusza Różewicza.

Niezależnie od ograniczonej liczby oryginalnych współczesnych tekstów dramatycznych podejmujących dialog z tradycją tego rodzaju literackiego w Polsce, od przełomu wieków XX i XXI coraz lepiej ma się tu praktyka dramaturgicznej pracy wykorzystującej dzieła historyczne. Ten rodzaj twórczej kooperacji z wyjściowym utworem (zarówno dramatycznym, jak i prozatorskim) – pastiszowania i parafrazowania, dopełniania i skracania go – który czasem uważa się za formę pasożytowania albo pracy porównywanej z pracą wirusa¹⁷, jest specyficzną formą twórczego, produktywnego dialogu krytycznego zarówno z konkretnym utworem, jak i z tradycją, którą ten utwór reprezentuje. W przypadku działań dramaturgicznych ten dialog realizowany jest w odniesieniu do tekstów nie tylko dramatycznych, lecz także prozatorskich, fragmentów poetyckich, a nawet scenariuszy filmowych czy samych filmów.

W tym miejscu nie będę zajmował się dramaturgiczną pracą adaptacyjną. Chciałbym jednak zaznaczyć, że wbrew opiniom krytyków takich praktyk dostosowanie tekstu dramatycznego do potrzeb konkretnego spektaklu uważam za specyficzny rodzaj twórczości literackiej, przypominający wielowiekową tradycję trawestacji, parafraz i pastiszów. Nie rozważając bardziej wnikliwie tego przypadku, w dalszej części tekstu skupię się na przykładach praktyki dramatopisarskiej, która swoją emblematyczną bohaterką uczyniła literaturę, aktantami – ikoniczne postaci kultury polskiej, a tematami – historyczną i współczesną recepcję ich twórczości oraz jej długoterminowe efekty społeczne. Dialog z tradycją to propozycja dramatycznej konfrontacji ze źródłami fantazmatycznego imaginarium naszej zbiorowej wyobraźni. Ciekawych egzemplifikacji takiego dramatyzowania dostarcza twórczość Jana Czaplińskiego, urodzonego w roku 1987 autora przekładów i teatralnych adaptacji tekstów literackich, dramatopisarza i dramaturga. To aktywny uczestnik polskiego życia teatralnego, współpracujący często – zgodnie z popularną od niemal dwóch dekad praktyką „pisanie na scenie” – z konkretnymi zespołami oraz reżyserkami i reżyserami, wśród których dotychczas znaleźli się między innymi: Aneta Groszyńska, Ewelina Marciniak, Piotr Ratajczak i Radosław Rychcik.

Pomiędzy rokiem 2015 a 2018 w orbicie uwagi Jana Czaplińskiego, który w swojej praktyce dramaturgicznej i adaptacyjnej także wcześniej krytycznie zwracał uwagę na źródła polskiej mitologii narodowej, znalazły się trzy różne postacie, jednoznacznie kojarzone z trzema rodzajami literackimi wyznaczanymi zgodnie z klasycznym podziałem na lirykę, epikę i dramat. W efekcie tego zainteresowania w ciągu czterech lat powstał cykl drama-

¹⁷ J. Targoń, *Wirus, strażnik, negocjator, partner...* [rozmowa z Bartoszem Frąckowiakiem, Igą Gańczarczyk, Mironem Hakenbeckiem, Magdą Stojowską, Dorotą Sajewską i Szymonem Wróblewskim], „Didaskalia” 2007, nr 77.

tyczny, który można traktować jako wszechstronny i rozbudowany – choć oparty na metonimii – dialog z literacką tradycją kultury polskiej; dramat reprezentuje w nim Gabriela Zapolska, prozę – Henryk Sienkiewicz, a poezję – Adam Mickiewicz. Wspólną cechą napisanych przez Czaplińskiego utworów: *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwałebną okazję stulecia odzyskania niepodległości)* i *Mesjasze (albo skoro nie zostało nam już nic do wierzenia, to czy wolno nam podważać coś, w co na nowo moglibyśmy uwierzyć?)* – tekstu inspirowanego powieścią Györgiego Spiró, stworzonego wspólnie z Marcinem Kąckim – jest dyskusja dotycząca polskiego kanonu literackiego i fantazmatycznego, prowadzona z krytycznej perspektywy współczesności. Szczególnie interesują mnie tu dwa pierwsze tytuły. *Mesjasze...*, nawiązując do powieściowego pierwowzoru, odnoszą się do Koła Sprawy Bożej Andrzeja Towiańskiego, krytycznie ukazując mistycyzm Wielkiej Emigracji i dziedzictwo romantycznej myśli narodowej, przy czym Adam Mickiewicz portretowany jest jako jedna z kilku równorzędnych postaci dramatycznej prezentacji.

Emancypacja tradycji

Wspomniana wyżej różnica wewnętrzna, odkrywana przez literaturę w inspirowanej obserwacją Slavoja Žižka diagnozie sformułowanej przez Ryszarda Koziółka, objawia się na poziomie weryfikacji fantazmatycznych oczekiwań czytelników. Czapliński wykorzystuje potencjalny – dramatyczny już w swojej naturze – konflikt, idąc drogą równoległą do intuicji śląskiego literaturoznawcy, który stwierdził:

Tak przeczytana klasyczna polska literatura opowiadająca o nierozwiązywalnych konfliktach społecznych *Ogniem i mieczem* nie jest już książką integrystyczną, «dla Polaków», ale sceną, na której wyszły na jaw nasze fantazmatyczne popędy. To dobra droga do innej wspólnoty z «innymi», zbudowana na podobieństwie różnic, które wydobyła z nas literatura, demaskując naszą nieprzystawność do własnych wyobrażeń o sobie¹⁸.

Demaskując „nasze fantazmatyczne popędy”, autor *Sienkiewicza Superstar...* używa, w zgodzie z opinią Koziółka, klasycznych dzieł i ikonicznych postaci polskiego kanonu literackiego. Dramatyzując dorobek literacki i recepcję postaci Gabrieli Zapolskiej i Henryka Sienkiewicza oraz emigracyjną codzienność, środowisko i wpływ myśli romantycznej Adama Mickiewicza,

¹⁸ R. Koziółek, *op. cit.*, s. 68.

Czapliński poszukuje napięć i konfliktów w pozornej zgodzie, organizującej recepcję ich twórczości. Po raz kolejny – zgodnie z diagnozami autora książki *Dobrze się myśli literaturą*:

Celem interwencji byłaby reorientacja czy choćby dezorientacja takiego konfliktu. Potencjał dywersyfikacyjny literatury jest w tym względzie niedościgniony, szczególnie kiedy używamy do tego tekstów klasycznych, uznawanych za emblematyczne dla kultury dominującej, jakimi są w Polsce *Pan Tadeusz* czy *Trylogia*¹⁹.

Każdy z trzech wskazanych dramatów Czaplińskiego zawiera sugestię, że warunkowany kulturowo sposób widzenia rzeczywistości wynika z historycznie ukształtowanej recepcji literatury. Dramaturg wnioskuje, że fantazmaty zrodzone w jej polu mają realny wpływ na kształtowanie się świadomości Polaków. Wszystkie wskazane teksty, których adaptacje sceniczne przygotowała Aneta Groszyńska (dwóch pierwszych w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu i trzeciego, koproduktowanego przez Malta Festival Poznań, w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu), można traktować zbiorczo jako rodzaj specyficznego dramatycznego wyzwania, rzuconego ugruntowanej historycznie i potwierdzonej społecznie polskiej mitologii, a dokładniej – mitologizacji polskość poprzez literaturę.

Trzy główne historyczne postaci utworów Czaplińskiego, wśród których dwóch mężczyzn miało kluczowy wpływ na kształt polskiego kanonu literackiego, są aktywnymi bohaterami wskazanych tekstów. Autor nie ogranicza powoływanej prezentacji do typowych schematów fabularnych. Rezygnuje z tworzenia klasycznej opowieści odpowiadającej realistycznym prezentacjom biograficznym²⁰. Używając mechanizmów dramatycznej projekcji, konfrontuje wątki pochodzące z biografii swoich protagonistów, cytowane albo trawestowane fragmenty ich historycznych wypowiedzi oraz napisanych przez nich utworów literackich. Do tekstów swoich dramatów włącza także – co stanowi ważny element orientacji krytycznej – refleksje związane z recepcją ich twórczości. Wykorzystuje przy tym głosy konkretnych komentatorów, a także realnych i domniemanych czytelników – zarówno historycznych, jak i współczesnych. Zastosowana przez Czaplińskiego metoda przypomina praktykę wielowątkowego reportażu biograficznego z – kształtującymi ideowy sens dramatów – elementami subiektywnego

¹⁹ *Ibidem*, s. 67.

²⁰ Np. dramat nawiązujący do biografii Jarosława Iwaszkiewicza – M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8, czy sztuka Wojtyszki konfrontująca Sławomira Mrożka i Witolda Gombrowicza – M. Wojtyszko, *Dowód na istnienie drugiego*, „Dialog” 2013, nr 2.

felietonu krytycznego. Dramatyczna forma pozwala mu uniknąć jednoznacznie subiektywnej prezentacji poszczególnych wątków i zachować pozory respektowania zasady wielogłosu. Równoległe, przeciwstawne i dopełniające się wypowiedzi istnieją w tych utworach na równych prawach, symultanicznie ujawniając różnorodne perspektywy widzenia konkretnych zjawisk i odmienne wizje światopoglądowe. Kalejdoskop prezentowanych postaw tworzą wypowiedzi różnych postaci historycznych oraz reprezentatywnych bohaterów współczesnych. Pojawiają się także głosy fikcyjne, odzwierciedlające społeczne intuicje i przeczucia projektowane przez autora. Wszystko jest jednak podszyte dowcipem i ironią, których konserwatywna, zachowawcza logocentryczność nie znosi. Tradycja zyskuje szansę na odzyskanie interpretacyjnej wolności.

Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać), tekst Czaplińskiego napisany i wystawiony w roku 2015²¹, opublikowany niespełna rok później na łamach „Dialogu”²², odkrywa osobistą charyzmę oraz prezentuje osobowość aktorki i autorki Marii Gabrieli Janowskiej z domu Piotrowskiej herbu Korwin (która używała pseudonimu Gabriela Zapolska). Ujawniając siłę woli i determinację bohaterki, bezkompromisowo dążącej do realizacji stawianych sobie celów wbrew okolicznościom i realiom czasów, w których żyła, a które nie sprzyjały dążeniu kobiet do własnej niezależności, portretuje Zapolską jako reprezentantkę forpocztę feministycznej walki z nierównością płci. Dramat otwiera scena domniemanej rekonstrukcji występu przyszłej autorki *Sezonowej miłości* w roli Nory podczas inscenizacji *Domu lalki* na teatralnej scenie w Piotrkowie Trybunalskim w roku 1888. Emancypacyjny finał dramatu napisanego przez Henryka Ibsena staje się dla stworzonej przez Czaplińskiego postaci okazją do zaimplementowania zamiaru kategorycznego zerwania z prowadzonym dotychczas życiem (a także – życiem w ogóle) i zakończenia relacji z Marianem Gawałewiczem, będącym jej ówczesnym partnerem życiowym oraz scenicznym, w tej scenie grającym Torwalda Helmera. Czapliński umiejętnie przeplata dialogi oryginalnego dramatu Ibsena z własnymi hipotezami na temat rozmowy obrazującej relacje rekonstruowanych postaci na chwilę przed podjętą przez Zapolską próbą samobójczą. Konwencjonalne odgrywanie trzech rodzajów ról – teatralnych, społecznych i osobistych – zostaje zanegowane w jednej wypowiedzi tytułowej postaci dramatu, manifestującej potrzebę realistycznego wyrażania prawdy na każdym z poziomów istnienia. Zarówno w sztuce, jak i w życiu:

²¹ J. Czapliński, *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, reż. A. Groczyńska, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera 16.10.2015.

²² *Ibidem*, „Dialog” 2016, nr 7–8, s. 5–33.

To jest zły teatr. Zły, kłamliwy, okropny teatr. Ja tego nie potrafię nazwać, ale to jest kłamstwo najgorsze, co robimy. I ty tego nie rozumiesz, bo tobie się to podoba. I tak się nakręcamy w tym podobaniu, skretyniałym i obrzydliwym²³.

Jan Czapliński na kartach swojego dramatu multiplikuje postać Gabrieli Zapolskiej, podkreślając tak jej wewnętrzną różnorodność i niejednoznaczność. Dlatego kiedy Zapolska I tyleż dumnie, co samokrytycznie ocenia własne życie, podsumowując je słowami, które dwa lata przed napisaniem przez Czaplińskiego tego dramatu spopularyzowało hasło konferencji dotyczącej jej męskiego poprzednika, Aleksandra Fredry²⁴: „Nikt mnie nie zna. Nikt za mną nie tęskni. Mogę odejść stąd bez żalu”²⁵, Zapolska II śpiewa, z ironią powtarzając tę frazę w wierszowanym tekście dosadnie podsumowującym jej dotychczasowe życie, a Zapolska III uzasadnia swój samobójczy zamiar hipochondrią i rezygnacją z podjętej przez siebie „nierównej walki”²⁶. Dramat, przeplatając głosy trzech różnych, dopełniających się wersji Gabrieli Zapolskiej, pozwala na symultaniczną prezentację szerokiego spektrum jej osobowości, przemyśleń i temperamentu.

Pierwsza scena tekstu Czaplińskiego kończy się wymianą zdań pomiędzy Zapolską i postacią oznaczoną jako Prowadzący. Informuje on bohaterkę, że przeżyje podjętą przez siebie próbę otrucia się fosforem z zapalek. Ta informacja skłania protagonistkę do deklaracji, że skoro ma dalej żyć, będzie „żyła tak, że zdębieją wszystkie warszawskie pindy”²⁷. Wówczas w didaskaliach dramatu pojawia się zdanie funkcjonujące jako tytuł kolejnej sceny: „A będzie to tak”. Odtąd diametralnie zmienia się poetyka tekstowej prezentacji, co zostaje zaznaczone całkowitą rezygnacją z użycia wielkich liter i niemal wszystkich znaków interpunkcyjnych. Przeplatające się głosy postaci, oznaczonych imionami aktorów grających w prapremierowej, wrocławskiej adaptacji scenicznej tego tekstu, streszczają biografię Zapolskiej, relacjonując zarówno zdarzenia świadczące o jej trudnym charakterze, jak i działania, gesty oraz deklaracje sugerujące (tylko nieznacznie naginając historię), że znajdowała się ona w emancypacyjnej i artystycznej awangardzie swoich czasów.

Prezentacja nieznanymi powszechnie zdarzeń z biografii Gabrieli Zapolskiej i stosunku do niej osób jej współczesnych pozwoliła Czaplińskiemu krytycznie odnieść się do patriarchalnej wizji historii i współczesności

²³ *Ibidem*, s. 6.

²⁴ „Nikt mnie nie zna, czyli FREDRO NIEKANONICZNY” to temat konferencji zorganizowanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w dniach 5–6 grudnia 2013 roku.

²⁵ J. Czapliński, *op. cit.*, s. 7.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 8.

kultury polskiej. Wspomnienie autorki niesprawiedliwie oczernianej przez publicystów i recenzentów, która była gotowa walczyć o swoje prawa, wytaczając procesy nierzetelnym dziennikarzom i komentatorom, funkcjonuje jako symbol walki o równość płci, toczonej przeciwko – powracającej jak upiorny Feniks – mizoginistycznej perspektywie widzenia rzeczywistości. Kluczową sceną utworu Czaplińskiego jest fragment zatytułowany *Wyrok w domu publicznym*. Obrazuje on proces sądowy wytoczony Zapolskiej po wcześniejszym oskarżeniu jej na łamach prasy o plagiat. W wersji zaprezentowanej we współczesnym dramacie powódką jest Zapolska, ale sąd, w którym uczestniczy trzech mężczyzn ograniczających prawo kobiety do obrony, odbywa się nad autorką Żabusią, a nie nad bezzasadnie szkalującym ją Janem Ludwikiem Popławskim. To nawiązanie do głośnej sprawy zainicjowanej sarkastycznym, jednoznacznie mizoginicznym tekstem Popławskiego pod tytułem *Sztandar ze spódnicy*, który został opublikowany w roku 1885 w warszawskiej „Prawdzie” (nr 35), redagowanej przez Aleksandra Świętochowskiego. Jak podkreślała badaczka Anna Janicka, autorka monografii zatytułowanej *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*²⁸:

Argumenty krytyków pisarki, którym rozprawa sądowa dała możliwość oratorskich popisów [...], mieściły się zazwyczaj w niższych, mniej wyrafinowanych rejestrach ironii retorycznej. Bliskiej stylistyce i poetyce mowy oskarżycielskiej, przechodzącej w pamflet, paszkwil, satyrę. Podkreślmy – niższych rejestrach, ponieważ ostrze tej krytyki miało unieważnić i ośmieszyć talent pisarki, samą Zapolską zaś – jako kobietę-autorkę – obrazić²⁹.

Seksistowska dyskredytacja nie była jedyną postawą prezentowaną przez publicystów wobec Zapolskiej w ostatnich dekadach XIX wieku. Choć na łamach prasy pojawiały się także próby jej obrony (publikowane w „Kłosach” przez Władysława Wścieklicę), dominowała jednak perspektywa motywowana szowinistycznym lekceważeniem kobiecej wrażliwości i niedowierzaniem w możliwy talent, pracowitość i umiejętności kobiet. Jan Czapliński eksponuje ten fakt w swoim dramacie, ukazując zgodne porozumienie trzech mężczyzn biorących udział w sprawie Zapolskiej: Sędziego, Recenzenta i Sienkiewicza, który w scenie *Wyrok w domu publicznym* pojawia się jako ekspert. Sędzia wydaje werdykt jeszcze przed rozpoczęciem roz-

²⁸ A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013.

²⁹ *Eadem*, *Zapolska ironiczna. Rekonesans*, [w:] *Ironia modernistów. Studia*, red. M. Bajko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 172. W swoim niezwykle ciekawym tekście Anna Janicka odnosi się także do motywowanej szowinizmem postawy krytycznej wobec Zapolskiej, będącej przykładowym celem ataków przeciwko pisarstwu kobiet: „W intencji krytyków – nawet specjalnie nie skrywanej – demaskowała ona głupotę i chaotyczność kobiecego pisania. Jego wyszydzoną i zironizowaną inkarnacją stawała się Gabriela Zapolska”. *Ibidem*, s. 173.

prawy: „wszyscy są, a brakuje tu jeszcze tylko tej pindy, przez którą mamy cały ten ambaras”³⁰. Szczególnej roli w przywoływanej scenie nie odgrywają jednak ani Sędzia, ani Recenzent Jan Popławski, ani sama Zapolska; należy ona do Henryka Sienkiewicza. Pierwsze słowa wypowiedziane przez autora *Pana Wołodyjowskiego* w dramacie *Zapolska Superstar...* nawiązują do tytułowej postaci tej powieści, stanowiącej ważne źródło mitu polskiej dumy rycerskiej i narodowego honoru: „panie wołodyjowski, na boga, larum grają [...], a pan na koń nie siadasz, za szablę nie chwytasz?”³¹. W następnej swojej kwestii ta postać ujawni również swój szowinizm, z wyższością i lekceważeniem wypowiadając się o kobietach jako osobach pozbawionych talentu i umiejętności pisarskich: „powiem prosto, można mieć albo cycki, albo talent, wszystkiego nie można mieć, ja na przykład nie mam cycków”³².

Pełna ekspertyza zostanie przez autora *Trylogii* wyrażona nieco później. Również w niej, jak i w innych projektowanych przez Czaplińskiego sądach odnoszących się do Gabrieli Zapolskiej, wyrok poprzedza argumenty: „powiem prosto, to nawet nie jest tak, że tak się nie pisze, tak pisać, jak pani pisze, po prostu nie wolno, w pisaniu w ogóle nie o to chodzi”³³. O co więc – w zaprezentowanej przez Czaplińskiego opinii noblisty – chodzi w pisaniu? O metafory, opisy przyrody, postaci historyczne, nadzieję dla Polaków i nadzieję w ogóle. Tymczasem w pisarstwie Zapolskiej, jak stwierdza Sienkiewicz w portretującym ją dramacie, „brakuje poczucia sprawy”, a nawet „w ogóle brakuje pani poczucia, poczucia humoru chociażby, które ja na przykład mam, ale chyba generalnie jest tak, że poczucie humoru mają jednak mężczyźni”³⁴.

W *Zapolskiej Superstar...*, chronologicznie pierwszym dramacie z wymienionej triady tekstów podejmujących dialog z tradycją literacką, Czapliński upomina się o pisarstwo kobiet i pamięć pisarek. Już na poziomie podtytułu sugeruje ostateczne, niestety pośmiertne, zwycięstwo Gabrieli Zapolskiej, choć pomimo imponującego dorobku prozatorskiego i dramatycznego jest ona znana jedynie jako autorka pojedynczych sztuk teatralnych. *Zapolska Superstar...* to utwór korzystający z mozaikowego, dramatycznego wielogłosu, który w przejrzysty sposób prezentuje życiorys tytułowej bohaterki, opierając się na ustaleniach jej biografów i podporządkowując interpretację jej dorobku wymownej (niepozostającej bez związku z faktami medycznymi z jej życia) metaforze wielometrowego tasiemca. Równocześnie jednak o samej literaturze mówi się w tym tekście znacznie mniej niż o jej

³⁰ J. Czapliński, *op. cit.*, s. 12.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 16.

³⁴ *Ibidem*, s. 17.

krytyce, podejmowanej z męskiego punktu widzenia. Czapliński sugeruje, że głównym oponentem Gabrieli Zapolskiej, starającej się dążyć do realizacji swoich artystycznych ambicji przez swobodną, pozbawioną fałszu i konwencjonalnych upiększeń twórczość literacką, jest Henryk Sienkiewicz. Autor *Trylogii* zostaje sportretowany jako twórca polskiej mitologii bohaterskiej i prawodawca narodowego imaginarium fantazmatycznego – postać ugruntowująca patriarchalną perspektywę widzenia kultury, ojciec założyciel, przeciwko któremu jest realizowany dramatyczny bunt wolnościowej emancypacji.

Dramatyczne gry Jana Czaplińskiego z tradycją literacką

Krytyczne spojrzenie na postać autora *Quo vadis* Czapliński rozwija w najbardziej charakterystycznym spośród stworzonych przez siebie utworów podejmujących dialog z tradycją literacką. Dramat *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebą okazję stulecia odzyskania niepodległości)* otwierają wypowiedzi fikcyjnych, a jednak reprezentatywnych dla postaw osób publicznych w Polsce postaci Prezydenta i Pierwszej Damy. Sytuacja, w której zostaje zaprezentowana ta para, nawiązuje do praktyki Narodowego Czytania. Zwyczaj wyboru książki, która jest czytana przez Polaków podczas imprez i festynów organizowanych w pierwszą sobotę września, jest kultywowany w Polsce rokrocznie od roku 2012. W roku 2014 była to *Trylogia* Henryka Sienkiewicza, a w roku 2016 jego *Quo vadis*. Pierwsze słowa utworu Czaplińskiego są cytatem z *Pana Wołodyjowskiego*. To ten sam – nieco poszerzony, niezwykle ważny dla narodowego imaginarium – fragment, który wypowiada Sienkiewicz w *Zapolskiej Superstar...*: „panie pułkowniku! panie pułkowniku wołodyjowski! dla boga, panie wołodyjowski, larum grają! wojna! nieprzyjacieli w granicach, a ty się nie zrywasz? szabli nie chwytasz? na koń nie siadasz?”³⁵. W *Sienkiewicz Superstar...* wypowiada je Prezydent, dodając osobisty komentarz: „płakałem / kiedy jako mały chłopiec czytałem te słowa płakałem rzewnymi łzami / płacę, gdy czytam je jako dorosły mężczyzna / i płacę kiedy jest ta scena w filmie”³⁶. Dalej opisywana jest filmowa scena, w której w kościele niespodziewanie zjawia się Jan III Sobieski. Nawiązując do szerokiego spektrum historycznego pisarstwa Sienkiewicza, Prezydent wyciąga wnioski, które brzmią jak program polityczny polskiej prawicy:

³⁵ *Idem, Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebą okazję stulecia odzyskania niepodległości)*, „Dialog” 2018, nr 12, s. 30.

³⁶ *Ibidem*, s. 31.

placę dalej / ale teraz zmienia mi się płakania powód / teraz z poruszenia placę,
że nie pójdzie na marne ta śmierć bohatera / bo Jan III Sobieski podniesie nasze
serca upadłe / islamistów pod chocimiem pogoni / antemurale christianitatis ocali /
i będzie polską polską / Rzeczpospolitą potężną i przez wroga kultury niezwyciężoną
/ na zło i zarazki i brud mahomateński impregnowaną / od kozackich hord bezpiecz-
ną / od litewskich knońskich ubezpieczoną / od szwedzkich najazdów mocniejsza / od
krzyżackich podstępów sprytniejszą / jednolitą będzie jak zawsze była / chrześci-
jańską jak zawsze była / monogamiczną jak zawsze była / białą i heteroseksualną³⁷.

Już w pierwszej nacechowanej politycznie wypowiedzi na kartach swo-
jego dramatu Czapliński zestawia efekty oddziaływania literatury Sien-
kiewicza na świadomość Polaków ze współczesnymi narodowymi fobiami
i hasłami rezonującymi podczas marszów nacjonalistów i w wypowiedziach
przedstawicieli prawicy. Tekst niesie sugestię, że w imaginariusz litera-
tury Sienkiewicza fantazmaty sarmackie połączyły się z ideami mesjani-
zmu, tworząc współczesną wizję Polski jako przedmurza chrześcijaństwa.
Ta wizja, informująca o nieprzerwanym ciągu narodowych zwycięstw mimo
militarnych porażek, stanowi pryzmat widzenia także współczesnej sytu-
acji państwa i narodu polskiego. Polska, jako opoka chrześcijańskiej tra-
dycji, stanowić ma zaporę przed ofensywą islamską na Europę i głównego
przeciwnika różnorodności kulturowej, wspierając się przy tym subtelnym
rasizmem i jawną homofobią. W tej wizji dominuje odniesienie do tradycji
szlacheckiej, mającej stanowić powód do dumy dla całego narodu, nieza-
leżnie od realnego pochodzenia jego przedstawicieli. Skuteczność wytwa-
rzanego przez Sienkiewicza metodami afektywnej identyfikacji zbiorowej
wrażenia tożsamościowej przynależności wszystkich współczesnych Polaków
do wolnej szlachty potwierdza Prezydent, który do osób zebranych podczas
Narodowego Czytania zwraca się słowami: „drogie moje społeczeństwo / nie-
zwykle jestem wzruszony, że cię widzę / potomkowie szlachty moi najlepsi”³⁸.

W dramacie Czaplińskiego Prezydent podczas joggingu puszcza sobie
w słuchawkach szum husarskich skrzydeł i marzy o spotkaniu z Sienkiewi-
czem, którego uważa za największego polskiego pisarza. Argument, który
przywołuje, przypomina praktykę Bładaczki z *Ferdydurke* Witolda Gom-
browicza – Sienkiewicz jest „wielki, bo wspólny / bo wszyscy go kochamy /
i może nawet nie wszyscy wiemy, za co go kochamy, ale kochamy”³⁹. Cza-
pliński powtarza ironiczny gest krytyki skierowany przeciwko fenomenowi
literackiemu. Ta krytyka – podobnie jak w przypadku relacji Gombrowicza
do Słowackiego – nie jest kierowana wprost przeciwko pisarzowi. W dalszej

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 32.

³⁹ *Ibidem*, s. 36.

części dramatu stanie się jasne, że stosunek dramaturga wynika z praktyki recepcji twórczości pisarskiej Sienkiewicza. Dlatego odpowiedni w tej sytuacji wydaje się komentarz Włodzimierza Boleckiego, który odniósł się do prowadzonej przez Bładaczkę lekcji języka polskiego: „Szyderstwo Gombrowicza dotyczy [...] całej kultury i tych uniwersalnych mechanizmów życia społecznego, które z jednostki czynią obiekt instytucjonalnej tresury”⁴⁰. Podobnie dzieje się z szyderstwem Czaplińskiego w kontekście twórczości Sienkiewicza.

W odniesieniu do Sienkiewicza wskazanie instytucjonalnej tresury okazuje się dzisiaj prostsze niż w przypadku stosunku uczniów do hermetycznej poezji Słowackiego. Na kartach dramatu Prezydent wspomina sceny i obrazy, które wzruszały go, bawiły i podnosiły na duchu, współtworząc jego osobiste wyobrażenie Polski i świata. Pamięta smutek, który ogarniał go w trakcie lektury opisu śmierci Longinusa Podbiپیęty. Dowcipy Zagłoby. A także poczucie sprawiedliwości, kiedy Azja Tuhajbejowicz był nabijany na pal, co zostało opisane – w sposób niezbyt typowy dla całego dorobku autora *Trylogii* – w niezwykle obrazowej i wstrząsającej konwencji naturalistycznej⁴¹, sugerując przy tym transgresyjne odniesienia homoseksualne. W kolejnych scenach dramatu pojawia się sam Sienkiewicz, który tłumaczy zainteresowanie wzbudzane przez jego twórczość jako autor „przygódówek dla chłopców”⁴². Kiedy Żona Maria zwraca uwagę, że literatura popularna nie wystarczyłaby chyba do tego, by czytelnicy chcieli stawiać mu pomniki, Sienkiewicz odpowiada: „ulepili mnie / z potrzeb swoich / i w pomnik zamkną / [...] to dopiero musi być posucha w kraju, co? / żeby autorowi bajek dla chłopców pomniki stawiać”⁴³. Prezydent i Pierwsza Dama nie mają jednak najmniejszych wątpliwości, że Sienkiewiczowi należą się: „[...] także nazwy ulic szkół parków placów skwerków rond skrzyżowań / mostów osiedli przejść placików zaułków / ogólnie wszystkiego co dało się nazwać a po ustawie o dekomunizacji to więcej jeszcze nawet / ale pomnik przede wszystkim”⁴⁴.

⁴⁰ W. Bolecki, *Słowacki Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 173.

⁴¹ Ryszard Koziółek wspomina w odniesieniu do tego fragmentu o „pornografii przemocy” (s. 292), nieco wcześniej w swojej monografii dotyczącej somatyczności w twórczości Sienkiewicza opisując charakter tak formułowanego obrazowania w prozie: „Bez względu na rodzaj dyskursu przemocy ukazywane w nim cierpiące ciało jest zawsze projekcją, nigdy naśladowaniem, gdyż nie zachodzi tu czytelna wymiana znaku i jego odniesienia”. Tę diagnozę można traktować jako – ciekawą i produktywną dla perspektywy dramatycznej – sugestię różnic pomiędzy obrazowaniem narracyjnym i dramatycznym. Zob. R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010, s. 290.

⁴² J. Czapliński, *Sienkiewicz Superstar...*, ed. cit., s. 40.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 41.

Z czego miałby powstać pomnik pisarza, który potrafił odpowiedzieć na potrzeby społeczeństwa i którego literatura współkształtowała tożsamość narodową Polaków? W dramacie Czaplińskiego to pytanie wraz z hipotetyczną odpowiedzią formułuje Brzozowski, wspólnie z Nałkowską i Przybyszewskim w *Sienkiewiczu Superstar...* tworzący krąg krytyków twórczości tytułowego bohatera:

tylko teraz z czego by ten pomnik / bo z brązu to nie / z brązu to nuda / z brązu to można mickiewiczowi / ale z czego by sienkiewicza pomnik / no bo nie z czytania jego książek / nie ze znajomości przecież dzieł jego i historii własnej / nie z myślenia o kraju / tylko z biało czerwonych szalików / z koszulek z napisem lewandowski robert / z kłapek kubota / z piwka w przezroczystym plastiku / z all inclusive do egiptu / z dumy, że się jest polakiem / i z dumy, że to ma coś wspólnego z wojną / z mój sokole z góralu czy ci nie żal z będzie zabawa / i z nienawiści / ze śmierci wrogom ojczyzny / z wypierdalać / z regnum poloniae / z antemurale christianitatis / z frustracji, że cię mobilny rynek pracy zostawił daleko w tyle, ale zawsze można jeszcze przynajmniej być polakiem i pobić ukraińca bohuna / i z radości, że nawet jeśli jest całkiem źle, to przecież zawsze można sobie wspomnieć pierwszą rzeczpospolitą / i się nią jak kocykiem z polarka ciepłym okryć / i z przekonania, że skoro był sienkiewicz, to polska jednak coś znaczy i bycie polakiem jest fajne i ważne⁴⁵.

Ironiczny stosunek Brzozowskiego do recepcji twórczości literackiej Sienkiewicza równoważą głosy doceniające talent pisarza. Nie odmawia mu go nawet Nałkowska. Ta postać zaznacza jednak, że sam talent to za mało, bo „potrzeba jeszcze intelektu, żeby formację kulturową zbudować”⁴⁶. Przybyszewski domaga się zaś, żeby autor *Quo vadis* głosił potrzebę „odrodzenia przez kulturę / ale nie taką, wiecie, że bitwa pod grunwaldem”⁴⁷.

Pośród entuzjastów i krytyków twórcy narodowych fantazmatów, które bezmyślnie wykorzystywane są przez wprowadzonych do dramatu polskich faszystów, szczególną rolę odgrywa Janko – postać nawiązująca do Janka Muzykanta z Sienkiewiczowskiej noweli, chamskie dziecko, które nie miało szans na rozwój – bez edukacji nie mogło rozwinąć swojego talentu i nie zyskało zrozumienia wśród współczesnych. Choć ma ono pretensje, że poświęcono mu jedynie cztery strony noweli, towarzyszy pisarzowi w podróży do Zbaraża, gdzie ma powstać szkoła nazwana imieniem Sienkiewicza. Lokalne władze starają się zrealizować ten projekt, choć napotyka on społeczny protest. Lud wierzy, że budowa szkoły planowana jest w miejscu, w którym znajduje się grób Podbiپیęty. Literacka fikcja, jak w życiu – sugeruje Czapliński – przenika do rzeczywistości przedstawionej, nie tylko

⁴⁵ *Ibidem*, s. 42–43.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 44.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 45.

tworząc fantazmatyczne imaginariusz kształtujące rzeczywistość, lecz także determinując ewolucję społeczną i ograniczając możliwości rozwoju, postępu i wyrównywania szans. Na pytanie Sienkiewicza, czy informacji o grobie miejscowi nie wyczytali pośród „bajek jakichś”, zgromadzeni odpowiadają, że są „nieczytaci”, a o mogile po prostu wiedzą. Chłopi chętnie przystają na decyzję o rezygnacji z budowania szkoły. Dzięki powstrzymaniu inwestycji ich dzieci dalej będą mogły pracować w polu. Próba wyrównywania szans zostaje dramatycznie skonfrontowana z uświęconym tradycją fantazmatem.

* * *

Jan Czapliński to autor utworów, które dramatyzują tradycję literacką, zestawiając ją ze skutkami recepcji konkretnej, powołującej ją twórczości. Pisząc dramatyczne teksty literackie, przyjmuje rolę polemisty oraz wytwarza fikcję, zdolną wpływać na sposób postrzegania utwierdzonych, towarzyszących nam od wielu dekad przekonań. Forma dramatyczna ułatwia mu przeplatanie różnych rejestrów i modalności, pozwala prowadzić prezentacje symultaniczne: równoległe i mozaikowe. Umożliwia też skrótowną komunikację z odbiorcami, których pierwotnie nie musiał projektować jako czytelników. Dzięki publikacji jego tekstów krąg odbiorców mógł się poszerzyć, a utwory wkroczyły w obszar recepcji lekturowej. Czapliński, łącząc dziedzictwo historycznej przeszłości i jej kulturowo kształtowanej wizji, pozostaje krytykiem rzeczywistości, a równocześnie daje szansę na wyciąganie konstruktywnych wniosków w duchu Nowej Pozytywności. Realizuje program o charakterze politycznym, który Michał Kuźniak definiuje w odniesieniu do formuły zaproponowanej przez Kingę Dunin:

Polityczność polskiej humanistyki najczęściej manifestuje się w związku z formułą, którą za Kingę Dunin określiłbym mianem „czytając Polskę”. Myślę tu o, często umocowanych w różnych językach krytycznych, lekturach zakładających, że Polska/polskość stanowi znaczący tekst, który wymaga wykorzystania odpowiedniej hermeneutyki, by odsłonić i zrozumieć to znaczenie [...].

„Lektura Polski” najczęściej wiąże się z problematyką tożsamościową, z odsłanianiem kodu polskości. Żywi się wizją pracy nad świadomością wspólnoty. Spojrzenie w mniej lub bardziej oddaloną przeszłość okazuje się spojrzeniem w lustro, dzięki któremu możemy lepiej zrozumieć swoją współczesność⁴⁸.

⁴⁸ M. Kuźniak, *W sprawie polityczności polskiej humanistyki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 257–258.

Dramaturgia Czaplińskiego, choć jest głosem autora piszącego dla teatru, a zatem pozornie pochodzącym z obrzeży świata literackiego, podejmuje bardzo ważną dyskusję dotyczącą wpływu literatury na polską świadomość narodową. Jego utwory – wolne od konwencji, konwenansów, wahań i fałszywych kompleksów – przyjmują funkcje i zadania synchronicznej krytyki literackiego kanonu. Na kartach jego tekstów i na scenach ich teatralnych adaptacji dokonują się podsumowanie i rewaloryzacja dziedzictwa literackiej tradycji oraz wpływu, jaki wywarła ona na polską kulturę, świadomość społeczną i narodową. Czapliński z rozmysłem prowokuje, zapraszając do dyskusji na temat relacji fantazmatów z tworzoną przez kanon i kolektywnie podtrzymywaną wizją rzeczywistości. Ta dyskusja dotyczy sposobów naszego myślenia o sobie, ale też kształtowania projekcji naszej historii; źródeł narodowych powinności oraz wytwarzania wewnętrznych i zewnętrznych relacji społecznych. W ostatniej scenie dramatu *Zapolska Superstar...*, w której lekarze wydobywają z ciała pisarki rekordowych rozmiarów tasiemca, nie mogą powstrzymać podziwu dla rozmiarów jej dorobku⁴⁹. Formułują przy tym diagnozę „choroby nieśmiertelnej”, za jaką uważają literaturę. Dramatyzacja jej tradycji daje szansę krytycznie, a zarazem konstruktywnie przyjrzeć się efektom, które literatura wytwarza w przestrzeni społecznej. Twórczość Jana Czaplińskiego daje odbiorcom okazję do indywidualnej konfrontacji z jej kanonem jako – „nieśmiertelną” – chorobą:

Lekarz III jakaś nowa choroba, piękna choroba, ale zapomniałem nazwy
Lekarz I to kolega sobie przypomni, bo bez nazwy nie będziemy wiedzieli, co robić.
tętno
Lekarz II rośnie. obawiam się, że to zaraz wybuchnie
Lekarz I co kolega opowiada, jak może wybuchnąć, przecież to jest książka!
Lekarz II nie mam pojęcia jak, po prostu widzę, że zaraz wybuchnie
Lekarz III nowa, wielka, piękna choroba, choroba nieśmiertelna, ale jak ona się nazywała
[...]

⁴⁹ „Lekarz I no i pa wsiom, zesła na tasiemca. rozmnożył się po całym cieie i już nie było odwrotu / Lekarz II taka niby pisarka wielka, a umarła na tasiemca. banalne / Lekarz I no, może i banalne, ale za to jakiego tasiemca! jak stąd do jerozolimy!, prawda, panie kolego? / Lekarz I jeden metr / Zapolska I/II/III ich czworo, żabusia, małasza / Lekarz I/II/III dwa metry / Zapolska I/II/III kaśka kariatyda, akwarele, o czym się nie mówi / Lekarz III trzy metry / Zapolska I/II/III tamten, skiz, agent / Lekarz III cztery metry / Zapolska I/II/III małka szwarzenkopf, kochanowski, sybir / Lekarz III pięć metrów / Zapolska I/II/III czego nie widać, menażeria ludzka, przedpiekle / Lekarz iii sześć metrów / Zapolska I/II/III moralność pani dulskiej / Lekarz III siedem metrów / Zapolska I/II/III i dużo, dużo więcej / Lekarz III osiem metrów, dziewięć metrów, dziesięć metrów, jedenaście metrów”. Zob. J. Czapliński, *Zapolska Superstar...*, ed. cit., s. 30.

Lekarz III literatura
Lekarz I co literatura
Lekarz III literatura, to jest nazwa tej choroby
Lekarz I kolega chyba oszalał, przecież nie zginiemy od literatury⁵⁰

Krytyczna rewaloryzacja kanonu może być praktyką wybuchową. Literatura kobieca, wolnościowa, krytyczna albo dramatycznie konfrontująca obowiązujące fantazmaty i ich wyimaginowane źródła jest zdolna zmieniać świat. Kres jednej rzeczywistości bywa jednak początkiem nowej, być może lepszej jej wersji. Perspektywa krytyczna, dramatycznie konfrontująca nas z innymi wariantami nas samych, ma pozytywny potencjał twórczy. Odkrywa go literatura, również dramatyczna. Z jej potencjału korzysta Jan Czapliński – dramaturg równocześnie konstruktywny i krytyczny.

BIBLIOGRAFIA

- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Kraków 1997.
- Bielik-Robson A., *Nowa Humanistyka. W poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 146–162.
- Bolecki W., *Słowacki Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 171–192.
- Burzyńska A., *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 40–57.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
- Cieński M., *Nowa Humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 235–243.
- Czapliński J., *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebny okazję stulecia odzyskania niepodległości)*, „Dialog” 2018, nr 12, s. 30–86.
- Czapliński J., *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, „Dialog” 2016, nr 7–8, s. 5–33.
- Iser W., *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloności jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/1, s. 259–280.
- Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013.
- Janicka A., *Zapolska ironiczna. Rekonesans*, [w:] *Ironia modernistów. Studia*, red. M. Bajko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 171–187.
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010.
- Koziołek R., *Humanistyka literaturoznawcza w dobie nowych konfliktów plemiennych. Próba wykonania ruchu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 60–69.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 31–32.

- Kupryjanowicz M., Kurkowski M., *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8, s. 10–39.
- Kuziak M., *W sprawie polityczności polskiej humanistyki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 253–261.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Ratajczakowa D., *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wrocław 2003, s. 391–400.
- Shusterman R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Wrocław 2007.
- Skwarczyńska S., *Zagadnienie dramatu*, „Przegląd Filozoficzny” 1949, z. 1–2, s. 102–126.
- Skwarczyńska S., *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wrocław 2003, s. 229–248.
- Targón J., *Wirus, strażnik, negocjator, partner... [rozmowa z Bartoszem Frąckowiakiem, Igą Gańczarczyk, Mironem Hakenbeckiem, Magdą Stojowską, Dorotą Sajewską i Szymonem Wróblewskim]*, „Didaskalia” 2007, nr 77, s. 9–17.
- Wojtyszko M., *Dowód na istnienie drugiego*, „Dialog” 2013, nr 2, s. 60–85.

Piotr Dobrowolski – dr hab., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Literaturoznawca, estetyk, teatrolog. Zajmuje się problemami współczesnej estetyki teatru, literatury i sztuk wizualnych w perspektywach porównawczej, społecznej, performatywnej i krytycznej. Krytyk teatralny i literacki, komentator życia artystycznego, tłumacz, eseista. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, redaktor „Czasu Kultury”, stały współpracownik miesięcznika „Dialog”, członek Kapituły Gdynskiej Nagrody Dramaturgicznej. Ostatnio opublikował książkę *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej* (Poznań 2019). ORCID: 0000-0001-8318-4295. Adres e-mail: <p.dobro@amu.edu.pl>.

Piotr Dobrowolski – PhD (dr. hab.), Adam Mickiewicz University in Poznań. Literary scholar, esthetician, theater researcher; deals with the problems of contemporary aesthetics of theater, literature and visual arts in a comparative, social, performative and critical perspective. Theater and literary critic, translator, essayist. Member of the Polish Society for Theater Research, editor of “Czas Kultury” magazine, regular collaborator of the magazine “Dialog”. Juror of the Gdynia Drama Award. Recently published the book *Theatre and Politics. Political Discourses in Contemporary Polish Drama [Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej]*, Poznań 2019]. ORCID: 0000-0001-8318-4295. E-mail address: <p.dobro@amu.edu.pl>.

Dramatyczność kolorów historii

ABSTRACT. Aleksandra Kosicka-Pajewska, *Dramatyczność kolorów historii* [The dramatic colors of history]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 57–71. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.3.

The drama of *Katyń. The theory of colors*, Julia Holewińska based on Józef Czapski's Old Bielsko Memories, although largely processed. The protagonist of the play is Józef Czapski, a painter-capist, writer, intellectual, prisoner of Starobielsk, Pawliszczew Boru, Griażowiec, who builds his paintings in the performance with colors. The setting for these events is Kozielsk, where the artist was not held, which proves that this is not Czapski's biography, nor is it a documentary account of camp life. The playwright, on the basis of a harsh and humiliating reality, showed human sensitivity. In Holewińska's drama, Czapski acts as a guide through the camp experience through the eyes of a colorist. In each sequence, the artist expresses his view of color in art. There are two more allegorical characters in the drama: Our Lady of Kazan, who embodies three beings: Our Lady of Kazan (The Blessed Virgin of Kazan) – as the sacred, the real pilot Janina Lewandowska, and femininity in general. The second allegorical figure is the great Katyń liar, who personifies the whole apparatus of repression and oppression of the NKVD. The background for the conversations between these characters is a two-person choir – one out of a thousand and the Second of thousand. Art of *Katyń. The theory of colors* is devoted to painful historical events, despite the fact that it is subject to various playwrighting procedures, it is moving in its meaning.

KEYWORDS: Katyń, Józef Czapski, Janina Lewandowska, colors, humiliation, drama, murder

Związek między historią a literaturą od najdawniejszych czasów znajdował się w sferze zainteresowań historyków, literaturoznawców, dramatopisarzy. Renon Teine uważał, że „historia jest sztuką, a zarazem historią”¹. Zdaniem Marcellego Handelsmana różnica między historią a sztuką „polega na tym, że pierwsza odtwarza tylko tę część rzeczywistości minionej, której istnienie zostało uprzednio ustalone na gruncie dokumentów, kiedy sztuka odtwarza rzeczy wyczułe lub przeczułe w rzeczywistości; pierwsza dąży do odtworzenia rzeczywistości konkretnej, druga – do tworzenia typów, posiadających własne, niezależne od tej rzeczywistości życie”². Historia inspirowała licznych twórców; na podstawie prawdziwych wydarzeń powstało wiele powieści, dramatów i filmów (m.in. *Powstanie warszawskie*, *Kanał*, *Godzina W*, *Miasto 44*).

Dla współczesnego pokolenia doświadczenia z przeszłości mają szczególne znaczenie. Pamięć historyczna w teraźniejszości nabrała przyspieszenia

¹ Cyt. za: M. Handelsman, *Historyka*, oprac. P. Węcowski, reprint, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 2010, s. 27.

² *Ibidem*, s. 27–28.

historii i w pewien sposób wymyka się nam z pola widzenia. Najważniejszymi sposobami „magazynowania” pamięci są pisanie książek, tworzenie dokumentów, filmów, sztuk teatralnych.

Pisanie jest nie tylko sposobem na utrwalenie nieśmiertelności, wspomaga także pamięć. Proces pisania na czymś albo wpisywanie czegoś w coś jest najstarszą i mimo długiej historii wszystkich mediów – wciąż najbardziej wyrażoną metodą pamięci³.

Dzieła literackie, literatura dokumentu są jak ślad, który odsyła czytelnika do warstwy pozatekstowej, ale „odczytywany jest za pomocą systemu semiotycznego”. A więc teksty mogą odgrywać podwójną rolę wobec pamięci – „są śladami przeszłości i zarazem «schowkiem», w którym są gromadzone wspomnienia”⁴. Literatura zawiera w sobie wielowątkowość form literackich, a jednym z mediów pamięci jest pamięć zbiorowa. Pamięć zbiorową możemy rozumieć na dwa sposoby: jako pamięć zgromadzoną, czyli pamięć, na którą składają się indywidualne wspomnienia określonych osób ujęte i uporządkowane w wyznaczone ramy społeczne, lub taką, która wykracza poza ograniczenia pamięci indywidualnej.

Ludobójstwo i polityka terroru podczas II wojny światowej zostały bogato udokumentowane w postaci opracowań naukowych oraz cennych relacji osobistych. Ocalałe pamiętniki, spisane wspomnienia osobiste odgrywają ważną rolę poznawczą i moralną dla ocalenia prawdy tych wydarzeń. Literatura oparta na osobistych przeżyciach jako dokument historyczny jest ważnym świadectwem polityki pamięci. Veronica Tozzi pisze:

Taka strategia, przyjmując nową epistolografię świadectwa, zakłada traktowanie świadectwa nie tyle jako podróży w przeszłość, ile jako czynności w czasie teraźniejszym, która ma na celu uświadomienie, po pierwsze, iż wiara w świadectwo jest podstawowym warunkiem zaakceptowania wiedzy – świadectwa nie są wtórnymi wiedzy czy pasożytnictwem na doświadczeniu i rozumie – oraz po drugie, że tworzenie i cyrkulacja świadectw odgrywa ważną rolę nie tylko w ocenie materiałów, lecz także prawomocnie konstytuuje wiedzę⁵.

Istnieje w dziejach Polski wiele wydarzeń z przeszłości utrwalonych na kartach powieści, dramatów, a także w obrazach filmowych, na potrzeby których przetwarza się dokument osobisty w sposób odpowiedni dla teraźniejszości i przyszłości. Polityka pamięci jest bowiem tym tworzywem,

³ A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization*, Cambridge 2011, s. 174.

⁴ J. Tabaszewska, *Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2013, CIV, z. 4, s. 55.

⁵ V. Tozzi, *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, przeł. E. i J. Zięba, „Teksty Drugie” 2010, s. 12.

które jest otwarte na inne symboliczne, nietekstualne sposoby wyrażania upamiętnienia ofiar.

Istnieje w dziejach Polski wiele wydarzeń, które w pamięci narodowej zajmują miejsce wyjątkowe, miejsce szczególne. Jednym z nich jest ludobójstwo polskich oficerów w Katyniu i innych miejscach kaźni.

W świadomości zbiorowej narodu polskiego mord w Katyniu jest zakorzeniony bardzo głęboko. Od chwili odkrycia grobów w 1943 roku aż do roku 1989 ze względów politycznych był zacierany i zakłamywany (niezbyt skutecznie). W kwietniu 1940 roku ponad 22 000 polskich jeńców z obozów NKWD zostało rozstrzelanych w Lasku Katyńskim niedaleko Smoleńska⁶. Decyzja o „zlikwidowaniu” polskich jeńców wojennych zapadła 5 marca 1940 roku na najwyższych szczeblach władzy radzieckiej. Autorem wniosku o rozstrzelanie Polaków bez sądu był Ławrientij Beria – ludowy komisarz spraw wewnętrznych. Pod dokumentem akceptującym żądanie zagłady podpisali się Stalin, Woroszyłow, Mołotow, Mikojan, a dopisali się Kalinin oraz Kaganowicz. W dokumencie Beria podkreślił, że zatrzymani Polacy to zawzięci wrogowie ZSRR, nierokujący nadziei na jakąkolwiek poprawę. Niektórzy historycy twierdzą, że był to także akt zemsty za rok 1920.

Mord w Katyniu to akt zbrodni, zbrodni masowej, zbrodni ludobójstwa. Niemcy w 1943 roku w chwili odkrycia grobów oczekiwali pogorszenia się stosunków ZSRR z aliantami zachodnimi. Tak się nie stało. Stalin wyzyskał ten fakt jako pretekst do zerwania stosunków dyplomatycznych między rządem polskim w Londynie a rządem sowieckim. Churchill zmarginalizował znaczenie Polski jako alianta.

Kłamstwo katyńskie ma długą historię. Zaczęło się w chwili odkrycia grobów w kwietniu 1943 roku. Kłamać zaczęli Niemcy, chcący wyzyskać ten fakt propagandowo. Po pierwszych komunikatach Moskwy o odkryciu grobów do kłamstwa dołączyli Sowieci. W grudniu 1941 roku podczas rozmów na Kremlu Stalin przekonywał Sikorskiego i Andersa, że polscy jeńcy uciekli do Mandżurii. Fundamentem tzw. sowieckiego kłamstwa katyńskiego stał się dokument przygotowany przez komisję Burdenki. Konkluzja raportu brzmiała, że masowych rozstrzeliwań Polaków w Lesie Katyńskim dokonał niemiecki urząd wojenny pod nazwą „Sztab 537 batalionu roboczego”. Zbrodnia katyńska była wymierzona nie tylko w ludzi zamordowanych, lecz także w prawdę. Przez kolejne pół wieku władze PRL nakazywały milczeć o tej potwornej zbrodni. Dopiero w roku 1990 ZSRR przyznał się do mordu, chociaż do dzisiaj Rosja nie ujawniła wszystkich dokumentów; nie znamy pełnej listy nazwisk Polaków zamordowanych „na nieludzkiej ziemi”.

⁶ Zlokalizowano: w obozie w Kozielsku – żołnierzy; w Ostaszkowie – policjantów; w Starobielsku – żołnierzy i przedstawicieli innych służb.

Na temat Katynia powstała bogata naukowa literatura historyczna⁷. Zachowały się zapiski osobiste odnalezione przy zamordowanych oficerach podczas ekshumacji, pisane na skrawkach papieru; stąd mamy obszerną wiedzę o wydarzeniach z 1940 roku. Swoje wspomnienia z pobytu w Starobielsku w formie dokumentu osobistego spisał Józef Czapski – *Na nieludzkiej ziemi* (częścią są *Wspomnienia starobielskie* oraz z Kozielska). Stanisław Swianiewicz napisał *W cieniu Katynia*. W latach pięćdziesiątych XX wieku powstał film dokumentalny o zbrodni katyńskiej, w którego przygotowaniu uczestniczył Władysław Cichy – były więzień Griazowca i Kozielska. Razem z dr. Władysławem Sthalem napisał on komentarz do obrazu; ten ostatni wystąpił w nim w roli lektora⁸.

Od zakończenia wojny aż do 1990 roku nie powstały ani film fabularny, ani polska powieść o tematyce katyńskiej. Powodem nie była cenzura, bowiem wielu twórców kina i powieściopisarzy mieszkało poza krajem i zakazy ich nie obejmowały. Trudność, jak twierdzi Andrzej Wajda, „leżała w samym temacie”⁹.

Zasadniczą treścią dzieł artystycznych o Katyniu są „tajemnica i kłamstwo”, przemilczane przez blisko 50 lat. Dopiero Andrzej Wajda w 2007 roku stworzył film *Katyn*. Opowiada w nim nie o zamordowanych, nie o ofiarach, ale o rodzinach „rozłączonych na zawsze”, o prawdzie, o uczuciach. Osobiste doświadczenia reżysera – obserwacja matki, ciągle czekającej na swojego męża, niepokodzonej z tym, że nie wrócił on z wojny – stworzyły strukturę opowieści filmowej Wajdy o Katyniu. Wajda pisze:

Pamiętam dobrze niepokoje, nadzieje i rozpacz Matki, która do końca swego życia w 1950 roku oczekiwała znaku od ojca – jeńca obozu w Starobielsku. [...] Z tych względów widzę mój film o Katyniu jako opowieść o rodzinie rozłączonej na zawsze, o wielkich złudzeniach i brutalnej prawdzie¹⁰.

Na deskach teatru dotąd nie wystawiono sztuki poświęconej problematyce katyńskiej. Izolacja w 2020 roku zainspirowała Julię Holewińską do napisania dramatu pt. *Katyn. Teoria barw*.

Dramatopisarka zaproponowała inną formę opowieści o Katyniu od filmowej autorstwa Wajdy. Bohaterem dramatu jest Józef Czapski, malarz

⁷ O Katyniu pisali m.in.: W. Wasilewski, *Mord w lesie katyńskim. Przesłuchania przed amerykańską komisją Meddena w latach 1951–1952*, t. 1, Warszawa 2017, t. 2, Warszawa 2018; *idem*, *Ludobójstwo, kłamstwo i walka o prawdę. Sprawa Katynia 1940–2014*, Łomianki 2014; *Zbrodnia Katyńska w świetle dokumentów*, przedm. W. Anders, wyd. 1, Londyn 1948.

⁸ T. Walasza, *Filmy katyńskie 1943–1953*, „Wojna i Pamięć” 2019, nr 1.

⁹ *Katyn*, Andrzej Wajda o filmie, <http://www.wajda.pl/pl/filmy/katyn.html> (dostęp: 2.05.2021).

¹⁰ *Ibidem*.

kapista, pisarz, intelektualista, więzień Starobielska, Pawliszczewa Boru oraz Griażowca, który swoje obrazy w sztuce buduje kolorem. Do niewoli radzieckiej dostał się on 27 września 1939 roku, w październiku trafił do obozu jenieckiego w Starobielsku, w którym przebywał do maja 1940 roku. W kwietniu wywieziono stamtąd większość więźniów. Zamordowano ich w Charkowie. Czapskiego przed rozstrzelaniem uratowało niemieckie pochodzenie.

Dramat Holewińskiej jest oparty na *Wspomnieniach starobielskich* Józefa Czapskiego, chociaż w dużym stopniu został przetworzony. Miejsce wydarzeń jest Kozielsk, w którym artysta nie przebywał, co świadczy o tym, że sztuka nie jest biografią Czapskiego ani dokumentalną relacją wydarzeń obozowych. Jest dramatem, który na kanwie historycznej, ciężkiej rzeczywistości pokazuje wrażliwość człowieka o wyjątkowej subtelności intelektualnej. W starobielskim obozie podobną psychikę miało wielu jeńców.

Czapski – malarz posłużył Holewińskiej do zbudowania dramatu *Katyń. Teoria barw*. Artysta odgrywa rolę przewodnika po doświadczeniu obozowym widzianym oczami kolorysty. Dramatopisarka czasami przytacza dosłowne wypowiedzi zawarte w tekście *Wspomnień starobielskich*, a niekiedy odbiega od tekstu całkowicie. W każdej sekwencji Czapski wypowiada swój pogląd na sztukę, a dokładniej – na kolor w niej.

W dramacie występują jeszcze dwie postacie alegoryczne: Matka Boska Kazańska (która zawiera w sobie trzy role: Matkę Boską Kazańską, pilotkę Janinę Lewandowską i ogólnie kobiecość) oraz Wielka Kłamczucha Katyńska, uosabiająca cały aparat represji i ucisku NKWD. Tłem dla rozmów wymienionych postaci jest dwuosobowy chór – Jeden z Tysięcy i Drugi z Tysięcy – który określa także chronologię wydarzeń.

Dramat *Katyń. Teoria barw* został podzielony na sekwencje oznaczone w większości kolorami: *Istota piękna*, *Paleta barw*, *Biały*, *Niebieski*, *Czerwony*, *Szary*, *Zielony*, *Żółty*, *Czarny*, *Ślepnąc*. Sekwencje nazwane określoną barwą nie są przypadkowe; przedstawiają problem z obozowego życia, a krótki wykład teoretyczny Czapskiego o kolorze w sztuce, który wydaje się całkowicie oderwany od realiów, trafia w samo sedno sytuacji jeńców.

Nauka o barwach ma długą historię – sięga wielowiekowej tradycji filozoficznej, artystycznej i psychologicznej.

Psychologia jako samodzielna nauka odziedziczyła po tradycji malarskiej wszelkie teorie i praktyki związane z percepcją kolorów, ekspresją poprzez działania artystyczne. Dzięki wykorzystaniu w badaniach psychologicznych tradycji malarskiej można wzbogacić wiedzę dotyczącą procesu twórczego, a także podkreślić znaczenie oddziaływania zjawisk barwnych na psychikę¹¹.

¹¹ E. Szkudlarek, *Portrety cieni Witkacego*, Poznań 2017, s. 260.

Teorią barw zajmowało się wielu uczonych, filozofów, fizyków, malarzy, a także poetów, m.in. I. Newton, G.W.F. Hegel, E. Delacroix, Ch. Baudelaire, J.W. Goethe. Newton do wiedzy ogólnej wniósł pogląd, że wszystkie barwy są zawarte w świetle białym, w świetle stanowiącym źródło światła. Z widma światła białego pochodzi kwantyfikacja mieszana, z której wynikają proporcje barw. Goethe natomiast twierdził, że w procesie tym są ważne otoczenie zewnętrzne i powierzchnia, na którą pada światło. Kolor był dla niego związany ze sferą emocjonalną, a nie wzrokową. Teoria estetyczna niemieckiego poety oparta na obserwacji głosiła, że kolory powstają ze światła i z ciemności¹². Percepcja koloru i światła, ich wpływ na „kondycję ludzkiej psychiki” są związane ze stanem zarówno fizycznym (zachwyt samym kolorem), jak i psychicznym (odbiór emocjonalny koloru). Badania nad znaczeniem symbolicznym i ideologicznym kolorów zawsze wymagają konfrontacji z wiedzą naukową i odbiorcą. Kolor w XX wieku zajmował uwagę wielu malarzy. Barwa stała się dla nich nieuchwytnym drganiem – siłą wewnętrzną oddziałującą na artystę i widza. Do uznanych kolorystów należeli polscy malarze zgrupowani wokół Pankiewicza, m.in. Józef Czapski. Kolor dla Czapskiego był głęboką emocją, obiektem intelektualnej analizy, którą wyzyskała Julia Holewińska do budowy wypowiedzi artysty w sztuce dramatycznej. Czapski rozpoczyna dramat krótkim wykładem o tym, czym jest „istota piękna”:

Nowe widzenie natury – mówi. – Operowanie kolorami czystymi. Gama barwna o niezmiernej światłości i nateżeniu. Najważniejszym tematem jest pejzaż, światło i pogoda. Lasy buchają zielenią. Słońce spala się do czerwoności i gaśnie. Chmury tańczą w świetlnej wibracji. [...] Plama barwna jest podstawowym elementem konstrukcji. Konstrukcji obrazu i świata. Kiedy kolor jest u szczytu bogactwa, wtedy forma osiąga pełnię. Wtedy doświadczamy piękna¹³.

Tym słowom o istocie piękna Holewińska przeciwstawiła warunki, w jakich znaleźli się jeńcy. Słowa artysty są całkowicie oderwane od rzeczywistości. Artysta wzięty do niewoli znalazł się w twardych, upokarzających obozowych warunkach. Rozpoczęła się szara, monotonna codzienność: brak intymności, zatłoczony monastyr zaadaptowany na potrzeby mieszkalne jeńców, bród, wszy i przenikliwe zimno. Czapski w dramacie wypowiada ważne słowa zaczerpnięte ze *Wspomnień starobielskich*: „Tutaj żyliśmy w tłoku. Brak samotności ciążył nam bardziej niż głód i wszy”¹⁴. To trudne doświadczenie dla wielu jeńców (osadzonych nie tylko w Starobielsku) było ciężkim

¹² J.W. Goethe, *Nauka o barwach*, przeł. E. Namowicz, [w:] *idem, Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac. i wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 315; J. Gage, *Kolor i znaczenie, sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010, s. 172.

¹³ J. Holewińska, *Katyni. Teoria barw*, „Dialog” 2020, nr 12, s. 14.

¹⁴ J. Czapski, *Wspomnienia starobielskie*, [w:] *Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1990, s. 20.

przeżyciem; nigdy nie można było pobyc w samotności, widywało się natomiast rozprężenie, upadek moralny, który część ludzi zamienił w „szmaty”. Istota piękna została zniszczona i zredukowana do zera. „Kolory mieszają się. Czarna wesz, krew czerwona, niebo szare” – konstatuje Czapski¹⁵.

W sekwencji *Niebieski* Holewińska przytacza rzeczywiste słowa Czapskiego ze *Wspomnień starobielskich*:

Wieloletnia praca malarska rozwinęła we mnie w ostatnich latach przed wojną bardzo żywy i właściwie stały stosunek do natury. Niezależnie od malowniczości, najprościej reagowałem na światło, na drzewa, na chmury czy mury. Ale od września przez szereg tygodni miałem wrażenie zupełnego zerwania kontaktu z naturą, odcięcia od natury. Najpiękniejszy zachód słońca, najdziwniejszy widok, wszystko było mi całkowicie obce. Dlatego tak bardzo utkwił mi w pamięci pierwszy przeżyty na nowo pejzaż. Był już koniec listopada, o wschodzie słońca za czerwonymi murami naszego budynku nagle „wybuchnęło” bengalskie niebo pełne różowych, błyskających, jakby elektrycznych chmur, przetykanych smugami ostrego lazuru. Na tym tle wielkie, nowo zbudowane ogrodzenie z potężnych spiczastych pali świeciło rudozłotym światłem, budka drewniana, nieoświetlona promieniami słońca, miała kolor szafiru, a poza ogrodzeniem z daleka widać było wielkie drzewa o jasnoniebieskich jaśniejszych niż niebo pniach, okryte, nanizane tysiącami czarnych kawek i wron. Potem z tygodnia na tydzień pomału wracało przeżywanie kształtów i barw. Był to znak powolnego powrotu do życia, nawet do radości życia, wbrew wszystkiemu¹⁶.

Kolor niebieski w tradycji malarskiej jest przypisywany duchowości, chociaż każdy odbiorca widzi tę barwę inaczej. Istotą jednak jest metafizyka samego koloru niebieskiego. Kandinsky pisze:

[...] błękit jest typowym kolorem niebios. Błękit w swoich najniższych głębiach rozwija element spokoju. Kiedy przechodzi w czerń, przyjmuje tony nadludzkiego smutku. Staje się jak nieskończone samo zaangażowanie w ten dogłębny stan powagi, kiedy nie ma i może nie mieć końca¹⁷.

Błękit może być też barwą uprzywilejowaną dla pewnych struktur psychicznych. Estetyzm i wiedzę o kolorze Czapski zawsze łączy z brutalną rzeczywistością. Sekwencja *Niebieski* wyznacza jeńcom kolejny okres spędzony w obozie. Przesłuchania, zagrożenia, smutek. „Zamiast nieba widzę siniaki” – mówi Czapski.

Część dramatu oznaczona kolorem białym oznajmia przybycie do obozu – „bezdenne otchłań nieskończoność przed nami”. Biel często jest uważana za

¹⁵ J. Holewińska, *op. cit.*, s. 17.

¹⁶ J. Czapski, *op. cit.*, s. 35; J. Holewińska, *op. cit.*, s. 21.

¹⁷ Cyt. za: J. Gage, *op. cit.*, s. 192.

niekolor. Ujmuje się ją jako symbol świata, w którym zniknęły wszystkie właściwości substancji materialnych. Jest jak milczenie, które może nagle zostać zrozumiane¹⁸. Spośród wielu rodzajów bieli biel ołowiana jest najmniej bezpieczniejsza, bo trująca, a biel tytanowa najlepsza – i to do niej Czapski przyrównuje położenie więźniów obozu, rozpaczonych, bez realnych możliwości zmiany położenia, zmiany swojego losu. „Białe kłamstwa – mówi. – Pogrzeb malarstwa. Pogrzeb Polski. [...] Zamknęli nas tu jak psy”¹⁹.

Szarość to kolor smutku, kolor popiołu. Powstaje ze zmieszania bieli i czerni. Tak uzyskany kolor nie ma ekspresji ani ruchu. Szarość jest „nieruchoma”, bez nadziei. Im bardziej ciemnieje, tym więcej rozpacz, ale wystarczy dodać bieli, by wydobyć z niej kolor nadziei. W obozowej rzeczywistości znaczyła codzienną monotonię, niepokój, nerwowość o bliskich w Polsce. W niewoli wszyscy byli równi w swojej szarej masie, położeniu, bez jakiegokolwiek perspektywy na przyszłość, ale z aktualnym pytaniem, co będzie dalej.

Kolor czerwony rzadko występuje w naturze. Uznaje się, że czerwień jest kolorem miłości, kolorem kobiecości. Maria Rzepińska pisze:

Bez wątpienia czerwień jest w mentalności prymitywnej bardzo uprzywilejowana, przy czym dotyczy to całej ludzkości. Wiąże się ona przede wszystkim z kolorem krwi, wojny, ognia, siły, płodności, potęgi, ale także ofiary, dostojeństwa, godności królewskiej²⁰.

Czerwień pojmujemy abstrakcyjnie. Jest rezonansem wewnętrznym, z jednej strony precyzyjnym, z drugiej – nieprecyzyjnym, niezdecydowanym. Czapski pyta, czy miłość do ojczyzny, walka o nią homoseksualisty i heteroseksualisty są takie same. I odpowiada – krew przelana za Polskę ma taką samą czerwoną barwę.

Zielony – to Boże Narodzenie w obozowej rzeczywistości. Jest kolorem nadziei, ale może też być kolorem trucizny, bowiem zieleń arszenikowa to najbardziej trująca zieleń. Czapski patrzy w przyszłość przez zielone szkiełko, które uspokaja, i marzy o tym, co będzie robił po wojnie. Szuka nadziei, której nie widzi; patrzy na „zielone twarze” współwięźniów. Brak nadziei na poprawę losu.

Sekwencja *Żółty*. Żółty to mieszanina zielonego i czerwonego. Oznacza rozpacz, beznadziejność. Zamiast koloru Czapski widzi chorobę, a żółte ciała współwięźniów dają ostatnie znaki życia, bowiem potem następuje śmierć.

¹⁸ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 2009, s. 129.

¹⁹ J. Holewińska, *op. cit.*, s. 20.

²⁰ M. Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966, s. 100.

Kolor czarny jest kolorem śmierci. Czapski unika tej barwy, a mimo to stale o niej myśli, jest ona w jego snach. „Czarna perła. Koniec jest czarny” – kończy sekwencję artysta²¹.

W wypowiedziach Czapskiego w dramacie kolor odgrywa rolę języka, który wyrażał rozmiar ludzkiego cierpienia. Życie codzienne nie obrazowało dramatyczności; było ciężkie, szare, monotonne, pełne bólu. Po latach Czapski napisze:

Utrzymywała mnie na wodzy [w obozach w Rosji – przyp. A.K.-P.] świadomość, że nie umiem rysować, nie umiem malować, pochłaniało mnie przewyciężenie konkretnych trudności²².

Po wojnie Czapski nigdy nie namalował obrazu, którego tematem byłyby przeżycia obozowe. Malując, używał nasyconych barw i kontrastowych zestawień kolorystycznych. W ten sposób uzyskiwał efekt silnej ekspresji, a czasem groteski.

Wszystkie sekwencje artysty dopełnia chór, który stanowił tło dla „osobowości Czapskiego”²³. Chór w dramacie stanowi kontrpunkt dla wypowiedzi Czapskiego. Jeden z Tysięcy i Drugi z Tysięcy to zbiorowy byt, który łączy rzeczywistość zewnętrzną i pozostałe postacie sztuki. Jest równoprawnym bohaterem, ma znaczącą pozycję w międzysłownej relacji z pozostałymi osobami dramatu. Odgrywa rolę informacyjną, przedstawia realia obozowe, polowanie na pluskwy, mówi, na jakie choroby zapadali więźniowie, podaje jadłospis, pyta o warunki życia w Rosji. Chór „komentuje” aktualne wydarzenia polityczne – stwierdza: „W Paryżu utworzył się rząd polski”, „Marszałek nie dorósł do swego zadania”²⁴.

Chór w sztuce Holewińskiej przypomina „tradycyjne formy zbiorowej persony [...] i buduje polifoniczną formę dramatu”²⁵. Jest dziełem otwartym, daje możliwość włączenia się w proces twórczy. Umberto Eco nazywa takie teksty „dziełami w ruchu”²⁶. Chór tworzy także nastrój sztuki – od smutku do nadziei.

²¹ J. Holewińska, *op. cit.*, s. 43.

²² J. Czapski, *Patrzac*, wyb., przedm. i posł. J. Polakówna, Kraków 2016, s. 93.

²³ M. Szpakowska, *W kolorach*, „Dialog” 2020, nr 12, s. 8.

²⁴ Mowa o marszałku Rydzu-Śmigłym, który opuścił Polskę jako naczelny wódz wraz z rządem 17 września 1939 roku.

²⁵ D. Szewczyk-Świerniak, *Polifonie chóralności w najnowszym dramacie polskim*, Katowice 2020, s. 30 (niedrukowana praca doktorska).

²⁶ U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, [w:] *idem, Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1994, s. 25.

Dialogi chóru w dramacie Holewińskiej podlegają stałej rytmizacji i w ten sposób budują poetyckie obrazy, które niszczą dramatyczność przedstawienia. Poetyckość widzimy m.in. w opisie drogi do Rosji:

Jeden z Tysięcy Pięknie.
Drugi z Tysięcy Boże, jak pięknie.
Jeden z Tysięcy Przepiękny poranek, w ogóle cudna pogoda.
Drugi z Tysięcy Śliczny dzień.
Jeden z Tysięcy Dzień cudownie jesienny.
Drugi z Tysięcy Na świecie pięknie.
Jeden z Tysięcy Cudne słońce – słonecznie, ciepło.
Drugi z Tysiąca Gorąco.
Jeden z Tysięcy Słodki dzień – pod znakiem cukru.
Drugi z Tysięcy Pyszne słońce²⁷.

Innym razem dialogi z pozostałymi postaciami tworzą rodzaj poematu. Chór w dramacie *Katyń. Teoria barw* jako bohater zbiorowy jest figurą statyczną. Edward Morgan Forster nazwał taki chór „monodymensjonalnym”, czyli takim, który objawia społeczno-polityczne aspekty swojego istnienia²⁸.

Drugą postacią „obcą” – podobną do Czapskiego – w dramacie Julii Holewińskiej jest Matka Boska Kazańska. To postać alegoryczna, która łączy w sobie trzy tożsamości: Matkę Boską Kazańską, pilotkę Janinę Lewandowską oraz ogólnie kobiecość. W dramacie, jak określiła M. Szpakowska, „jest *sui generis* czy analogonem Czapskiego”²⁹. Holewińska zręcznie posługuje się wypowiedziami tych trzech tożsamości, przechodząc z jednej do drugiej. Każda z nich ma zadania do wypełnienia, a także swoje barwy.

Alegoria w dziele literackim jest wyrazem idei oraz ludzkich potrzeb – wolności, poczucia bezpieczeństwa. Język dramatu jest jedynym składnikiem, który ma znaczenie i wpływa na interpretację alegorii, właściwe odczytanie sztuki. Alegorią będzie więc to, co zostało ustanowione dzięki interpretacji. Jak pisał J.W. Goethe:

Alegoria przekształca zjawiska w pojęcia, pojęcia zaś w obraz, ale tak, że pojęcie ciągle jeszcze powinno być wpisane, w całości w nim zachowane i powinno się przez ten obraz wyrażać³⁰.

Innymi słowy alegoria zawiera się ściśle w obrazie, który ją wyraża, czyli oznacza precyzyjnie określone zjawiska. Inaczej symbol – jest trudniej-

²⁷ J. Holewińska, *op. cit.*, s. 14.

²⁸ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zajac, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków 2002, s. 198.

²⁹ M. Szpakowska, *op. cit.*, s. 10.

³⁰ J.W. Goethe, *Refleksje i maksymy*, oprac. J. Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 208.

szy do jednoznacznego odczytania. Musimy także pamiętać o tym, że Goethe traktował sztukę jako przekazicielkę rzeczy niewypowiedzianych³¹. Za G.W.F. Heglem możemy dopowiedzieć, że aby uczynić ją abstrakcyjną znaczeniowo, alegoria musi ją „opustoszyć” z cech indywidualności³². Alegoria w sztuce *Katyni*. *Teoria barw* stanowi efekt celowego conceptualnego działania dramatopisarki, zmierzającego do jak najpełniejszego zilustrowania faktów i postaci.

Alegoryczną postacią w sztuce jest Matka Boska Kazańska. Na ikonę dramatu Holewińska wybrała Janinę Lewandowską, która występuje pod postacią trzech bytów.

Pierwszy to *sacrum* – wizerunek Matki Boskiej Kazańskiej. Jest to jeden z najbardziej znanych wizerunków Maryi w Rosji, zwany Hodegetrią, czyli przewodniczką, wskazującą drogę. Do tej kategorii należy także obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Ikona Matki Boskiej Kazańskiej ma długą i bogatą historię. Dla jeńców polskich w obozach był to wizerunek obcy; obcy był także kulturze polskiej. Więźniowie w Kozielsku wykonali obraz Matki Boskiej Kozielskiej, z którą przeszli cały szlak bojowy II Korpusu. Być może Holewińska chciała podkreślić obcość miejsca i sytuacji, w jakich znaleźli się polscy oficerowie.

W obozie w Ostaszkowie, o czym pisze Czapski we *Wspomnieniach starobielskich*, w Kozielsku i innych miejscach osadzeni księża odprawiali msze święte, odmawiano zbiorowe modlitwy. Alegoria w tym sensie to rozpoznanie ogólnej wymowy *sacrum*.

Bytem drugim, rzeczywistym, jest Janina Lewandowska – absolwentka konserwatorium, spadochroniarka, radiotelegrafistka, pilotka, która została zamordowana w Katyniu jako jedyna kobieta. Była córką gen. Józefa Dowbora-Muśnickiego. Została wychowana surowo, w tradycji wolnościowej. Z kartą mobilizacyjną i dwoma pistoletami, które dostała od ojca, zaledwie 50 dni po ślubie jako osoba cywilna wyruszyła na wojnę. Do niewoli sowieckiej dostała się już 22 września wraz z kapitanem Sidorem z 3. Bazy Lotniczej z Ławicy. Początkowo trafiła do Ostaszkowa. Już wówczas miała na sobie mundur podporucznika pilota³³. W grudniu 1939 roku trafiła do

³¹ *Ibidem*, s. 196.

³² G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 629.

³³ Nie do końca wiemy, dlaczego Janina Lewandowska nosiła mundur lotnika i trafiła do obozu dla wojskowych. Jej koledzy z aeroklubu zostali osadzeni w obozie przejściowym i nie trafili do Starobielska ani Kozielska. Naoczny świadek Teodor Łagoda twierdzi, iż Lewandowską przywieziono do Starobielska, ponieważ już wówczas nosiła mundur podporucznika. Kto ją mianował na ten stopień – nie wiadomo. Henryka Wolna – Von Das twierdzi, że Lewandowska została rozpracowana przez NKWD. Aby ją chronić przed Sowietami, nadano jej fikcyjny stopień podporucznika lotnictwa i znaleziono dla niej mundur (za duży). Zob. H. Wolna – Von

obożu w Kozielsku. Przy jej zwłokach nie odnaleziono żadnych zapisków. Jej odwagę w obozie znamy ze wzmianek innych więźniów.

W dramacie Lewandowska jest jedyną kobietą wśród tysięcy więźniów osadzonych w obozie. „Zakwaterowano” ją w schowku pod schodami, aby zapewnić jej minimum prywatności. Współwięźniowie nazywali to miejsce „Bristolem”. W obozie brała czynny udział w życiu konspiracyjnym i religijnym. Przygotowywała hostie do komunii świętej, organizowała obozowe Boże Narodzenie, śpiewała kolędy. „Zrobiłam opłatek. Lichy, ale jest” – powie w dramacie. Pomagała, pocieszała każdego, kto tego potrzebował. Koledzy nazywali ją między sobą „Matką Boską Kozielską”³⁴.

Matka Boska Kazańska – Janina Lewandowska – w dramacie wchodzi w interakcję z Czapskim. W kolorze niebieskim – ona wspomina skoki spadochronowe: „Niebo takie błękitne dziś. Raz, dwa, trzy! A teraz skacz! [...] Rób fikołki w błękitcie. Wiesz, że byłam pierwszą kobietą, która skakała w Polsce ze spadochronem?...”. Czapski: „Najbardziej tęsknię za niebieskim. Nil Błękitny, Lazurowe Wybrzeże...”. Ona: „Patrz w górę!”. On: „Niebieski to tutaj kolor pleśni. Buty zaczynają nam pleśnieć, a od nich skóra”³⁵. Ten dialog przerywa Wielka Kłameczucha Katyńska: „Koniec widzenia. [...] To nie miejsce dla kobiet. Kobiet nie przyjmujemy. [...] Zresztą ty w Kozielsku, on w Starobielsku. Nie macie prawa się znać”³⁶.

Druga kwestia, którą Holewińska powierzyła Lewandowskiej, to upomnienie się o inne kobiety zamordowane przez NKWD z „listy ukraińskiej katyńskiej”. W dużej liczbie były to Żydówki. Na „niehumanitarnej ziemi” zginęło wiele kobiet. Lewandowska była jedyną, która miała stopień wojskowy; jedyną, którą zamordowano w Katyniu. Matka Boska Kazańska stwierdza, że o innych się nie mówi, ponieważ „nie pasują do pięknej historii”; tylko „córka generała nadaje się do przemówień i pomników”. Holewińska w dramacie wymienia kilkanaście nazwisk kobiet z „listy ukraińskiej katyńskiej”.

Historia szczątków Lewandowskiej pokazuje długą i krętą drogę ich identyfikacji. Ciało córki generała Dowbora-Muśnickiego odnaleziono podczas pierwszej ekshumacji w 1943 roku, lecz Niemcy tego nie ujawnili, nie wpisali jej nazwiska na listę ofiar, aby nie „zakłócać jasności przekazu”. Tak powstało pierwsze kłamstwo katyńskie. Profesor Buhtz z Zakładu Medycyny Sądowej we Wrocławiu zabrał czaszki Lewandowskiej i jej sześciu kolegów do badań naukowych. Prawda o zamordowaniu Lewandowskiej w Katyniu

Das, *Dziewczyna z Katynia*, „Nowa Trybuna Opolska” 15.05.2010. Maria Nurowska pisze, że gen. Henryk Minkiewicz promował Lewandowską na podporucznika pilota w Kozielsku. Zob. M. Nurowska, *Pamiętnik znaleziony w Katyniu*, Warszawa 2018.

³⁴ M. Nurowska, *op. cit.*, s. 14.

³⁵ J. Holewińska, *op. cit.*, s. 22–23.

³⁶ *Ibidem*, s. 23.

wyszła na jaw dopiero po ujawnieniu dokumentów związanych ze zbrodnią katyńską w roku 1990. Szczątki jej czaszki odnaleziono w 2005 roku za sprawą profesora Popielskiego. Droga do ujawnienia prawdy o zamordowaniu Janiny Lewandowskiej w Katyniu także była długa.

Trzeci byt Matki Boskiej Kazańskiej to kobiecość. Lewandowska w obozie była jedyną kobietą wśród tysięcy mężczyzn, dlatego zjawisko pożądania musiało być naturalne. Czuła się jak „szara Kybele” – patronka orgiastycznych obrzędów. Czy podglądają jedyną kobietę w obozie? „Nie, nie podglądają. Nie zadają też pytań. Ale nie wszyscy. Kilka szarych oficerskich oczu patrzy...”³⁷ Jeńcy często myślami byli blisko rodzin, matek, żon, narzeczonych, kochanek. Jeden z Tysięcy wspomina: „Moja miała takie czerwone te usta. Najczerwieńsze!”. Drugi z Tysięcy: „Takie miłości, czerwone jak żar, były tylko przed wojną”³⁸. Miłość najczęściej jest wyrażana przez kolor czerwony. Czerwień to nie tylko miłość, lecz także kolor krwi. Istotą kobiecości jest menstruacja. „Na wojnie dla kobiet najgorsza jest krew spływająca po nogach”³⁹ – powie Matka Boska Kazańska, ale doda:

Czerwona krew. O czerwonym mówiło się w naszym domu od dziecka. Ale to była inna krew. Nie kobieca. To była czerwień patriotyczna. Przelewana za ojczyznę. [...] Czy menstruacyjną krew można przelać za ojczyznę? Czy kobieca krew przelana za ojczyznę jest tak samo ważna jak męska krew? [...] Kobieca krew nie nadaje się do przelewania. Kobieca krew jest nieczysta⁴⁰.

Na wojnie giną kobiety i mężczyźni, a krew przelana jest jedna, „ojczyźniana” – stwierdzi.

Ostatnią postacią alegoryczną w dramacie Holewińskiej jest wyrazista Wielka Kłamczucha Katyńska. Alegoria tej postaci posłużyła autorce do sportretowania ludzi aparatu władzy wszystkich szczebli oraz pokazania destrukcyjnego systemu sowieckiego i zasad jego funkcjonowania jako całości. Obraz rzeczywistości, czasami wynaturzony, został zbudowany w dramacie z elementów znanych widzowi z historii.

Wielka Kłamczucha Katyńska uosabia system władzy i cały aparat ucisku NKWD. W obozie pełni funkcje nadzorcy, oficera śledczego, a w przyszłości będzie wyrazicielką kłamstwa katyńskiego. Wychwala dobre warunki obozowe, nazywa obóz „Domem Otdycha im. Gorkowa”, zapowiada indoktrynację oraz przemiany ideologiczne i materialne „kuracjuszy”, czyli jeńców.

³⁷ *Ibidem*, s. 28.

³⁸ *Ibidem*, s. 24.

³⁹ *Ibidem*, s. 24.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 25.

Wszyscy osadzeni byli przesłuchiwani, najczęściej późnym wieczorem i nocą. Czapski także przeszedł przez „badania”. We *Wspomnieniach starobielskich* zaznacza, że nie był szczególnie męczony. W dramacie *Katyń. Teoria barw* autorka prawie dosłownie przytacza relacje Czapskiego z przesłuchania. Enkawudziści, dość prymitywni, nie mogli zrozumieć tego, że w Paryżu artyści pracowali, tworząc dzieła malarskie. Było to dla nich podejrzane. „Nie mogłem w żaden sposób wytłumaczyć mojemu rozmówcy, że malarze polscy jeżdżący do Paryża nie byli szpiegami...” – pisze Czapski⁴¹. W dramacie Holewińska dopisała scenę, której nie ma we *Wspomnieniach*. Wielka Kłamczucha pyta: „Co robiłeś w Paryżu?”. „Studiowałem kolory” – pada odpowiedź. „Wszystkie wyblakną w mrokach historii” – puentuje Kłamczucha⁴².

Wielka Kłamczucha Katyńska wyśmiewa homoseksualizm Czapskiego, kpi z polskiego antysemityzmu, jeńcom wywożonym na śmierć nakazuje się ogolić. Pozwala na pisanie listów do bliskich – wszystkie były cenzurowane, ale jeńcom „dały poczucie, jakby się zwolniła obręcz naszej samotności”⁴³.

Kłamczucha Katyńska występuje z laudacją na cześć wodza Stalina z okazji jego urodzin. W imieniu załogi obozu relacjonuje sytuację jeńców. Czasami bez zrozumienia mówi o warunkach, w jakich więźniowie żyli w kapitalizmie, innym razem z ironią twierdzi, że jeńcy z „zachwytem podziwiają życie mas pracujących w naszym kraju”⁴⁴.

Małgorzata Szpakowska zauważa, że postaci Wielkiej Kłamczuchy Katyńskiej dramat Holewińskiej „zawdzięcza coś, co można by nazwać równowagą emocjonalną. Aparat ucisku sprowadzony do rozmiarów groteski stanowi tu przeciwwagę dla elegijnego estetyzmu”⁴⁵ Czapskiego. Kłamczucha jest niekiedy przez Holewińską odrealniana, innym razem jest wulgarna, ale zawsze pełna emocji.

Sztuka *Katyń. Teoria barw* Julii Holewińskiej została poświęcona bolesnym wydarzeniom historycznym i mimo że podlega rozmaitym zabiegom dramatopisarskim, w swojej wymowie jest poruszająca. Współczesna autorka nie cofa się przed trudnymi i skomplikowanymi tematami, rzutującymi na formę i stylistykę utworu. Dramatyczne wydarzenia historyczne przybierają formę interesującej gry między historią a sztuką, gry, której aktantami są rzeczywiste postaci (Józef Czapski, Janina Lewandowska) oraz alegorie. Być może dzięki takiemu artystycznemu ujęciu bolesna historia będzie mogła wreszcie zaistnieć na scenie w oryginalnym i ciekawym utworze dramatycznym.

⁴¹ J. Czapski, *op. cit.*, s. 38.

⁴² J. Holewińska, *op. cit.*, s. 22.

⁴³ J. Czapski, *op. cit.*, s. 36.

⁴⁴ J. Holewińska, *op. cit.*, s. 31–32.

⁴⁵ M. Szpakowska, *op. cit.*, s. 13.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Cultural Memory and Western Civilization*, Cambridge 2011.
- Baluch W., Sugiera M., Zając J., *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków 2002.
- Czapski J., *Wspomnienia starobielskie*, [w:] *idem, Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1990.
- Eco U., *Poetyka dzieła otwartego*, [w:] *idem, Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1994.
- Gage J., *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.
- Goethe J.W., *Nauka o barwach*, przeł. E. Namowicz, [w:] *idem, Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac. i wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981.
- Goethe J.W., *Refleksje i maksymy*, oprac. J. Prokopiuk, Warszawa 1977.
- Handelsman M., *Historyka*, oprac. P. Węcowski, reprint, Warszawa 2010.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964.
- Holewińska J., *Katyń. Teoria barw*, „Dialog” 2020, nr 12.
- Katyń*, Andrzej Wajda o filmie, <http://www.wajda.pl/pl/filmy/katyn.html> (dostęp: 2.05.2021).
- Kolor w kulturze*, red. Z. Mocarska-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2010.
- Nurowska M., *Pamiętnik znaleziony w Katyniu*, Warszawa 2018.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 2009.
- Rzepińska M., *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966.
- Szewczyk-Świerniak D., *Polifonie chóralności w najnowszym dramacie polskim*, Kraków 2020.
- Szkudlarek E., *Portrety cieni Witkacego*, Poznań 2017.
- Szpakowska M., *W kolorach*, „Dialog” 2020, nr 12.
- Tabaszewska J., *Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2013, CIV, z. 4.
- Tooz V., *Przywileje świadectwa. Historia pamięci i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, przeł. E. i J. Zięba, „Teksty Drugie” 2010.

Aleksandra Kosicka-Pajewska – dr hab., prof. UAM. Afiliacja – historia. Autorka książek: *Kwintet warszawski. Szkic do portretu zbiorowego stołecznej inteligencji dwudziestego wieku* (Poznań 2014), *Stanisław Tarnowski. Szkic do portretu* (Poznań 2019; współautorka). ORCID: 0000-0001-7884-0948. Adres e-mail: <aleksandra.kosicka-pajewska@amu.edu.pl>.

Aleksandra Kosicka-Pajewska – PhD (dr hab.), professor of Adam Mickiewicz University, affiliation – history. Author of the book: *Warsaw quintet. Sketch for a collective portrait* (Poznań 2014); Co author *Stanisław Tarnowski. Sketch for a portrait* (Poznań 2019). ORCID: 0000-0001-7884-0948. E-mail address: <aleksandra.kosicka-pajewska@amu.edu.pl>.

Dramaturgia muzyczna

ABSTRACT. Ewa Wąchocka, *Dramaturgia muzyczna* [Musical Dramaturgy]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 73–91. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.4.

In her paper, Ewa Wąchocka examines the phenomenon of recent dramatic works becoming increasingly more ‘musical’ and the terminological shift it brought about, i.e. the inclusion of the term ‘musical dramaturgy’ in writing for the stage. The author argues that far from being limited to the sounds of speech and language in general, musicality also encompasses a variety of non-musical sounds, the unravelling of the play’s narrative and the psychological makeup of its characters; it also penetrates deeply into the structure of the text. In the analysis of plays by W. Murek, A. Grzegorzewska, and S. Bogacz, the author demonstrates how essential the inspirations sourced from musical culture are for recent dramatic works: the 20th-century experiments with music, the discovery of how potent sound expression can be, or the most technologically advanced methods of sound reproduction. By presenting the many and varied dramatic strategies, the author shows that contemporary playwrights not only use musicality to represent the sound landscape of the world but, first and foremost, to create the ontology of an internally conflicted world.

KEYWORDS: musical dramaturgy, dramaturgy of sound, voice, composition, structural imitation,

Nie od dziś wiadomo, że do opisu współczesnego dramatu niewystarczające są klasyczne pojęcia, usankcjonowane długą tradycją kategorie analityczne, terminy i klasyfikacje gatunkowe czy narzędzia estetyczne. Jeśli nadal ich używamy, to przeważnie dlatego, żeby pokazać, jak dalece najnowsze teksty dla teatru oddalają się od rządzących kiedyś zasad: działania nie układają się w spójną opowieść, ukształtowanie mówiących podmiotów niekoniecznie jest związane z konstrukcją postaci dramatycznych, wypowiedzi nie budują dialogu itd. Aby uchwycić i scharakteryzować nowe strategie pisarskie, sięgamy po bardziej adekwatne pojęcia z innych dziedzin (nieraz nad ryzyko ewentualnej nieprecyzyjności przedkładając zalety użycia metaforycznego). W ten sposób w ciągu ostatnich dziesięcioleci do refleksji o dramacie zawędrowały: kolaż, epizacja, liryzacja, poemat, esej, rapsodia i inne określenia, obecnie w większości funkcjonujące już na równych prawach z pojęciami „macierzystymi”. Przykładem takiego transferu może być dramaturgia muzyczna, przeszczepiona w wyniku „umuzycznienia” teatru oraz tekstów teatralnych, które obserwuje się od lat dziewięćdziesiątych XX wieku w teatrach zachodniej Europy i które wiąże się z osłabianiem dominującej do tej pory roli słowa. Umuzycznienie nie musi być rezultatem zastosowania muzyki w teatrze, choć niewątpliwie muzyka zajmuje w nim

teraz mocne i nadzwyczaj istotne miejsce. Polega ono przede wszystkim na tym, że dramat lub spektakl mają charakter nielinearny, polifoniczny, a środki i znaki, którymi posługują się twórcy, są ze sobą łączone w sposób podobny do tego, w jaki komponuje się elementy struktury muzycznej. Społiwem nie jest więc logika dyskursu, Arystotelesowskiej tragedii z narastającą i opadającą krzywą fabuły, lecz logika kompozycji, projektującej własne, wewnętrzne napięcia.

Dramaturgia – kluczowa kategoria muzycznych form scenicznych (opery, oratorium, dramatu muzycznego, musicalu, śpiewogry), w których muzyce towarzyszy tekst – może odnosić się również do muzyki instrumentalnej. Jednak mimo ugruntowanej pozycji tego określenia w słowniku muzykologów i krytyków muzycznych, mimo licznych fragmentarycznych spostrzeżeń na temat dramaturgicznych aspektów muzyki autonomicznej, brak teorii, która potrafiłaby je wszystkie usystematyzować. Większość akademickich opracowań pomija to zagadnienie albo traktuje je bardzo peryferycznie, co można by uznać za mimowiedne świadectwo przekonania o „czystości” muzyki i oderwaniu jej struktur od działania. Pojęciowej klarowności nie ułatwia też na pewno to, że „dramaturgia muzyczna” blisko sąsiaduje z „narracją muzyczną”, a różnica między jedną i drugą wydaje się dość nieostra – bywają stosowane zamiennie lub przynajmniej w zbliżonym rozumieniu, albo też dramaturgia jest podporządkowywana narracji muzycznej. Narracja, która do badań muzycznych przeniknęła na skutek tzw. zwrotu narratystycznego w humanistyce, obudziła na powrót zainteresowanie ekspresją i znaczeniem w muzyce, często ujmowanymi właśnie w perspektywie dramatycznej. Edward T. Cone w książce *The Composer's Voice* przekonuje, że każdy utwór muzyczny, nawet pozbawiony programu i tekstu, tak jak i każdy utwór literacki jest w swej istocie dramatyczny¹. Swoista dramaturgia – na którą składają się kształt linii melodycznej, układ interwałów, rozkład napięć harmoniczych, dynamika, barwa, tempo utworu – kryje w sobie symboliczny gest, a jego odczytanie w trakcie słuchania pozwala dotrzeć do zawartego w muzyce potencjału ekspresywnego. Tak więc podążając za następstwem motywów, harmonii i rytmów, można w efekcie – zdaniem Cone’a – wyobrazić sobie dramat psychologiczny opowiedziany dźwiękami.

Koncepcję muzycznej narracyjności w ściślejszym znaczeniu przedstawia Karol Berger, zakreślając jednocześnie granice takiego trybu słuchania i interpretacji muzyki. Śladem długiej tradycji przywołuje on trzy kategorie modalności dzieł sztuki: narracyjną, dramatyczną i liryczną, ale w przypadku muzyki zasadne i wystarczające ma być zaproponowane przez niego rozróżnienie na dwie ogólne klasy: liryczną i narracyjną, odsuwające właściwie

¹ E.T. Cone, *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley 1974, s. 5.

poza nawias jakości dramatyczne muzyki². Niemal aczasowej formie liryki muzycznej, dążeniu do neutralizacji czasu z jednej strony odpowiada – z drugiej – struktura czasowa w narracji, ale podział ten jest bardziej względny niż absolutny, w kompozycji muzycznej najczęściej bowiem przenikają się (w różnych proporcjach) elementy narracyjne i liryczne. Narracja odnosi się do tych utworów, o których kształcie i wartości wyrazowej decydują następstwo faz oraz wiążąca je logika przyczynowa – ciągłości, narastania/opadania czy kontrapunktu. Berger, ostrożniej jednak niż Edward Cone, rozpatruje również głos przemawiającego przez muzykę podmiotu, znamionujący ludzką ekspresję emocji. Ekspozuje relacje o charakterze formalnym zachodzące pomiędzy zestrojami dźwięków w czasie, jak wynikanie, transformacje, modulacje, powtórzenia. Czy zatem rozwój formy wzbogaconej warstwą ekspresywną ma tworzyć coś na kształt muzycznej opowieści? Jak się okazuje, nie jest to wcale równoznaczne ani jasne. Śledząc dyskusje muzykologów, można dojść do wniosku, że w muzyce nie tak łatwo wypracować czytelne kryteria, które pozwalałyby sytuować określone przebiegi melodyczno-rytmiczne po stronie narracji bądź dramaturgii, gdyż rezultat rozstrzygnięć zależy od przyjętej przez badacza/krytyka perspektywy. Pewne pozornie neutralne pojęcia, cechy budowy utworu muzycznego czy zasady kompozycji przemieszczają się i nabierają innego sensu, innej wymowy estetycznej w ujęciach nienarratywistów. Fred Everett Maus, przeciwnik narracyjnego nurtu muzykologii, uważa, że muzyka bardziej przypomina dramat niż narrację³. Struktury procesualne (czasowe), które tym razem mają świadczyć o podobieństwie z dramatem, są kluczowe ze względu na ich dynamiczny i energetyczny charakter.

Dla pojmowania dramaturgii w muzyce istotne jest też to, czy pod uwagę bierze się zasadniczo formę muzyczną, czy także znaczenie, a jak wiadomo, w historii myśli o muzyce semantyka zawsze budziła spory. Związek formy i znaczenia – w różnych jego wariantach, jak korelacja, osłabienie, unieważnienie, kolizja – staje się czymś niezmiernie ważnym, gdy środki i techniki muzyczne są transponowane do dramaturgii przeznaczonej dla teatru. Również jednak w przypadku muzyki te dwie drogi opisu często krzyżują się ze sobą. W typologii, jaką proponuje na przykład Mieczysław

² K. Berger, *Narracja i liryka*, [w:] *Interdisciplinary Studies in Musicology*, red. J. Stęszewski, M. Jabłoński, Poznań 1993.

³ F.E. Maus, *Music as Drama*, [w:] *Music & Meaning*, red. J. Robinson, Cornell University Press, Ithaca and London 1997, s. 105–130. Spory wokół narracji i dramaturgii w muzyce instrumentalnej relacjonuje Jerrold Levonson (*Music as Narrative and Music as Drama*, „Mind and Language” 2004, nr 19(4), s. 428–441). Zob. także M. Pawłowska, *Narracja a muzyka: o globalnym „efekcie narratologicznym” i jego konsekwencjach w myśli o muzyce*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 3, s. 166–178; A. Chęćka-Gotkiewicz, *Persona (non) grata. Czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 2013, t. 3.

Tomaszewski, mającej za podstawę modus genologiczny oraz sposób odniesienia muzyki do rzeczywistości niemuzycznej, *in modo drammatico*, w którym dźwięki „przedstawiają zarazem świat pozadźwiękowy”, zostaje odróżniony od *in modo lyrico* i *in modo epico*⁴. Tyle tylko, że dla wszystkich tych odmian twórczości kategorią nadrzędną jest właśnie narracja; w jej ramach mieszczą się zarówno wyrażanie, opowiadanie czy przedstawianie, jak i muzyka autoteliczna, czyli nieobarczona znaczeniem.

Tego rodzaju próby porządkowania, jak też kontrowersje pokazują, że w muzyce narracyjności i dramaturgii nie da się – jak sądzę – traktować na zasadzie opozycji ani też zdecydowanie ich od siebie oddzielić. Różnicują się one między sobą w rozmaitych relacjach przyległości, dopełniania się bądź przechodniości. Dominacja jednej lub drugiej w sposobie organizowania muzycznego materiału podlega historycznie zmiennym uwarunkowaniom, oznacza typ muzyki, wskazuje na przynależność utworu do określonego stylu, gatunku, epoki, a nawet szkoły kompozytorskiej. Dramaturgiczne myślenie o muzyce preferuje bezsprzecznie Witold Lutosławski, zainteresowany nie tylko immanentnymi problemami formy, lecz także percepcją słuchacza. Choć twórca nie pozostawił samodzielnej kompozycji muzyki scenicznej (pomijam tu muzykę teatralną i filmową), to przez lata rozwijał ideę dramaturgii dzieła muzycznego. Lutosławski formułował ją jako opis założeń własnej twórczości, ale jego przemyślenia mają szerszy wymiar teoretyczny i celnie, moim zdaniem, trafiają w sedno zagadnienia. Zgodnie z tą koncepcją, muzyka tworzy pewną dramaturgię, gdy zdarzenia czysto muzyczne są kształtowane jako elementy wizji formy dramatycznej. Ten sposób operowania dźwiękami i ich koordynacji w kompozycjach Lutosławskiego ewokuje „wewnętrzną dynamikę opartą na precyzyjnie wytyczonej trajektorii emocjonalnej, która rządzi tokiem zdarzeń, wyznaczając zarazem wszystkie oczekiwania i niespodzianki percepcyjne”⁵. Dramaturgię najlepiej charakteryzuje zaadaptowane przez kompozytora pojęcie akcji, rozumianej na wzór klasyczny jako specyficznie muzyczna fabuła, „łańcuch powiązanych zdarzeń. Wątek śledzony przez słuchacza”⁶.

O ile akcja o charakterze fabułopodobnym jest zjawiskiem względnym, w jakiejś mierze subiektywnym, bo zależnym od sposobu słuchania, o tyle za

⁴ M. Tomaszewski, *Narracja dzieła muzycznego jawna i domyślna, poufna i tajemna*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2017, XV, s. 201.

⁵ Z. Skowron, *Estetyka sformułowana Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Z. Skowron, Kraków 2000, s. 26.

⁶ I. Nikolska, *Conversations with Witold Lutosławski (1987–92)*, Stockholm 1994, s. 97, [cyt. za:] K. Szymańska-Stułka, *Muzyka i scena. O muzycznej teatralności – Les espaces du sommeil Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Gangliony pękają mi od niewyraźnych myśli*, red. M. Hasiuk, A. Winch, Warszawa 2019, s. 358.

nieodłączny atrybut dramaturgii w muzyce instrumentalnej można uznać taką konstrukcję dźwięków i ich przebiegów, w której zasadniczą rolę odgrywają ruch, alternacja, zmienność tempa i nastroju. A te cechy, niekoncepcyjnie zaś muzyczna akcja, są znakami rozpoznawczymi umuzycznienia współczesnych tekstów dramatycznych. Muzyka jest sztuką „energetyczną”, spełniającą się w działaniu (*energeia*) – jak zauważył już Johann G. Herder – a nie wytworem (*ergon*). Jej energetyczny potencjał, tak chętnie uruchamiany dziś przez twórców teatralnych, staje się ponownie naturalnym sprzymierzeńcem dramatu, którego zasadą rodzajową jest działanie – działanie słowami. Wyeksponowanie walorów dynamicznych, wypada dodać, nie przekreśla wewnętrznej koherencji utworu muzycznego, niewątpliwie natomiast zmienia proporcje między poszczególnymi elementami. Dlatego tak się dzieje, tłumaczy Carl Dahlhaus w swoim komentarzu na temat dramaturgii muzycznej, odwołując się do poglądów Arnolda Schönberga. Spójność nie musi zakładać jednakowego rozwoju muzyki we wszystkich jej wymiarach, lecz opiera się na tym, że „każdy aspekt kompozycji – melodia, kontrapunkt, harmonia i rytm – wiąże się nierozzerwalnie ze wszystkimi pozostałymi i dopiero w różnorodnych relacjach, w jakich się jawi, staje się tym, czym jest”⁷. Oczywiście, dramaturgiczną konstrukcję kompozycji muzycznej wydobywa w pełni praktyka wykonawcza, za każdym razem inaczej, wykonanie bowiem ma wyraźnie dostrzegalną dramaturgię, która łączy się z performatywnością koncertu.

Odnawiana dziś symbioza dramatu z muzyką to w pierwszej kolejności kształtowanie brzmienia na sposób muzyczny. Mariusz Bieliński (*Nad*), Szymon Bogacz (*Allegro moderato, Dekalog od.nowa*), Antonina Grzegorzewska (*Za mało*), Weronika Murek (*Feinweinblein*), Artur Pałyga (*Nieskończona historia*), Zyta Rudzka (*Fastryga*), Małgorzata Sikorska-Miszczuk (*Walizka*), Michał Walczak (*Piaskownica*) piszą utwory, które domagają się rytmiczno-melodycznego wypowiedzenia, a nawet specjalnej emisji głosu, i przypominają dźwiękowe partytury. Słowo zyskuje akustyczną „gęstość” i głębię, zostaje mu przywrócona cała paleta barw, często niezauważanych i wyblakłych: rytm, intonacja, melodia, miękkość samogłosek, jędrność spółgłosek, śpiewność wydłużonych sylab. Modelowane w tekstach aspekty foniczne stają się nie mniej ważnym nośnikiem sensów niż treść wypowiedzi. Z grą brzmieniowych jakości mowy wiąże się, po drugie, muzyczny styl samej kompozycji tekstu – jak w obu dramatach Bogacza, *Nieskończonej historii* Pałygi czy *Za mało* Grzegorzewskiej – ukształtowanej na podobieństwo partytury orkiestrowej, z charakterystyczną metodą budowania napięć, momentów kulminacji i finałów. Formuła dramaturgii muzycznej

⁷ C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2014, s. 112.

ma dobrze rozpoznawalną przeszłość, sięgającą początków nowoczesnego teatru polskiego; wywieść ją można z twórczości Wyspiańskiego i Witkacego, ale patronem piszących dziś autorów mógłby być pewnie Witold Gombrowicz. W uwagach wstępnych do *Ślubu* wyjaśniał on: „Jedno słowo wywołuje drugie... jedna sytuacja inną... nieraz jakiś szczegół pęcznieje albo, przez powtarzanie, zdania nabierają niezmiernego znaczenia... Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwydatniony «żywiół muzyczny» tego utworu. Jego «tematy», crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej”⁸. Współcześnie, wobec erozji fabuły, dezintegracji tożsamości postaci dramatycznych, nieliniowości czasu, to właśnie muzyczna struktura jest tym, co spaja i organizuje złożoną rzeczywistość dramatu. Galerię ról rozszerza, po trzecie, współudział muzyczności w performatywnym projekcie przyszłego przedstawienia, co wynika ze specyfiki oddziaływania dźwięków na inne jego elementy, jak choćby wyznaczanie ich proporcji oraz kształtów za pomocą rytmu. Właściwymi językowymi środkami autorzy transformują z jednej strony zdolność muzyki do manifestowania materialności sceny, z drugiej – jej możliwości kreacyjne, polegające na konstytuowaniu oraz modelowaniu dźwiękowej przestrzenności przedstawienia.

Muzyczność współczesnego dramatu elastycznie rozciąga swe granice i pod niejednym względem koreluje z przemianami zachodzącymi w samej muzyce. Awangarda muzyczna XX wieku, jazz, odmiany rocka poszukującego utorowały drogę do szerokiego pojmowania muzyki. W procesie tym – oprócz nietypowego użycia instrumentów muzycznych, wykorzystania najróżniejszych przedmiotów jako instrumentów oraz brzmień elektronicznych – kapitalną rolę odegrało i odgrywa odkrywcze operowanie ludzkim głosem. Wiek XX przynosi zasadniczą zmianę w sposobie traktowania materiału dźwiękowego. Stopniowo wdzierają się do niego wszelkiego rodzaju szumy, hałasy i dźwięki niewydobywane z instrumentów muzycznych, do tej pory radykalnie oddzielane od samej muzyki, którą postrzegano jako wypadkową trzech podstawowych parametrów: melodii, harmonii i rytmu. Artystyczna nobilitacja nowych jakości brzmieniowych prowadzi do zachwiania i postępującej liberalizacji konwencjonalnego, obowiązującego wcześniej rozróżnienia na dźwięki „muzyczne” i „niemuzyczne”. Zakwestionowanie tonalności, eksperymenty z harmonią i rytmem, z częstotliwościami i natężeniami, pociągając za sobą poszerzanie pola dźwiękowego muzyki, zaowocowały poszukiwaniem nowej, adekwatnej do estetycznych przemian definicji słowa „muzyka”.

W efekcie zmieniają się też charakter, znaczenie i siła oddziaływania dramaturgii, jaką stwarza muzyka nowoczesna, nieharmoniczna, porzu-

⁸ W. Gombrowicz, *Dramaty*, Kraków–Wrocław 1986, s. 93.

cająca melodię na rzecz niespotykanych połączeń dźwięków. Zanika tym samym narracyjność, której apogeum przypada na wieki XVIII i XIX⁹, poważnie osłabiona już w muzycznym impresjonizmie Debussy'ego, a wraz z pojawieniem się dodekafonii, następnie aleatoryzmu (dopuszczającego przypadkowość podczas wykonywania kompozycji) i muzyki minimalnej wypierana przez bardzo różnorodnie realizowane struktury dramaturgiczne. W kontekście tych innowacyjnych zjawisk z zakresu brzmienia i konstrukcji muzycznej można widzieć umuzyycznienie dramaturgii teatralnej, jak też teatralnych przedstawień. Nie chodzi naturalnie o „wpływy” jednej sztuki na drugą, ale o pewne zbieżności i strategię paralelną z formowaniem materiału muzycznego, ujawniające się w nielinearności dramatów, rytmizacji czy pulsacji powtórzeń. Strategie porównywalne na tyle, na ile jest możliwe zestawianie językowej, semantycznej ontologii dramatu z zasadniczo asemantyczną muzyką nowoczesną.

Na głębszym poziomie myślenia formą można dostrzec co najmniej kilka takich pokrewnych czy wspólnych tendencji oraz sposobów budowania utworu, decydujących o jego akustycznych i strukturalnych właściwościach. Jednym z tropów byłaby forma sztuki wypracowana przez kompozytorów takich jak Pierre Schaeffer, Pierre Henry czy Karlheinz Stockhausen, którzy eksperymentowali z nagraniem na taśmę dźwiękami, tworząc dysonansowe, konkretne przestrzenie dźwiękowe. Krytyka muzyczna zauważa w tej metodzie rodzaj techniki artystycznej podobnej do tych, które w sztukach plastycznych za pomocą *ready mades* stosowali artyści awangardowi od czasów Duchampa po Warhola i Hamiltona. Przetwarzanie i zszywanie „gotowych” elementów należy do dość powszechnie dziś praktykowanych sposobów konstruowania tekstów dramatycznych i choć za punkt odniesienia dla tej praktyki uznaje się raczej działania plastyczne, to nie do pominięcia wydaje mi się także jej muzyczne źródło. Inny trop podpowiada przeciwna używaniu dźwięku do „malowania” (przeżyć, pejzażu, nastroju itd.) muzyczna abstrakcja, kreowana dzięki urządzeniom mechanicznym i elektronicznym. Taką estetykę, z pewnością trudną do urzeczywistnienia w samym języku (wyjawszy może poezję), z powodzeniem reprezentują nie-naśladowcze, wielorakie efekty akustyczne, które mogą wydatnie wspomagać dramaturgię tekstu/spektaklu. Czytelna nić stanowi też – towarzyszące eksperymentom z brzmieniem – odkrycie nowych możliwości wyrazowych ciszy. Dźwięki, często przeplatane ciszą (np. w kompozycjach Antona Weberna, Johna Cage'a czy Luigiiego Nono), nie tylko nabierają dzięki niej

⁹ W muzyce XVIII i XIX wieku – czasów rozkwitu narracyjności – „muzyczny temat nabrał cech indywidualnych, podczas słuchania łatwo nasuwając skojarzenia z bohaterem bądź charakterem, który w toku kolejnych przetworzeń ulega zmianie, stale jednak rozpoznajemy jego «tożsamość»”. Zob. M. Pawłowska, *Narracja a muzyka...*, ed. cit., s. 173.

szczególnej intensywności, barwy i zdolności „trwania”, lecz także mają nieść pozamuzyczne przesłanie i budować napięcie dramaturgiczne. To cisza w teatrze naszej doby coraz częściej zajmuje miejsce milczenia, kojarzonego z aktem mowy, z dialogiem – jego pauzami, podtekstami, zaburzeniami toku. Postacie we współczesnych dramatach, owszem, milczą, niekoniecznie jednak jest to cenione niegdyś milczenie znaczące, lecz właśnie cisza, która odbiorca może sam zagospodarować, która domaga się wypełnienia – albo i nie. Zbieżne okazuje się wreszcie doświadczenie rozwarstwiania się czasu, wpisane po wielokroć w muzykę XX wieku, co w utworach scenicznych odzwierciedla wspomniana już nieliniarna natura prezentowanych zdarzeń. Przykładem *Nieskończona historia* Artura Pałygi – muzyczna kompozycja sztuki pozwala pokazać i uwiarygodnić w porządku następstwa jednoczesność rozgrywających się w różnych miejscach sytuacji. Z kolei w *Zimnym bufecie* Zyty Rudzkiej „akcja toczy się podczas jednej nocy w czasie teraźniejszym złożonym”, który w miarę odżywiania wspomnień dwojga bohaterów ulega „zakrzywieniu”¹⁰.

Dramaturgia muzyczna we współczesnych sztukach teatralnych ma zatem szerszy wymiar; w charakterystycznych, najbardziej niezwykłych przejawach to właściwie – opisywana przez Mladena Ovadiję – „dramaturgia dźwięku”. Ovadija posługuje się tą kategorią w kontekście teatralnym, uznając „immanentność, płynność i sensualność ludzkiego głosu oraz ekspresywność dźwięku scenicznego” za podstawowe składniki współczesnego teatru¹¹, ale nietrudno się przekonać, że wymienione cechy – bardziej lub mniej ściśle – zostają zapisane już w tekstach dramatycznych (inna sprawa, jak będą one konkretyzowane w scenicznej realizacji). Nie ma przecież doskonalszego, bardziej wszechstronnego instrumentu do dyspozycji dramaturga niż ludzki głos, dlatego jego potencjał staje się jeszcze jednym – oprócz wskazanych przeze mnie wcześniej – istotnym czynnikiem muzycznym. W *Piaskownicy* Michała Walczaka zabawa w Batmana rozwija się niczym solowy popis – po trosze opowieść, po trosze kompulsywny monolog wewnętrzny, pełen dźwiękonaśladowczych wyrażeń, ciągów twardych, trzeszczących i szeleszczących spółgłosek, pomruków, wizgów i wykrzykników. Dźwiękowy performans otwiera kolejne sceny, ekspresywnie określając płaszczyznę gry; zaznacza męską dominację. Ustanawiając początkowo relacje między postaciami, zapowiada konflikt.

Zbyt wąskie, a co najmniej niewystarczające wydają się w tej sytuacji tradycyjne, przyjęte za literaturoznawstwem kryteria klasyfikacji i opisu muzyczności w dramacie, obejmujące instrumentację dźwiękową i prozodię,

¹⁰ Z. Rudzka, *Zimny bufet*, Kraków 2012, s. 34.

¹¹ M. Ovadija, *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2013, s. 5.

tematyzację muzyki oraz upodobnienie konstrukcyjne utworu do kompozycji muzycznej¹². Oczywiście nie oznacza to, że współcześni dramatopisarze nie korzystają z typowego repertuaru zabiegów określanych mianem instrumentacji lub nie podejmują prób odwzorowywania form muzycznych. Czasem je podejmują, o czym świadczą *Katarantka. Requiem* Tomasza Mana, *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myśliwskiego czy oratoryjny kształt *Nieskończonej historii* Pałygi. Rzecz jednak w tym, że uznawane dotychczas zasady wyodrębniania poziomów muzyczności ograniczają w badaniach pole widzenia do warstwy brzmień i odniesień do muzyki klasyczno-romantycznej, ugruntowanej na skodyfikowanym systemie form, gatunków i konwencji znaczeniowych. Wnikliwie analizuje to zagadnienie Marta Karasińska, zwracając jednocześnie uwagę, iż przywiązanie do tych kryteriów jest równoznaczne z pominięciem wielu dokonań muzyki XX wieku oraz współczesnej teorii muzyki¹³. Dlatego rozważając muzyczne aspekty współczesnego dramatu, jego swoistą dramaturgię muzyczną, trzeba odsunąć podziały wyraźnie oddzielające muzykę od szeroko pojętych efektów akustycznych. Podobnie dzieje się w ujęciach teoretyków wyrosłych z estetyki awangardowej muzyki XX wieku, w których granica między dźwiękiem „muzycznym” a „niemuzycznym” ulega zatarciu.

W wiele nowych sztuk teatralnych jest wpisana dyrektywa wykonawcza, którą najkrócej można wyrazić słowami: „wyostrz słuch”. Nie da się jej zignorować zwłaszcza wtedy, gdy nie mamy do czynienia z realizacją sceniczną bądź radiową. Poznawanie tych dramatów nie sprowadza się jedynie do ich czytania. Lektura tekstu winna być bowiem nierozzerwalnie związana ze słuchaniem jego brzmienia. Czytanie polega na linearnym, sukcesywnym łąceniu sensów poszczególnych wyrazów, wyrażeń i zdań; tymczasem słuchanie wymaga szczególnej aktywności: najpierw przestawienia uwagi na układ zestrojów dźwiękowych w strumieniu mowy, potem na stosunek tego układu do ciągłości i długości wypowiedzi, na płynność/chropawość frazy, jej melodykę w powiązaniu z rytmem, a gdy tekst do tego zmusza – na brzmienia spoza porządku semantycznego języka. Taki tryb percepcji uruchamia czy pogłębia „scenę słyszenia” dźwięku i brzmienia żywej mowy, jest swoistym ćwiczeniem z wyobraźni, otwiera tą drogą pole do interpretacji sensów i znaczeń. Doświadczenie „umuzycznienia” poszczególnych komponentów utworu poszerza jego warstwę audialną, ale też wpływa na sposób odbioru całego dramatu. Zakłada więc interferencję kwestii związanych z muzycznością/dźwiękowością i wyrażaniem myśli

¹² Zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] *idem, Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

¹³ M. Karasińska, *Muzyka i dramat. Razem czy osobno*, [w:] *eadem, Zapiski z teorii teatru*, Poznań 2020.

oraz emocji w kreowanych przestrzeniach akustycznych. A to skłania do poszukiwań innych niż konfiguracje tematyczne, problemowe czy gatunkowe możliwości porządkowania dramatu „z ducha muzyki”.

Nawet najbardziej muzycznie skomponowany dramat nie może porzucić słowa – to oczywiste. Realnym zagadnieniem jest tylko to, czy autor wierzy słowu bez zastrzeżeń (co dziś wydaje się utopią), czy też stosuje zasadę ograniczonego zaufania. Czy przewiduje raczej jego artykulację według znanych receptur, czy zakłada i wskazuje taki sposób realizacji, by odkrywać je razem z brzmieniem. W tym ostatnim przypadku staje się jasne, że słowo nie może być traktowane jako wykonawczo nieruchome, gdyż język zwodzi i musi być stale sprawdzany; głos też jest instrumentem i może zbliżać się do innych źródeł rzeczywistości dźwiękowej. Weronika Murek jest oszczędna w słowach; potrafi zmieścić w niewielu mnogość emocji i refleksję, spod której wyzierają freudowska „niesamowitość” i groza. Jej dramaty przypominają *quasi*-muzyczne kompozycje o kilku planach akustycznych, funkcjonujących jakby osobno, choć nieustannie ze sobą krzyżowanych. Sztuka *Feinweinblein* rozpoczyna się przypadkową składanką fragmentów audycji radiowych: rozmów ze słuchaczami, porad i starych reklam – kolażem dźwiękowym z akompaniamentem „głupawej melodyjki. Niby to w cyrku albo w lunaparku”¹⁴. Odgłosy radia, w nieco modyfikowanych pod względem treści wariantach, stale przeplatają się z właściwym planem akcji, opowieścią o wiejskiej społeczności tuż po wojnie, skupionej wokół radyjka – jedyne go łącznika ze światem i zarazem oznaki prestiżu. W rozmowach małżeństwa Knauerów, ale także pozostałych postaci, tak jak w strukturze epizodów radiowych, uderzają natrętnie powracające zdania, frazy i całe wypowiedzi, które nie są jedynie symptomami miałości czy natrętności myśli. Dominującą cechą języka dialogów i ścieżki radiowej, jak również konstrukcji sztuki, jest powtarzalność. Powtórzenie – jak twierdzi Bruce F. Kawin – czyni coś intensywnym i stałym dzięki swej uporczywości. „Powtórzone dostatecznie wiele razy słowo lub myśl, zdanie, obraz lub imię mają zdolność panowania nad nami do tego stopnia, że jedyną obroną jest uznanie ich ważności lub zupełna utrata zainteresowania bodźcami”¹⁵.

W *Feinweinblein* sieć powtórzeń jest rdzeniem dramaturgii o charakterze muzycznym. Ascetyzm języka oraz miarowy puls głosów z odbiornika zadziwiająco odpowiadają zasadom muzyki minimalistycznej, która po znuczeniu atonalnością i serializmem ceni akcję związaną z redukcją materiału muzycznego, repetycyjność i eksponowanie struktur rytmicznych jako podstawowe środki wyrazu. Operacje powtórzeniem i pauzą, odsłaniające

¹⁴ W. Murek, *Feinweinblein*, „Dialog” 2015, nr 7–8, s. 5.

¹⁵ B.F. Kawin, *Telling It Again and Again. Repetition in Literature and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1972, s. 49.

pusztkę, dotkliwość czasu, rytmizacja, przecinanie lub puentowanie dialogów sygnałami akustycznymi radia wskazują, że kolejne sceny zostały zmontowane na zasadzie łączenia brzmień. Z kolei ingerencje przypadku i omyłki, ewidentne w sekwencjach radiowych, ale znamionujące także zachowania postaci (jak choćby liczenie klusek), mają sporo wspólnego z muzycznym aleatoryzmem. O działaniu mowy odrętwienia i strachu, martwoty i wyizolowania, rządzącej życiem postaci, decyduje sąsiedztwo urywanych głosów, bełkotu pogadanek i chaosu cudzych zwierzeń, a do tego kolekcja charakterystycznych dla stylu Murek dziwnych zestawień słów, dobieranych bardziej ze względu na walory brzmieniowe, rytmiczne (jak tytułowe *feinweinblein* – straszdyłło) niż możliwości semantyczne i dopiero na głębszym poziomie ujawniających nieoczekiwane sensy. Gdy radio psuje się i traci magiczną zdolność przywoływania świata, jego przewidywalny repertuar wypierają wprowadzone do dwudziestowiecznej muzyki szumy, trzaski i szmery.

Układ różnorodnych brzmień niemilkącego ani na chwilę radia tworzy gęstą przestrzeń dźwiękową i ma swoją dramaturgię, równoległą do przebiegu akcji scenicznej. Towarzyszy jej jako swoisty komentarz, ale też wytrąca z niej, stanowi dysonans – to tam kryje się jakiś ślad niewysłowionych pragnień i tęsknot mieszkańców. Kolaż obcych głosów w połączeniu z muzyczną groteską ukazuje absurdalny wizerunek życia, które jest „gdzie indziej”, ale jednocześnie w zaskakujący sposób metaforyzuje mroczną tajemnicę przeszłości: Knauerowie za radio i funt mięsa oddali niepełnosprawne dziecko. Weronika Murek bardzo finezyjnie korzysta z prawa metafory, by mocniej związać ze sobą oba plany. Nieprzypadkowo sztukę rozpoczynają zdania: „Jest tylko jedno lekarstwo na śmierć: liście polnej babki. Zwiłżyć lekko, potem nacierać, nacierać”¹⁶. Z wyjątkiem pierwszej sekwencji, zogniskowanej wokół metod chowania zmarłych, słowa są oderwane od całej mieszaniny radiowego gadania. Interwencje tej „maksymy”, odmierzającej w akcji posępny, wyrazisty rytm, to dość radykalne działanie muzyczne przeciw trywializacji życia sportretowanej zbiorowości. Osobliwa poetycka formuła spotyka się z realnością przedstawionych zdarzeń, stanowi rodzaj pomostu przerzuconego ponad głowami bohaterów, jest gotowa pomieścić w sobie i śmierć upośledzonego chłopca, i – w zakończeniu – samobójczą śmierć jednej z kobiet.

Komponowanie dramatu na sposób muzyczny, z pomocą różnego rodzaju dźwięków, staje się polem gry, jaką autorka podejmuje z odbiorcą, odwołując się do specyficznych właściwości percepcji słuchowej i zarazem je modulując. Z pewnością słuchanie jest tu aktem uprzywilejowanym w stosunku do widzenia, zwróconym ponadto ku pierwotnym ludzkim odczuciom

¹⁶ W. Murek, *op. cit.*, s. 5.

związanym z tajemniczością i wieloznacznością sfery audialnej. Zdaniem teoretyka muzyki Raymonda Murraya Schafera, pozostajemy zawsze na zewnątrz tego, co widzimy, zawsze natomiast jesteśmy w środku tego, czego słuchamy¹⁷. Gerald Bruns dodaje, że słuchając, nie przyjmujemy postawy obserwatorów; „słuchanie oznacza zaangażowanie i uwikłanie, a więc uczestnictwo czy też przynależność”¹⁸. Tymczasem Weronika Murek za pomocą dźwięków nie próbuje wywołać efektu interioryzacji wrażeń ani narzucać bliskości. Przeciwnie – choć oddziałuje na emocje odbiorców, stwarza dystans wobec świata przedstawionego, a stawiając odbiorcę w tej samej co bohaterowie przestrzeni audialnej, nie usiłuje sprawić, by z nimi współodczuwał. Osaczenie zagęszczoną audiosferą, odrywającą się od linearnych znaczeń tekstu, budującą nowe sensy dzięki opozycji do zdarzeń lub dalekiej poetyckiej paraleli, wydobywanie za pomocą sekwencji dźwiękowych tego, co nienazwane – to wszystko destabilizuje mechanizm odbioru i podważa naszą pewność dotyczącą poznania racjonalnego. Te rozwiązania promują muzyczne (w nowoczesnym rozumieniu), a nie typowo literackie reguły kształtowania dramaturgii. Sytuują sztukę Murek w kręgu poszukiwań najnowszego teatru, odkrywającego siłę audialności i tą drogą eksplorującego cego materię performansu scenicznego.

Nic tak nie poświadcza muzycznych powinowactw współczesnego dramatu jak rytm – jest on często jedną z nadrzędnych zasad regulujących i strukturyzujących tekst (i teatralne przedstawienie). Jego efektywność jako narzędzia dramaturgii polega na tym, że pozwala on połączyć ze sobą heterogeniczne elementy w jedną całość, umożliwia kumulację dramatycznej energii, porządkuje akcję sceniczną, a w przedstawieniu buduje jeszcze silne relacje pomiędzy wykonawcami i pomiędzy sceną a widownią. Istotna staje się też – tak jak w muzyce – rola rytmu w modelowaniu przestrzenności i ruchu. Według Carla Dahlhausa, w kompleksie doznań przestrzennych i ruchowych to rytmowi, a nie melodii przypada pierwszeństwo, „rytm stanowi fundamentalny aspekt muzycznego wrażenia ruchu”¹⁹. Jako środek organizacji tekstu dramatycznego rytm jest znaczeniowótłóczy o tyle, o ile wzmacnia, kondensuje czy zestrzaja znaczenia, powoduje ich „rozrzedzenie” lub podkreśla gradację. We współczesnym teatrze, jak uważa Erika Fischer-Lichte, rytm opiera się raczej na powtarzalności niż na regularno-

¹⁷ R.M. Schafer, *I Have Never Seen a Sound*, „Environmental & Architectural Phenomenology” 2006, vol. 17, no. 2, s. 10–15.

¹⁸ G.L. Bruns, *Disappeared: Heidegger and the Emancipation of Language: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, red. S. Budick, W. Iser, Columbia University Press, New York 1989, s. 127.

¹⁹ C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 98.

ści – „powstaje on przez powtórzenie i odchylenie od tego, co powtarzane”²⁰. Ten wzór można odnieść również do wielu tekstów pisanych dla teatru, jak pokazuje *Feinweinblein*, ale nietrudno spotkać sztuki, jak *Za mało* Antoniny Grzegorzewskiej, w których znajdziemy inne rozwiązania.

Grzegorzewska stosuje dwie naprzemienne zasady: powtórzenia i kontrpunktu, zestawiając w ten sposób postać nazwaną Ja i Anorektyczkę zgodnie z dramaturgicznym prawem kontrastu i analogii. Jedna zaspokaja potrzebę autoafirmacji kompulsywnym kupowaniem ubrań, druga dręczy swoje ciało głodowaniem. Akcji nieustannie towarzyszy jednostajny stukot maszyn do szycia, przenikający każdą wypowiedź i każde działanie sceniczne, „rytm pracujących maszyn jest rytmem sztuki”²¹. Dźwiękowy akompaniament, kiedy jego tempo się wzmacnia, funkcjonuje jak muzyczny lejtmotyw Ja, zharmonizowany z rozbudowującymi go partiami chóru Pracownic Fabryki, którym autorka nadaje postać minirecytatywów, skandowanych wykrzyknień i wokaliz, z dbałością o rytm, intonację, dynamikę, artykulację i melodykę. Wystąpienia chóru Pracownic mają niekiedy charakter krótkich intermediiów, kondensujących przebieg akcji:

PRACOWNICA I Prada. Dwa tysiące dziewięćset.

PRACOWNICA II Gucci. Trzy pięćset.

PRACOWNICA III Armani. Prada. Gucci. Transakcja odrzucona.

PRACOWNICA IV Armani. Prada. Przeszło. Sześć tysięcy dwieście dwadzieścia dwa²².

W większości jednak to monotoniczne, ale niezwykle dynamiczne figuracje złożone zwykle z jednego lub dwóch wyrazów, wybijanych bez końca:

PRACOWNICE FABRYKI bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, bieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg, ścieg²³,

albo też oderwane zestroje zgłosek:

PRACOWNICE FABRYKI (na melodię „*La donna è mobile*”)

czykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczykczyk²⁴.

W pisany prozą tekście Grzegorzewska nie stroni od wyrazistych brzmieniowo rymów ani od rymów wewnętrznych, uwytatniających jego rytmiczny

²⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 216.

²¹ A. Grzegorzewska, *Za mało*, „Dialog” 2017, nr 1, s. 190.

²² *Ibidem*, s. 191.

²³ *Ibidem*, s. 196.

²⁴ *Ibidem*, s. 193.

porządek. Pozorna oszczędność znaczeniowa tej dźwiękowej partytury eksponuje jej wymiar energetyczny i emocjonalny, otwiera tym samym szerokie pole do głosowej improwizacji. Od tego, w jakim tempie, na jakiej wysokości i jaką barwą głosów te sekwencje będą wypowiedane (czy może melorecytowane), będzie zależeć styl interpretacji utworu, a także aura emocjonalna scen, które przedzielają. Pozostaje jednak wspólny rdzeń wszystkich tych operacji: z mechanicznej reprodukcji oraz „umuzycznienia” mowy rodzi się kształt dźwiękowej metafory. Ciągły szum maszyn, wielokroć sprzężony z rytmicznym skandowaniem słów, zakłócany nagłymi zmianami intonacji, to rytm naszej samonapędzającej się cywilizacji, rytm wszechwładnego konsumpcjonizmu.

Równolegle do konfekcyjnego szaleństwa Ja, które ostatecznie doprowadza ją do bankructwa, rozwija się wątek Anorektyczki, przebywającej na leczeniu w szpitalu. Wyobcowaną postać Anorektyczki Grzegorzewska konstruuje nie za pomocą ekspresji przeżyć, lecz przez indywidualne zagęszczenie czasu, przeciwstawione galopującemu czasowi świata, z jego zaborczością lub rutyną. Doświadczenia obu kobiet, ich przestrzenie mentalne zostały przedstawione na zasadzie kontrapunktu – zderzenia ostinatowego rytmu turkoczących maszyn, a zwłaszcza wartkich, gwałtownych partii chóru, z powolnym rytmem frazy surrealistycznych monologów Anorektyczki. Monologi oddziałują tyleż poprzez najdziwniejsze zestawienia fantastycznych obrazów w strumieniu świadomości, co właśnie dzięki rozlewnemu i nieprogresywnemu tokowi mowy, przypominającemu formę muzyki impresjonistycznej, która polega nie na ewolucjonistycznym rozwinięciu, lecz na szeregowaniu odcinków brzmieniowych. Co jednak ciekawe, dźwięk pracujących bezustannie maszyn i potencjał liryczny słowa wchodzą w zaskakujące relacje – to one są jednym z filarów dramaturgii, zrywającej z klasycznym modelem konfliktu dramatycznego.

Dawno zanikło już przeświadczenie o związkach określonych przebiegów melodyczno-rytmicznych, tonacji oraz tempa z dającymi się odczytać emocjami, które znalazło wyraz w teorii afektów muzycznych, spopularyzowanej w baroku i oświeceniu. I nie da się oczywiście tej teorii zastosować bezpośrednio do interpretacji muzyki wieków późniejszych ani tym bardziej do sztuk scenicznych korzystających z akcesorium muzycznego. Mogą one jednak wskazywać na istnienie pewnych – nie zawsze uświadamianych przez słuchaczy – konwencji muzyczno-teatralnych, jak dowodzi Stephen Davies w swoich rozważaniach o muzycznym „odzwierciedlaniu” emocji²⁵. Antonina Grzegorzewska, przypominając te konwencje, mocno zaznacza

²⁵ S. Davies, *The Expression of Emotion in Music*, „Mind” 1980, nr 89, s. 67–86, https://www.researchgate.net/publication/270751318_The_Expression_of_Emotion_in_Music (dostęp: 20.05.2021).

opozycję między brzmieniową i stylistyczną reprezentacją świata postaci Ja oraz świata Anorektyczki, nie po to jednak, by uwierzytelnić przeciwstawienie samych bohatererek. Mimo skrajnie odmiennych przejawów zewnętrznej aktywności, właściwie nie różnicuje ich emocji; obie trawia frustracja, gniew, złość. Ja i Anorektyczkę w *Za mało* łączą w istocie doświadczenie niepewnej kobiecej tożsamości, mające źródło w ciele, i związane z tym poczucie nieokreślonego bliżej braku. Jedna zagłusza pustkę pochłanianiem, druga – ascezą; jedną niewoli obsesja zakupów, drugą – odmowa jedzenia. Presja konsumpcji i bezcelowy bunt, próba oswobodzenia się z okowów kultury odbijają się w sobie nawzajem jako stygmaty jednej choroby, są dwiema stronami tego samego zjawiska. Muzyczno-rytmiczna forma wiąże ze sobą oba rodzaje zachowań i decyduje o dramaturgii sztuki. Wzmacnia lub znosi zawartość semantyczną wypowiedzi. Powtarzane w nieskończoność słowa tracą swą unikatowość, przestają być gwarantami prawdy, ale niosą jakieś ziarno treści pozajęzykowych; słowa rozmnożone, płynące w długich pasażach, gubią sens, ale kryją prawdę, której inaczej niż w trybie „mowy własnej” nie da się wyrazić.

W najnowszej twórczości dla teatru, rezygnującej z tradycyjnego modelu dramatyczności oraz związanych z nim strategii konstruowania scenicznego świata, dramaturgię muzyczną, jak pisałam, określają głównie odniesienia do języka muzyki nowoczesnej. Stąd nie zawsze celowe okazuje się poszukiwanie fabularnej motywacji dla wprowadzonych do sztuk struktur muzycznych czy technik urozmaicenia brzmienia. Dawne, opisane przez teoretyków sposoby stwarzania efektów muzyczności nie odchodzą całkiem w zapomnienie, przeobrażane teraz w kooperacji ze środkami należącymi do rozległego świata dźwięków. W *Allegro moderato* Szymona Bogacza muzyka – pojęta klasycznie – gra pierwszoplanową rolę, występuje jako temat i jako rodzaj matrycy dla upodobnienia konstrukcyjnego, asymilując do tego muzycznych „innych”. Sztuka Bogacza to historia trudnego, nacechowanego sprzecznościami związku człowieka z muzyką, miłości pełnej poświęcenia, rzadko odwzajemnionej. Marta, główna bohaterka, jest sprawna, dobrze zapowiadającą się instrumentalistką (gra na oboju), ale wskutek wadliwego systemu kształcenia, a także wychowania, nie potrafi osiągnąć prawdziwego artyzmu ani odnaleźć drogi do własnej ekspresji. Dopiero Nauczyciel pomoże jej uwolnić się – na krótką chwilę zresztą – od „ciężaru” czy presji ciała i doświadczyć nieznanej wcześniej harmonii z instrumentem. Nic dziwnego, że autor obficie transponuje różne techniki muzyczne, służące u dramatygowaniu opowieści jako konstytutywny element świata przedstawionego.

Budowa utworu jest wzorowana na muzycznej formie ronda, do którego nawiązuje zasadą kilkakrotnego powtarzania tej samej myśli, zwanej refrenem. W przeróbce dramaturgicznej są to serie powtarzających się obrazów

językowych, jak również powracająca postać Mężczyzny w Garniturze, będącego odpowiednikiem rozwijanego na sposób muzyczny motywu. Refrenowość sprawia, iż wątki sztuki układają się w całość, przybierając postać muzycznych wariacji z kilkoma przetwarzanymi tematami. Tym, co bodaj w największym stopniu uspoźnia tę strukturę, są monologi wewnętrzne Marty – prowadzone metodą kontrapunktu rozmowy z Dziewczynką, jej dziecięcym *alter ego*. Kompozycja tekstu odwzorowuje muzyczny sposób rozkładania napięć i momentów kulminacji, od scenicznego *piano*, przez *crescendo*, aż po finałowe *subito piano*, tym bardziej że dramat jest spięty wyrazistą klamrą: zakończenie niemal idealnie rymuje się z początkiem. Bogacz starannie aranżuje też warstwę brzmieniową, którą wyróżniają z jednej strony wielość operacji językowych (cięcia, kontaminacje, rozbiecie struktur słownych), z drugiej – projektowana w didaskaliach dynamika głosów. Jako muzyczny odpowiednik zapisu partytury można traktować tempo partii dialogowych przekrzykujących się ludzi w samolocie (szybkie *allegro*), spokojny nurt wspomnień bohaterki (powolne *adagio* czy *andante*) albo zderzanie kontrastujących emocji w dialogach z Dziewczynką (*allegro*).

Muzyczna struktura nie byłaby może czymś szczególnie oryginalnym (dość wspomnieć teatr instrumentalny Bogusława Schaeffera), gdyby nie wypełniające ją i w jakimś sensie konfrontowane z nią znaki akustyczne – pracujący bez wytchnienia metronom oraz zjawiska podmuzyczne²⁶. Jest ich немало i Bogacz znakomicie potrafi ograć je dramaturgicznie (np. szum morza), ale na pierwszy plan wybija się świst powietrza. Uporczywie powracający świst powietrza to motyw Marty i dźwiękowa figura jej losu; przywołany na samym początku jako reminiscencja z dzieciństwa, staje się zarazem zapowiedzią śmierci, by w finale towarzyszyć jej spadaniu. Również inne składowe „podmuzyki”, nawiązujące do technik sonorystycznych – pogłosy, szepty, brzmienia pojedynczych tonów – nie ograniczają się do malowania dźwiękowego pejzażu, ilustracji atmosfery miejsca i czasu akcji. Podmuzyka przejmuje rolę medium dramaturgii życia wewnętrznego, odzwierciedla (na ile to możliwe) stany emocjonalne bohaterki, wydobywając to, co wyparte, skrywane, nieuświadomione. Ukazuje mowę ciała i dynamikę pragnień, niekiedy staje się pośrednikiem między akcją zewnętrzną a subiektywną sferą doznań bądź też zdradza specyficzny typ relacji między postaciami. Owszem, czasem wzmacnia emocjonalny ładunek słowa, rozlega się jednak przede wszystkim tam, gdzie język traci moc wyrażania; próbuje więc uchwycić – jak w ogóle muzyka – to, co w inny sposób nie potrafi się ujawnić. Niezależnie od tego, w jakim stopniu ten enigmatyczny przekaz będzie czytelny

²⁶ Korzystam tu z określenia Jacka Ostaszewskiego. Zob. *Ryzyko stymuluje uwagę*. Rozmowę z J. Ostaszewskim przeprowadził W. Malinowski, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19, s. 184–188.

dla odbiorcy, trudno nie poddać się wrażeniu, że wielokształtna przestrzeń akustyczna kreuje osobisty i osobny świat bohaterki. Nie można bowiem stworzyć intymnej atmosfery inaczej – celnie ujmuje to Luk Perceval – jak przez dźwięk i muzykę. Choć wiele dźwięków jest pochodzenia naturalnego, w organizacji materiału dźwiękowego (również brzmień instrumentu w trakcie ćwiczeń) da się rozpoznać podobieństwo z muzycznym punktualizmem. Pojedyncze, rozproszone albo rozciągnięte w czasie dźwięki, niekiedy słowa, przechodzą momentami w zarysowującą się lekko linię melodyczną, obfitującą w dysonanse i nagłe skoki dynamiczne. Dźwiękowa reprezentacja pracy pamięci, czemu w sporej części te efekty służą, ciekawie koresponduje z zasadami muzycznej formy. Charakterystyczna dla punktualizmu alienacja dźwięków odpowiada sytuacji wyobcowania i osamotnienia jednostki.

Jeśli układ zdarzeń akustycznych współkształtuje mikrodramaturgię poszczególnych scen, a w rezultacie wiąże fabularnie i znaczeniowo epizodyczną akcję utworu, to zupełnie inaczej działa metronom. Tkwi na scenie niemal przez cały czas trwania sztuki, znika na krótko wtedy, gdy Marta próbuje wyrwać się z utrwalonego przez lata schematu ról i dowiedzieć się o sobie czegoś, co pomogłoby jej zrewidować własną tożsamość. Uparte tykanie obrysowuje lub zakłóca linię melodyczną wypowiedzi i odmierza ich tempo, które często odbiega od wskazanego w tytule *allegro moderato*, nierzadko osiąga wartość *prestissimo*. W trakcie monologu Marty po tym, jak otrzymała wiadomość o wypadku, w którym zginęli jej mąż i syn, metronom chodzi nieregularnie, wręcz „szaleńczo”. W kategoriach klasycznej konstrukcji dramatu monolog byłby momentem kulminacyjnym w sztuce Bogacza, tuż przed finałową katastrofą. Zmienny dźwięk towarzyszący sytuacjom scenicznym wprowadza więc dynamikę muzyczną i jeśli buduje dramaturgię utworu, to w tym sensie, że uwyrażnia trajektorię napięć. Co jednak najistotniejsze, z płaszczyzny muzycznej przenosi swą władzę na inne sfery życia Marty, jej relacje z matką, nauczycielami, partnerami, wreszcie z samą sobą. Z prostego przyrządu służącego do oznaczania tempa metronom (choć nie upersonifikowany jak w *Próbie orkiestry* Felliniego) przemienia się w niemal równorzędną postać sceniczną, reżysera-dyktatora. Pod jego dyktando biegają dialogi i monologi, czasem w kolizji z jego tempem, zawsze jednak pod czujną kontrolą, jakiej są poddane środki agogiczne wypowiedzi, modulujące ich temperaturę emocjonalną. Dlatego nie jest naturalnie tylko źródłem brzmienia i tym, co z woli autora je reguluje; do spółki z budzikiem jest znakiem parcelacji czasu, narzędziem dyscyplinowania ciała i umysłu.

Dzisiejszy rozkwit dramaturgii muzycznej można widzieć jako kolejne odnowienie związków dramatu z muzyką – przymierza sięgającego greckiego antyku, owoenie reaktywowanego na przełomie wieków XIX i XX. Nieocenne dla tej nowej dramaturgii okazują się inspiracje płynące ze świata

kultury muzycznej: eksperymenty dwudziestowiecznej muzyki, odkrycie zdolności wyrazowych dźwięku, a zapewne także nowoczesne technologie jego emisji, pozwalające uzyskać efekt zanurzenia w dźwiękowej przestrzeni, czyli immersyjności. Decydujące wydaje się jednak zepchnięcie słowa z uprzywilejowanej pozycji, jaką zajmowało w logocentrycznej tradycji teatru dramatycznego; odsunięcie, które prawem przeciwwagi sprzyja tym wpływom. Deficyt możliwości znaczeniowych języka rekompensuje asocjacyjna „pojemność” rzeczywistości dźwięków. Jest rzeczą naturalną, że traktowanie utworu muzycznego w kategoriach dramaturgicznych, podobnie jak podejście narracyjne, przekłada się na „uczłowieczenie” muzyki. Uczucia domniemanej osoby – specyficzna akcja powiązana z czymś w rodzaju autorefleksji – znajdują odzwierciedlenie w strukturach dźwiękowych; w nich są zakodowane działanie, zaniechanie działania, dążenie itd. Myślę, że właśnie ten sposób kodowania przejmuje dziś dramaturgia muzyczna, jaką odnajdujemy w tekstach dramatycznych. Zastosowanie tej metody ma znacznie szerszy zakres niż sfera uczuć, ale bierze się ze świadomości znaczenia wibracji emocjonalnych w teatrze i z przekonania, że muzyka nie jest tylko zjawiskiem akustycznym. Nowa dramaturgia eksploatuje muzyczność nie tylko do oddania dźwiękowej powierzchni rzeczywistości czy też do definiowania obiektywnej przestrzeni fonicznej, lecz także – przede wszystkim – do budowania ontologii świata wewnętrznie sprzecznego. Kieruje odbiorcę na drogę doświadczania lub wyobrażania dźwięków po to, aby naruszać pewność i logikę poznania ufundowaną na samym słowie, uchylać dostęp do tego, co sensualne i pozajęzykowe.

BIBLIOGRAFIA

- Berger K., *Narracja i liryka*, [w:] *Interdisciplinary Studies in Musicology*, red. J. Stęszewski, M. Jabłoński, Poznań 1993.
- Bruns G.L., *Disappeared: Heidegger and the Emancipation of Language: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, red. S. Budick, W. Iser, Columbia University Press, New York 1989.
- Chęćka-Gotkiewicz A., *Persona (non) grata. Czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 2013, t. 3.
- Cone E.T., *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley 1974, s. 5.
- Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2014.
- Davies S., *The Expression of Emotion in Music*, „Mind” 1980, nr 89.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Grzegorzewska A., *Za mało*, „Dialog” 2017, nr 1.

- Karasińska M., *Muzyka i dramat. Razem czy osobno*, [w:] *eadem, Zapiski z teorii teatru*, Poznań 2020.
- Kawin B.F., *Telling It Again and Again. Repetition in Literature and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1972.
- Levonson J., *Music as Narrative and Music as Drama*, „Mind and Language” 2004, nr 19 (4).
- Maus F.E., *Music as Drama*, [w:] *Music & Meaning*, red. J. Robinson, Cornell University Press, Ithaca and London 1997.
- Murek W., *Feinweinblein*, „Dialog” 2015, nr 7–8.
- Ovadja M., *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen’s University Press, Montreal 2013.
- Pawłowska M., *Narracja a muzyka: o globalnym „efekcie narratologicznym” i jego konsekwencjach w myśli o muzyce*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 3.
- Rudzka Z., *Zimny bufet*, Kraków 2012.
- Ryzyko stymuluje uwagę. Rozmowa W. Malinowskiego z J. Ostaszewskim, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19.
- Schafer R.M., *I Have Never Seen a Sound*, „Environmental & Architectural Phenomenology” 2006, vol. 17, no. 2.
- Skowron Z., *Estetyka sformułowana Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Z. Skowron, Kraków 2000.
- Szymańska-Stulka K., *Muzyka i scena. O muzycznej teatralności – Les espaces du sommeil Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Gangliony pękają mi od niewyraźalnych myśli*, red. M. Hasiuk, A. Winch, Warszawa 2019.
- Tomaszewski M., *Narracja dzieła muzycznego jawna i domyślna, poufna i tajemna*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2017, XV, s. 201.

Ewa Wąchocka – prof. dr hab., kulturoznawca i teatrolog, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się dramatem i teatrem XX i XXI wieku, teorią dramatu, zwłaszcza ewolucją form we współczesnej dramaturgii w perspektywie psychoanalitycznej i kulturowej, związkami dramatu z muzyką oraz praktykami performatywnymi. Autorka książek: *Autor i dramat* (Katowice 1999), *Współczesne metody badań teatralnych* (Katowice 2003), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* (Kraków 2005). Współautorka monografii *Intymne – prywatne – publiczne* (Katowice 2015) oraz *Gatunki dramatyczne. Rekonfiguracje* (Warszawa–Katowice 2020). ORCID: 0000-0002-3321-0333. Adres e-mail: <ewachocka@wp.pl>.

Ewa Wąchocka – professor, PhD (dr hab.), cultural studies expert and teatrologist, Institute of Culture Studies at the University of Silesia. She deals with 20th- and 21st-century drama and theatre, as well as the theory of drama, with special attention paid to the evolution of forms in contemporary playwriting, and the relationships between drama and music and performative practices. Her publications include books: *Autor i dramat* 1999 (*Author and Drama*), *Współczesne metody badań teatralnych* 2003 (*Modern Methodology of Theatre Research*), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* 2005 (*Silence in Twentieth-century Drama*) and *Intymne – prywatne – publiczne* 2015 (*Intimate – Private – Public*). ORCID: 0000-0002-3321-0333. E-mail address: <ewachocka@wp.pl>.

Dramaturgia fotografii. Między teorią a osobistym doświadczeniem (przypadek Rolanda Barthes'a)

ABSTRACT. Irena Górska, *Dramaturgia fotografii. Między teorią a osobistym doświadczeniem (przypadek Rolanda Barthes'a)* [The dramaturgy of photography. Between theory and personal experience (the case of Roland Barthes)]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 93–107. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.5.

The article discusses Roland Barthes' experience of photography and presents its distinctive dramaturgy, which emerges from the reflections of the author of *The Light of Image*. It is played out between attempts at a theoretical grasp of the essence of photography and a personal, intimate experience of being photographed, but also of being a *spectator* looking at various photographs. Barthes places this experience in two basic perspectives. The first is connected with the process of taking photographs and the second with the experience of the *spectator*. This also includes the experience of photography with one's own image, which according to the author, is always an experience of oneself as someone else, and the experience of searching for “the truth of photography”, especially important in the context of the photographs of his deceased mother. It is significant in Barthes's concept that he is talking about traditional photography which had a completely different character and performed different functions to digital images do today. Moreover, as the author notes, Barthes's theoretical findings would be untenable in relation to digital photography.

KEYWORDS: Roland Barthes, photography, experience, dramaturgy

*Fotografia przechowuje moment
zniknięcia przedmiotu w obrazie¹.*

Fotografia jest szczególnym zapisem doświadczenia czasu, pamięci, ale także – na co wskazywał Hans Belting – dramaturgii spojrzeń widza i fotografa². Można dodać, że często nie bez znaczenia pozostaje również spojrzenie uwiecznionego na zdjęciu modela, który patrząc na nas, na swój sposób przekracza granicę kadru i granicę czasu, łączy swoją teraźniejszość z teraźniejszością oglądającego. Byłaby więc fotografia swoistym medium przenikających się spojrzeń, ale także przenikających się różnych rzeczy-wistości oraz przeszłości i teraźniejszości.

¹ J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 107.

² H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 268.

Belting podkreśla również wagę czasu, który upłynął między spojrzeniem fotografującym a rozpoznającym. Niewątpliwie nie bez znaczenia jest też fakt, czy to rozpoznające łączy się ze wspomnieniem tego, co uwiecznione na fotografii, czy nie. Percepcja tego, co było nam bliskie i znane, ma zupełnie inny charakter niż spojrzenie obojętnego, przypadkowego *spectatora*. Spojrzenia, o których mówi autor *Antropologii obrazu*, pozwalają również dostrzec, że ta sama rzeczywistość wygląda inaczej, gdy była widziana w innym czasie³. Świat – jak przekonuje Belting – nie jest zbiorem obrazów, które można mu zabrać. Obrazy powstają bowiem w spojrzeniu. Należą do tego, kto patrzy⁴. W przypadku fotografii już sam akt fotografowania – ujmując rzecz za Berndem Stieglerelem – jest zawsze tożsamy z nadaniem własnego spojrzenia, przemianą i przyswojeniem⁵. Jednak – jak zauważa Andrzej Leśniak – niezależnie od dokładności naszego spojrzenia zawsze coś pozostaje niezauważone i dlatego też materia obrazu nigdy nie może zostać wyczerpująco opisana⁶.

I właśnie od refleksji związanej ze spojrzeniem rozpoczyna swoje rozważania o doświadczeniu fotografii Roland Barthes. Wspomina, że oglądając fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima, zdał sobie sprawę z tego, iż patrzył wówczas w oczy, które oglądały cesarza. Niegasnące zdziwienie tym pozornie błahym faktem stało się inspiracją do dociekań nad naturą fotografii, prób ustalenia, co odróżnia ją od innych obrazów, rozpoznania jej istoty, a w rezultacie do stworzenia swoistej teorii fotografii. Oczywiście, istotne w koncepcji Barthes'a jest to, że mówi on o tradycyjnej fotografii⁷, która miała zupełnie inny charakter i pełniła odmienne funkcje niż dziś chociażby obrazy cyfrowe⁸.

³ Zob. *ibidem*, s. 268.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 274.

⁵ Zob. B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 208.

⁶ Zob. A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 68.

⁷ Jest to o tyle znamienne, że w latach osiemdziesiątych, gdy Barthes pisał *Światło obrazu*, istniało już społeczeństwo informacyjne.

⁸ Dziś, w dobie fotografii cyfrowej, nasz stosunek do zdjęć jest zupełnie inny. Zrobienie zdjęcia nie jest już jakimś ważnym wydarzeniem, nie jest też przedsięwzięciem wymagającym szczególnego wysiłku związanego ze zorganizowaniem sesji fotograficznej. Zdjęcia mamy obecnie w zasięgu ręki, w każdej chwili każdy może być fotografem. Wyposażeni w rozmaite urządzenia wykorzystujące najnowsze technologie, fotografujemy niemal wszystko i wszędzie: rozmaite osoby, przedmioty, krajobrazy, wypadki, katastrofy, pokazy fajerwerków, wydarzenia uliczne, notatkę do zapamiętania, metkę czy etykietę produktu w sklepie itp. Robimy selfie czy inne zdjęcia w myśl aktualnie obowiązujących trendów celowo stylizowane, np. mocno przeestetyzowane, przesadnie upiękzone lub odwrotnie, wpisujące się w nurt estetyki brzydoty, które natychmiast zamieszczamy w mediach społecznościowych, prze-

Co więcej, w odniesieniu do fotografii cyfrowej ustalenia teoretyczne Barthes'a byłyby nie do utrzymania⁹.

I właśnie to tradycyjnie rozumiane zdjęcie autor traktuje jako medium spojrzeń. Jednocześnie jakby wbrew temu zauważa, że percepcja wzroku może być przeszkodą w doświadczeniu fotografii. Twierdzi, że czasem lepiej przemawia po prostu wspomnienie zdjęcia niż ono samo. Widzenie bezpośrednio angażuje bowiem język opisu, który może jednak nie sprostać oczekiwaniu pochwycenia *punctum* fotografii; wręcz, jak pisze Barthes, by „dobrze zrozumieć zdjęcie, lepiej oderwać od niego wzrok czy zamknąć oczy”¹⁰. Wówczas fotograficzny obraz paradoksalnie rozgrywa się poza widzeniem, „zamknąć oczy to nakazać obrazowi, by przemówił w ciszy” (ŚO, s. 102). Jednak mimo wszystko przemożnego pragnienia, by zgłębić i przeniknąć fotografię, nie udaje się zrealizować. Można jedynie „omieść ją spojrzeniem jak równą powierzchnię. Fotografia jest płaska we wszystkich znaczeniach tego słowa” (ŚO, s. 187–188). Wzrok ślizga się po jej tafli, ale nie może ujrzyć tego, co ona w istocie przedstawia. Spojrzenie nie jest więc równoznaczne z widzeniem. Równocześnie – jak twierdzi Barthes – to właśnie spojrzenie wraz z fotografią mają moc przekraczania czasu. Autor określa więc fotografię jako fałszywą na poziomie postrzegania, a prawdziwą na poziomie czasu. Oddziela zatem percepcję obrazu od wspomnienia o rzeczy/osobie utrwalonej na zdjęciu i twierdzi, że percepcja jest niezależna od wspomnienia. Uznaje, że to, co dostrzega na fotografii, to nie wspomnienie czy odtworzenie, lecz rzeczywistość w przeszłości, przeszłość i rzeczywistość jednocześnie (zob. ŚO, s. 147).

Zdaniem Barthes'a fotografia niekoniecznie dowodzi, że coś już przestało istnieć, ale zawsze poświadcza, iż istniało (zob. ŚO, s. 151) i było choćby

syłamy znajomym. Obraz cyfrowy w odróżnieniu od tradycyjnej fotografii umożliwia – jak pisze Soulages – o wiele bardziej złożone praktyczne i estetyczne użytkowanie. „Estetyka cyfrowa jest estetyką niekończącej się hybrydyzacji. Otwiera się ona na kulturę hybrydyzacji, na nowy porządek widzenia oraz sposób wytwarzania, przekazywania i postrzegania obrazów” (F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 149). Warto też podkreślić – idąc tropem rozważań Rouillégo – jak znacząco odmienne są obszary i zasięg zdjęć tradycyjnych i cyfrowych. Terytorium tych pierwszych stanowiły albumy, archiwa czy ściany galerii. Fotografia cyfrowa natomiast została oderwana od tego terytorium i jest dostępna w każdej chwili, w każdym zakątku świata dzięki sieci internetowej (zob. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 525).

⁹ Odniesienie już tu bowiem nie przylega, a obrazy zostały odcięte od swej materialnej podstawy. Pojęcia odcisku czy śladu – jak zauważa Rouillé – nie mają w przypadku obrazu cyfrowego racji bytu, gdyż wszelka materia zniknęła (zob. A. Rouillé, *op. cit.*, s. 524).

¹⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 101. Dalej oznaczam ŚO i wszystkie cytaty oraz odwołania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasach wraz z numerami stron.

przez moment umieszczone przed obiektywem aparatu. Zatem można za André Rouillém powiedzieć, że to moment wyzwalcza migawki wyznacza specyficzną czasową cezurę, która sprawia, iż pochwycone przez fotografa obrazy momentalnie stają się przeszłością i jednocześnie zostają przeniesione w przyszłość. Choć jeszcze ich nie ma, bo ujawnia się dopiero podczas chemicznego procesu wywoływania fotografii, to już istnieją w niewidocznym zapisie jako „ukryte obrazy”. W jeszcze innym ujęciu czasowość fotograficznych obrazów wiąże się z obecnością/nieobecnością przedmiotów i ciał, które w chwili naciśnięcia migawki jeszcze są, a mimo wszystko należą już do przeszłości¹¹. Były niewątpliwie przed obiektywem aparatu, ale w jednej chwili – jak pisze Barthes – zostały oddzielone i odmienione (zob. *ŚO*, s. 138). To rozpięcie między zapisanymi „ukrytymi obrazami” a jeszcze niewywołanymi zdjęciami ma rys dramatyczny.

Dramaturgia fotografii, jaka wyłania się z rozważań Barthes’a, rozgrywa się pomiędzy próbami ujęcia teoretycznego, pochwylenia istoty fotografii a osobistym, intymnym wręcz doświadczeniem związanym z byciem fotografowanym, ale też *spectatorem* oglądającym rozmaite zdjęcia. To doświadczenie Barthes wpisuje w dwie zasadnicze perspektywy. Pierwsza wiąże się z procesem fotografowania, a co za tym idzie – z pozowaniem, świadomością bycia oglądanym, ze swoistą opresją, której podlega ciało pozującego, z nieusuwalną koniecznością uspojnienia własnego „ja” z kreowanym właśnie obrazem, a wreszcie także z brakiem ostatecznego wpływu na odczytanie utrwalonego wizerunku samego siebie. Drugie ujęcie łączy się z doświadczeniem *spectatora*, z odbiorem fotografii oglądanych w prasie czy rodzinnym albumie. Tu mieści się również doświadczenie fotografii z własnym wizerunkiem, które według autora *Światła obrazu* zawsze jest doświadczeniem siebie jako kogoś innego oraz poszukiwaniem „prawdy fotografii”, szczególnie ważnym w kontekście zdjęć zmarłej matki. W tym drugim ujęciu w doświadczeniu oglądania fotograficznych obrazów pojawia się szerokie spektrum doznań i emocji. Raz jest to zwyczajna obojętność, raz małe uciechy, innym razem zjawia się nienawiść, raz po raz są to rozdrażnienie, podniecenie wewnętrzne, a czasem trudne do określenia szczególnie poruszenie, które zjawia się ze względu na zasadę przygody ożywiającej *spectatora* (zob. *ŚO*, s. 33–40). Jeszcze kiedy indziej zdjęcie może wywołać rodzaj wstrząsu fotograficznego, który pozwala wydobyć z fotografii to, co dotychczas pozostawało niezauważone (zob. *ŚO*, s. 61).

Obydwie wskazane powyżej perspektywy mają własną dramaturgię – w pierwszej warunkują ją: sam proces fotograficzny, aranżowanie sytuacji, ustanawianie sceny, pozowanie modela, niecierpliwe oczekiwa-

¹¹ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 240–241.

nie na ostateczny efekt tego procesu, a w drugiej decydują o niej: wpisana w odbiór fotografii niepewność, niemożność dotarcia do prawdy fotografii, bezskuteczne próby wielokrotnych jej odczytań, usiłowania odkrycia tego, co ukryte.

Fotograficzna opresja i śmierć w obrazie

Proces fotograficzny oprócz wymiaru performatywnego i dramatycznego ma zawsze – jak pisał Richard Shusterman – także wymiar somatyczny¹². Łączy się bowiem z zaangażowaniem ciała zarówno fotografa, jak i fotografowanego. Gdy Barthes pyta: „Co moje ciało wie o Fotografii?” (ŚO, s. 21), wskazuje tym samym na somatyczny aspekt procesu fotografowania i samego zdjęcia oraz udział ciała w jego doświadczeniu. Znamienne, że język, którym posługuje się autor *Światła obrazu*, także ma bardzo sensualny charakter. Być może – jak twierdzi Sławomir Sikora – chodzi o to, by przemówić również do ciała odbiorcy¹³. W myśleniu Barthes’a ów somatyczny trop wielokrotnie powraca. Badacz wyraża przekonanie, że fotografia stwarza ciało lub powoduje jego martwicę, paraliżuje, zniewala, wprowadza dramatyczne napięcie, niepokoi. Aparat jawi mu się jako narzędzie opresji. Świadomość bycia oglądanym przez obiektyw kreuje natychmiast nowe ciało, zmusza do przyjęcia jakiejś pozy, wręcz przemienienia się w obraz. Autor wyznaje, że pozując, chciałby oddziaływać od wewnątrz na swoją skórę, „wyreżyserować” blaknący się uśmiešek, a przez to wyrazić swoją świadomość, że cały ten fotograficzny ceremoniał go bawi. Mimo wszelkich starań i zabiegów jego najgłębsze „ja” nigdy nie zgadza się z uwiecznionym na fotografii wizerunkiem (zob. ŚO, s. 24–25). Fotografia niezmiennie bowiem skazuje na jakąś minę, na udawanie, sztuczność, odgrywanie ról. „Kim jestem przed obiektywem?” – pyta autor *Światła obrazu* (ŚO, s. 28–29). Ma bowiem świadomość nieautentyczności, wręcz oszustwa. Osoba pozująca zawsze pragnie przedstawić oglądającym jakiś konkretny obraz siebie. I choć – jak zauważa Shusterman – można wskazać wiele innych sytuacji społecznych, w których odgrywamy jakąś rolę, to w przypadku pozowania do fotografii jesteśmy tego szczególnie świadomi, bowiem aparat w oczywisty sposób wysuwa samoprezentację na pierwszy plan¹⁴. To przekonanie niewątpliwie wyraża także Barthes, gdy ujawnia swoje pragnienie, by fotografia potra-

¹² R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, Warszawa 2016, s. 293.

¹³ Zob. S. Sikora, *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, XXXI, s. 57.

¹⁴ Zob. R. Shusterman, *op. cit.*, s. 301.

fiła pochwycić i ukazać jego ciało neutralne, które nic nie znaczy. Jednak fotografia zawsze oznacza ukazanie podmiotowego „ja” jako kogoś innego (zob. ŚO, s. 27). Ekspozuje dramatyczną różnicę między modelem a jego utrwalonym wizerunkiem, sytuując ją jednocześnie w miejscu, którego nie da się zlokalizować.

Somatyczny trop pojawia się również wówczas, gdy autor *Światła obrazu* skupia się na relacji oglądającego i modela. Jego zdaniem rzeczywisty obiekt uwieczniony na zdjęciu promieniuje, by osiągnąć *spectatora*. By opisać tę sytuację, autor używa języka nacechowanego somatycznie. Mówi wprost o pewnym łączyście ciała sfotografowanego obiektu ze spojrzeniem oglądającego. Światło – jak pisze – „choć niedotykające, jest tutaj środowiskiem cielesnym. Naskórkiem, który dzielę ze sfotografowanymi: z nim lub z nią” (ŚO, s. 144).

Barthes ów proces fotograficzny związany z pozowaniem i towarzyszącemu przygotowaniu, napięcie, oczekiwanie i niepewność co do ostatecznego efektu kojarzy ze spektaklem. *Spectrum* fotografii stanowią bowiem fotograf-operator i *spectator*, czyli oglądający i fotografowany podmiot bądź przedmiot – cel. Co ważne, ów akt fotografowania – jak zauważa François Soulages – może wywoływać różne typy zachowań tak samego fotografa (spojrzenie podglądacza lub ekshibicjonistyczne), jak i modela (przesadne wystawianie się na pokaz). W ten sposób tworzy się teatr, w którym fotograf staje się reżyserem, wydaje polecenia, porządkuje rzeczywistość, jaką chce ukazać na zdjęciu¹⁵. Mamy tu w istocie do czynienia z czymś, co Michael Fried określił formułą „bycia na widoku” (*to-be-seeness*), która odnosi się zarówno do reprezentacji, jak i samego aktu przedstawiania¹⁶. Dla Barthes’a udział w owym fotograficznym spektaklu jest właśnie takim „byciem na widoku” – najpierw w czasie procesu robienia zdjęć, a później już na nich samych. Autor zaznacza, że gdy pozuje do zdjęcia, ma wrażenie, że staje się zjawą, traci poczucie podmiotowego „ja”. Przed obiektywem aparatu jest jednocześnie tym, za kogo się uważa, tym, za kogo chciałby być uważany, a także tym, za kogo ma go fotograf, i wreszcie tym, kim fotograf posługuje się, by realizować swoją sztukę. To swoiste poczucie rozszczepienia własnej podmiotowości – jak i sam proces fotografowania – nosi rys dramatyczny, stwarza bowiem wrażenie nieustannej imitacji samego siebie, poczucie bycia kopią. Fotografia – jak pisał Michel Foucault – podwaja rzeczywistość jako *double*, które narusza panowanie identyczności¹⁷. Fotografia jawi się w tym

¹⁵ F. Soulages, *op. cit.*, s. 71.

¹⁶ Zob. M. Fried, *Why photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven – London 2008, s. 43.

¹⁷ Zob. M. Foucault, *La peinture photogénique* [1975], [w:] *idem, Dits et écrits*, éd. par. D. Defert, F. Ewald, Paris, Gallimard, 2001, vol. I, p. 1575–1583.

ujęciu niczym pułapka. Pochwycenie w nią oznacza dla Barthes'a mikrodoświadczenie śmierci (zob. *ŚO*, s. 29). Shusterman zwraca uwagę na to, że z procesem fotografowania wiąże się zawsze ryzyko, iż fotografowany podmiot zostanie przedstawiony w sposób przezeń nieakceptowany. Podkreśla także, iż w odróżnieniu od ulotnego i niemal nieuchwytnego doświadczenia bycia fotografowanym samo zdjęcie ma moc niezmienności, trwałości i obiektywności. Co więcej, możliwość jego nieskończonego powielania i rozpowszechniania dramatyzuje unieruchomioną na nim chwilę, zamykając ją w intensyfikującej ramie¹⁸. Barthes wie, że od momentu wywołania zdjęcia nie ma już najmniejszego wpływu na to, jak jego wizerunek odczytają inni, jakie cechy mu przypiszą. Staje się przedmiotem, jest – jak to określa – „Cały-Obrazem” (*ŚO*, s. 30). Mówiąc za Beltingiem: przybiera maskę, patrząc nań obcym wzrokiem, jakby założył ją ktoś obcy¹⁹. Paradoksalnie więc można powiedzieć, że fotografia jednocześnie uwiecznia i unicestwia.

Łączenia fotografii ze śmiercią dokonuje badacz jeszcze ze względu na inny aspekt. Jego zdaniem fotografia ukazująca przeszłość zawsze mówi o śmierci w czasie przyszłym. Każde zdjęcie stanowi taką katastrofę – jak to określa – bez względu na to, czy ktoś ukazany na zdjęciu jeszcze żyje, czy już nie. Zdjęcie jest „sprasowanym Czasem”, łączy przeszłość z przyszłością, życie ze śmiercią. Zawsze bowiem prezentuje coś, co jest już martwe albo umrze w przyszłości (zob. *ŚO*, s. 168). Fotografie ukazują czas zatrzymany, miniony, rejestrują bezruch, oferują kontakt z czymś, czego już nie ma albo już nie jest takie, jak to przedstawia fotografia. Zdjęcia pozwalają na zatrzymanie zdarzenia, pozbawienie go czasu dzięki umieszczeniu go w „bezczasie”²⁰. Wskazują też – jak pisał Stiegler – na przemijalność ludzi i rzeczy²¹, a mówiąc słowami Susan Sontag, wycinają wybraną chwilę i ją zamrażają²². A może, ujmując rzecz jeszcze inaczej, można przyjąć, że fotografie po prostu wymazują rzeczywistość, zastępując ją obrazami?²³

Prawda fotografii

Fotografia – jak pisała Sontag – obiecuje możliwość poznania świata, jeśli zaakceptujemy go takim, jaki jawi się w obiektywie aparatu. Jest to

¹⁸ Zob. R. Shusterman, *op. cit.*, s. 301–302.

¹⁹ Zob. H. Belting, *Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 194.

²⁰ Por. K. Barańska, *Bezczas fotografii*, [w:] *Czas w fotografii*, Częstochowa 2002; katalog wystawy *Czas w fotografii – czas fotografii* (18 grudnia 2001 – 3 lutego 2002, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie), s. 19.

²¹ B. Stiegler, *op. cit.*, s. 125.

²² Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 23.

²³ Zob. B. Stiegler, *op. cit.*, s. 252.

jednak mylące, gdyż poznanie wiąże się właśnie z nieprzyjmowaniem świata takim, na jaki on wygląda²⁴. Fotograficzny obraz może być zwodniczy. Piękny widok uwieczniony na zdjęciu niewątpliwie będzie budził przyjemne doznania i skojarzenia, ale wiedza o okolicznościach i motywach powstania fotografii może całkowicie zmienić ów odbiór. Wymowny przykład w tym zakresie opisuje Helmut Lethen. Badacz przywołuje przykład fotografii ukazującej krajobraz nad rzeką w piękny, słoneczny dzień i brodzącą w wodzie kobietę. Atmosfera uchwycona na zdjęciu wydaje się spokojna, wręcz sielankowa. Dopiero zamieszczony na rewersie zdjęcia opis: „Próba minowa. Od Dońca do Donu 1942” wyjaśnia, że brodząca w rzece kobieta została użyta jako wykrywacz min. Ta informacja całkowicie zmienia wymowę obrazu fotograficznego. Dramatyczne napięcie między pochwyceniem widoku a świadomością, co w istocie zostało zarejestrowane przez fotografa, stawia kwestię prawdy fotografii. Dowodzi, jak to, co utrwalone na obrazie fotograficznym, może być mylące. Zdjęcie pozostaje przecież wyrazem – jak twierdzi Krzysztof Olechnicki – subiektywnej interpretacji dokonanej przez fotografa, który sam podlega rozmaitym uwarunkowaniom kulturowym, estetycznym czy psychosomatycznym²⁵. Dobrym tego potwierdzeniem są przykłady fotografii, o których pisze Barthes w tekście *Foto-szoki* ze zbioru *Mitologie*. Fotografie ukazujące okrucieństwo, grozę i śmierć (np. tłum żołnierzy stojących przed polem ściętych głów czy młodego żołnierza patrzącego na szkielet) w jego ocenie w ogóle nie robią żadnego wrażenia. Dzieje się tak, gdyż – jak to ujmuje autor – zostały „nadkomponowane” i wyposażone przez fotografa w nadmiar instrukcji. Fotograf, przyjmując punkt widzenia odbiorcy, nie zostawił mu miejsca na własny sąd, własne odczytanie. Zdjęcia są zbyt dosłowne i doskonale czytelne. Barthes pisze: „ktoś za nas drżał ze strachu, zastanawiał się za nas i za nas sądził; fotograf nie zostawił nam niczego [...]”²⁶. Zatem już sam sposób zaaranżowania fotografowanej sceny niesie w sobie potencjał ukazania wielu prawd.

Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy uświadomimy sobie, że fotografia nie jest tylko indeksem – jak chciałby Barthes – odsyłającym do tego, co ukazuje, ale sztuką możliwości. Zdjęcie jest bowiem zawsze wybo-rem jednej tylko ewentualności, jaką daje matryca-negatyw, a fotograf może dowolnie te możliwości wykorzystać²⁷. Zatem także praca nad negatywem jest po prostu interpretacją i stanowi zaledwie początek nieskończonych

²⁴ Zob. S. Sontag, *op. cit.*, s. 31.

²⁵ Zob. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 115.

²⁶ R. Barthes, *Foto-szoki*, [w:] *idem, Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wst. K. Kłosiński, Warszawa 2008, s. 139.

²⁷ Zob. F. Soulages, *op. cit.*, s. 154.

kolejnych odczytań. Zapis na negatywie cechuje się nieodwracalnością, ale też nieskończonością²⁸, związaną z możliwością wywołania nieskończonej liczby całkowicie odmiennych zdjęć²⁹. Jest więc fotografia zawsze jednocześnie powtórzeniem i różnicą³⁰.

Jacques Derrida w swojej koncepcji „fotograficznej performatywności” podkreśla rolę momentów twórczych, aktywnych działań w procesie fotografowania, takich jak chociażby kadrowanie, wybór perspektywy planowanego ujęcia, ustawienie oświetlenia i ostrości, co ma fundamentalne znaczenie dla wyobrażenia o przedmiocie odniesienia, a nawet dla jego ostatecznego wykrywania się³¹. Zatem prawda fotografii – jak pisał Grzegorz Sztabiński, odnosząc się do koncepcji Derridy – nigdy nie jest dana od razu, wprost i w pełni, lecz ujawnia się poprzez rozmaite zabiegi³².

Gdzie zatem skrywa się prawda fotografii?³³ Czy to, co ukazuje zdjęcie, jest prawdziwe? Czy zdarzyło się naprawdę? Czy zdjęcie zawsze ujawnia jedynie część prawdy? Można powiedzieć, że fotografia oferuje w istocie prawdę wyrwaną z kontekstu, wykadrowaną przez fotografa jego spojrzeniem, fragmentaryczną, wydartą spośród innych obrazów rzeczywistości, często wyreżyserowaną albo też wykreowaną podczas procesów chemicznych zachodzących w czasie wywoływania zdjęcia. Już w momencie obróbki bowiem – jak pisze Derrida – trzeba „decydować, ograniczać, wykluczać”³⁴. Ostatecznie zdjęcie przynosi więc obraz całkiem inny od rzeczywistości pochwyczonej przez obiektyw, wycinek świata, który mógłby przecież zostać sfotografowany za każdym kolejnym razem zupełnie inaczej. Odpowiedź na pytanie o prawdę fotografii wydaje się więc niezwykle skomplikowana. Najogólniej rzecz ujmując, fotografia wyraża prawdę procesu fotograficznego, prawdę fotografującego oraz prawdę *spectatora* oglądającego i dokonującego własnej interpretacji zdjęcia. A może „prawda jest wytworem magii” – jak rzecz ujmuje Rouillé³⁵? Zdaniem badacza zdjęcia jawią się bowiem jako magiczne przedmioty, które domagają się, aby uznać ich cechy i właściwości za wiarygodne. Prawda fotografii nie objawia się jednak przez prosty

²⁸ W podobnym duchu wypowiada się Baudrillard, który pisze, że fotografia jest czymś nieodwołalnym i nieodwracalnym. Zob. J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 108.

²⁹ Zob. F. Soulages, *op. cit.*, s. 146–147.

³⁰ Zob. A. Rouillé, *op. cit.*, s. 257.

³¹ Zob. J. Derrida, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, red. G. Richter, przeł. J. Fort, Stanford University Press, Stanford 2010, s. 7.

³² Zob. G. Sztabiński, *Pamięć fotografii*, [w:] *Zapomniana sztuka – sztuka pamiętania*, red. T. Pękala, Lublin 2019, s. 259.

³³ R.H. Solik, *Prawda / y (w) fotografii. Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu*, „Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 41.

³⁴ J. Derrida, *op. cit.*, s. 11.

³⁵ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 65.

zapis. Nie można jej zarejestrować, gdyż jest rozproszona na powierzchni przedmiotów i zjawisk. „Prawda faktów i rzeczy nie jest tożsama z prawdopodobieństwem dyskursu i obrazów”³⁶.

W koncepcji Barthes’a natomiast pewna jest jedynie prawda o tym, że to, co przedstawia zdjęcie, rzeczywiście istniało i znajdowało się tam, gdzie ukazuje to fotografia (zob. *ŚO*, s. 204)³⁷. O ile bowiem „malarstwo może udawać realność, nie widząc jej”, o tyle fotografia, łącząc realność i przeszłość, dowodzi, że *ta rzecz* tam była, że to, co stanowi odniesienie fotografii, a co zamyka się w formule „tego-co-było”, naprawdę istniało (zob. *ŚO*, s. 137)³⁸. Dla Barthes’a zdjęcie wiąże się nierozzerwalnie z chwilą jego powstania, dlatego niemożliwe jest oddzielenie tego, co przedstawiające i przedstawiane. Paradoksalnie tym samym – w ujęciu autora *Światła obrazu* – zdjęcie zawsze pozostaje na swój sposób niewidoczne, bo niezmiennie widzimy tylko jego odniesienie (zob. *ŚO*, s. 139). W ten sposób – jak twierdzi Rouillé – Barthes tworzy w istocie koncepcję fotografii bez obrazu³⁹, a mówiąc dokładniej: obraz schodzi tu zdecydowanie na dalszy plan. Najważniejsze pozostaje jego odniesienie.

W przekonaniu autora obraz fotograficzny oddaje cały przedmiot; jego widok jest pewny, niemniej jednak nawet jego długa obserwacja nie pozwala uzyskać żadnej wiedzy. Utwierdza jedynie w przekonaniu, że to, co fotografia ukazuje, już było. Fotografia powiela więc w nieskończoność coś, co wydarzyło się jeden jedyny raz i w sensie egzystencjalnym nigdy już nie zostanie powtórzone (zob. *ŚO*, s. 13). Barthes wskazuje także na specyficzną brutalność fotografii, bowiem zawsze wypełnia ona pole widzenia przemocą i nic w niej nie może zostać przekształcone ani wyeliminowane (zob. *ŚO*, s. 163). Obraz fotograficzny jest pełny, zamknięty, niczego nie można już tu dorzucić (zob. *ŚO*, s. 159)⁴⁰. Autor przyznaje jednak, że jeśli podoba mu się jakieś zdjęcie, zatrzymuje się nad nim, ogląda je i bada, jakby chciał do-

³⁶ *Ibidem*, s. 71.

³⁷ W tym kontekście wymowny jest przykład celowego manipulowania fotograficznym obrazem, o czym pisze Steve Edwards, który pyta: „Jakie trzeba mieć dowody, by móc bez wątpliwości orzec, że [zdjęcie] zostało wykonane w danym miejscu i czasie?”. Zob. S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M.K. Zwierzdzyński, Kraków 2014, s. 123.

³⁸ Istnieją jednak także fotografie ukazujące przedmioty niemające realnego (materialnego) odniesienia. Zob. A. Rouillé, *op. cit.*, s. 75.

³⁹ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 74.

⁴⁰ Oczywiście dziś, w dobie fotografii cyfrowej, ta teza nie daje się już utrzymać. Fotografia cyfrowa stwarza bowiem szerokie pole do rozmaitych ingerencji i zmian. Jednak ze stanowiskiem Barthes’a trudno zgodzić się także w kontekście fotografii tradycyjnej, którą można przecież w pewnym zakresie zmieniać i poprawiać, wykorzystując technikę retuszu. Pozwala on m.in. na odnowienie zdjęcia, ingerencję w barwę, wykadrowanie czy wyostrenie wybranych detali.

wiedzieć się czegoś więcej o tym, kogo lub co fotografia ukazuje, by właśnie pokonać ową pełnię obrazu, wyjść niejako poza jego granice.

Uznając, że fotografia najdosłowniej stanowi emanację przedmiotu odniesienia, Barthes redukuje ją tym samym do materialnej odbitki realnego przedmiotu – pisze Rouillé – i doszukuje się w niej kalki, a nie mapy, wprowadzając w ten sposób rzeczywistość obrazu do zarejestrowanych danych⁴¹. I jeśli nawet można odczytywać fotografię jako ślad, odcisk rzeczy i zdarzeń, z którymi kiedyś miała kontakt, to na zdjęciu – zauważa Belting – zostają one wycięte z kontekstu, w którym istniały, wyizolowane. Badacz dodaje, że odniesienie, które zostało wpisane w obraz fotograficzny, traci na znaczeniu wówczas, gdy znaczenie utraciły same rzeczy. Przyjmując, że cała fotografia domowa jest inscenizacją, teatralizacją, „to-co-było” Barthes’a należałoby zastąpić – jak sugeruje Soulages – formułą „to, co zostało odegrane” przed aparatem, przed fotografem⁴². W przeciwieństwie do autora *Światła obrazu* Soulages twierdzi, że fotografia kłamie, gdyż nigdy nie jest dowodem rzeczywistości, nie odsyła do tego, co ukazuje, najwyżej do samej siebie⁴³.

Zdjęcie z ciepłarni – rozpoznanie (nie)możliwe

Przeglądając kilka fotografii zmarłej matki, Barthes pragnie ją „odnaleźć”, rozpoznać jej rysy, ale jednocześnie wyraża świadomość, że to rozpoznanie jest niemożliwe – bez względu na to, jak intensywnie wpatrywałby się w owe obrazy. W istocie bowiem poszukuje wizerunku matki, który nosi w sobie, obrazu wirtualnego. Nie wychodzi od zdjęcia, lecz właśnie od tego, co zapamiętane, wyobrażone, i to właśnie chce na zdjęciach odnaleźć. Zawsze jednak rozpoznaje wizerunek matki pokawałkowany, fragmentaryczny i tym samym niedostępne jest mu jej istnienie (zob. *ŚO*, s. 119). Szukając istoty jej tożsamości i prawdy jej twarzy, miota się wśród obrazów, które są tylko częściowo prawdziwe, a zatem w ostatecznym rachunku fałszywe.

O fotografiach matki napisze: „Przekładałem te zdjęcia w rękach, ale żadne nie wydawało mi się naprawdę «dobre»: ani jakoś fotograficzna, ani żywe wskrzeszenie ukochanej twarzy. Gdybym pokazał je kiedyś przyjacielom, to, jak sądzę, nie przemówiłyby do nich” (*ŚO*, s. 116).

W fotografiach ukazujących matkę, jakiej Barthes nie mógł znać czy pamiętać, autor odczytuje własne nieistnienie. Przeżywa nawet pewien rodzaj osłupienia – jak to określa – patrząc na strój matki, w jakim nigdy jej nie widział. Odnajduje też na rozmaitych zdjęciach osobiste przedmio-

⁴¹ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 224.

⁴² Zob. F. Soulages, *op. cit.*, s. 21–22.

⁴³ *Ibidem*, s. 81–82.

ty rodzicielki: puderniczkę z kości słoniowej, kryształowy flakon czy duże torebki, które lubiła. To wszystko uruchamia wspomnienia i stwarza możliwość przeniesienia się na moment do przeszłości, do czasów dzieciństwa, wpisania w historię. Zdjęcie ukazujące matkę przytulającą syna pozwala autorowi *Światła obrazu* ponownie poczuć miękkość chińskiej krepy i zapach ryżowego pudru. Te zmysłowe doznania nadają temu doświadczeniu także estetyczny charakter, umożliwiając na swój sposób zbliżenie się do matki, lecz nadal niemożliwe jest rozpoznanie jej rysów. Ta sytuacja przypomina autorowi sen. We śnie bowiem czasem widzi matkę, wie, że to ona, ale nigdy nie jest ona dokładnie taka, jaką była. Nigdy też nie może we śnie zobaczyć jej rysów. I podobnie rzecz ma się w przypadku fotografii, które także nie pozwalają rozpoznać jej w pełni. Doświadczenie estetyczne jest tu jednocześnie głębokim doświadczeniem egzystencjalnym.

W zbiorze rodzinnych zdjęć Barthes odnajduje wreszcie jedno, w którym dostrzega szansę na rozpoznanie wizerunku matki takiego, jakiego pragnie. To stare, wyblakłe zdjęcie ukazujące pięcioletnią wówczas rodzicielkę, która wraz z bratem pozuje w cieplarni. Co szczególnie znamienne, ta jedna fotografia neguje w istocie wszelkie teoretyczne ustalenia Barthes'a na temat natury zdjęć. Zaprzecza przede wszystkim logice temporalnego następstwa, a także logice podobieństwa, czyli dwóm fundamentalnym filarom, na których Barthes zbudował swoją koncepcję fotografii. Paradoksalnie właśnie w tym wizerunku dziewczynki, której przecież nie mógł znać, w wyrazistości jej oblicza, naiwnym złożeniu rąk, niewinności autor odnajduje to, czego szukał: obraz matki, który nosił w sobie, jaki pragnął zobaczyć, obraz zrodzony w wyobraźni. Wyznaje, że dla niego zdjęcie zrobione w cieplarni wyraża wszystkie te cechy, które stanowiły o tożsamości jego rodzicielki. Ta fotografia jest dla niego centrum w labiryncie wszelkich innych zdjęć. Jest czymś niezwykle osobistym, intymnym, czymś, co istnieje tylko dla niego, a dla postronnego odbiorcy byłoby kolejnym obojętnym zdjęciem, co najwyżej studium epoki (zob. *ŚO*, s. 132). Dla autora to źródło intensywnych doznań i emocji, ale też swoista nić łącząca go ze zmarłą. To także źródło rozmyślań nad czasem, przemijaniem oraz inspiracja do refleksji metafizycznych. Fotografia z cieplarni ożywia wspomnienia, bo choć samo zdjęcie nie utrwała znaczeń, to pozwala uruchomić te zapisane w pamięci. Człowiek bowiem – jak pisze Belting – ma naturalną zdolność do przemieniania w obrazy i utrwalania w obrazach zapamiętanych miejsc i rzeczy. Te obrazy przechowuje właśnie w pamięci i wywołuje za pomocą wspomnień⁴⁴. Poza tym fotografia z cieplarni stanowi dla autora *Światła obrazu* swoiste kompendium wiedzy o matce, jest wyrazem tęsknoty i żalu po jej stracie,

⁴⁴ Zob. H. Belting, *op. cit.*, s. 84.

pretekstem, by uruchomić nie tylko wspomnienia, lecz także wyobrażenia o matce, wrócić do przeszłości. Ma wymiar sentymalny i emocjonalny. Stanowi wymowny przykład tego, że „[...] właściwości, jakie przypisujemy fotografii, są właściwościami naszego umysłu, które do niej przyłgnęły i które nam ona zwraca. [...] Bogactwo fotografii – to właśnie to, czego w niej nie ma, a co my w nią rzutujemy, co w niej utwierdzamy”⁴⁵.

Chociaż Barthes w swej teorii uprzywilejowuje odniesienie kosztem samego obrazu fotograficznego, to wobec fotografii z cieplarni postępuje wbrew temu stanowisku. Pragnie ingerować właśnie w obraz, aby wydobyć jego prawdę, odsłonić jego kolejne warstwy. Uważa, że powiększenie – niczym w filmie Michelangela Antonioniego – pozwoliłoby na odkrycie tego, co ukryte na dalszym planie, umożliwiłoby lepsze poznanie twarzy matki, odkrycie jej tożsamości. Autor wierzy, że każda powiększona odbitka mogłaby ujawniać coraz mniejsze szczegóły, a tym samym pozwoliłaby jeszcze lepiej poznać rodzicielkę. Chciałby dotrzeć do drugiej strony zdjęcia; mówi wręcz o fizycznym wtargnięciu w warstwę papieru, ale jednocześnie wyraża świadomość, że w istocie żadne działania na materii fotografii nie odsłonią niczego więcej. Powiększenie ostatecznie tylko narusza ów obraz, uwydatniając jedynie jego tworzywo. Wobec zdjęcia z cieplarni autor jest bezsilny. Pragnie dotknąć obrazu, dotrzeć do jego sedna. Są to jednak działania bezskuteczne, bowiem zdjęcie nigdy „nie umie *powiedzieć*, co pokazuje” (ŚO, s. 177). Fotografia z cieplarni w rzeczywistości konfrontuje autora z pustką, nieobecnością, brakiem. W doświadczeniu tego zdjęcia niezwykle ważne są dla Barthes’a samotność, prywatność. Ta ostatnia to miejsce nienaruszalnych wartości, stanowiące warunek uwewnętrznienia, które jest tożsame z własną prawdą autora (zob. ŚO, s. 174). Dla tego uwewnętrznienia konieczne jest wewnętrzne rozdzielenie tego, co *publiczne*, od tego, co *prywatne*. „Przeżywam Fotografię i świat, którego część ona stanowi, w dwu jakby dziedzinach: z jednej strony Obrazy, z drugiej moje zdjęcia. Z jednej strony lekceważenie [...], nieistotność [...], z drugiej to, co palące, zranione” (ŚO, s. 175).

I właśnie jako taka paląca rana jawi się zdjęcie z cieplarni. Przynosi cierpienie, ożywia ból przeżywany po śmierci matki, uświadamia nieodwracalną stratę. W perspektywie tego konkretnego zdjęcia autor nazywa siebie świadkiem Nieaktualnego, czegoś, co przemija bezpowrotnie, co zapadnie się w nicość wraz z blednięciem i żółknięciem fotografii, która zapewne któregoś dnia znajdzie się na śmietniku (zob. ŚO, s. 167). Co więcej, wobec zdjęcia z cieplarni autor pozostaje sam. Ta samotność jest tym dotkliwsza, że żadna kultura nie przychodzi z pomocą, by pozwolić wyrazić cierpienie,

⁴⁵ E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, Warszawa 1975, s. 39.

które przynosi skończoność obrazu. Barthes nie może oderwać wzroku od fotografii, czuje swoisty przymus patrzenia, ale to nie eliminuje cierpienia ani też w żaden sposób go nie umniejsza i nie przekształca. Choć o fotografii napisze, że wyłącza ona tragizm, to wydaje się, że zdjęcie z cieplarni, będąc źródłem najgłębszego bólu, smutku i poczucia niepowetowanej straty, jest jawnym zaprzeczeniem tego przekonania. Ostatecznie jednak można sądzić, że wbrew stanowisku Barthes'a żadna fotografia nie pozwala w istocie odnaleźć tego, co było, przedmiotu/podmiotu, który przedstawia, minionych chwil z przeszłości. Wręcz przeciwnie – jak pisze Soulages – stanowi raczej dowód ich zatraty i tajemniczości, w najlepszym wypadku je przeobraża⁴⁶. Doświadczenie fotografii byłoby więc przede wszystkim dramatycznym doświadczeniem tego, co nieodwołalnie utracone.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Barthes R., *Foto-szoki*, [w:] *idem, Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Barańska K., *Bezczas fotografii*, [w:] *Czas w fotografii*, Częstochowa 2002; katalog wystawy *Czas w fotografii – czas fotografii* (18 grudnia 2001 – 3 lutego 2002, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie).
- Baudrillard J., *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Belting H., *Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
- Derrida J., *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, red. G. Richter, przeł. J. Fort, Stanford University Press, Stanford 2010.
- Edwards S., *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M.K. Zwierżdżyński, Kraków 2014.
- Foucault M., *La peinture photogénique* [1975], [w:] *idem, Dits et écrits*, éd. par. D. Defert, F. Ewald, Paris, Gallimard, 2001, vol. I.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975.
- Olechnicki K., *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.

⁴⁶ Zob. F. Soulages, *op. cit.*, s. 7.

- Shusterman R., *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, Warszawa 2016.
- Sikora S., *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, XXXI.
- Solik R.H., *Prawda/y (w) fotografii. Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu*, „Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 41.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.
- Sztabiński G., *Pamięć fotografii*, [w:] *Zapomniana sztuka – sztuka pamiętania*, red. T. Pękala, Lublin 2019.

Irena Górska – dr hab., prof. UAM, kierownik Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2002 r. sekretarz redakcji czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii”. Zajmuje się teorią literatury, szczególnie teorią dramatu oraz szeroko pojętą estetyką współczesną. Autorka książek: *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza* (Poznań 2004), *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor* (Poznań 2013). Współautorka (wraz z Moniką Błaszczak i Ewą Szkudlarek) książki *Estetyka. Między działaniem a emocją* (Poznań 2016) oraz licznych artykułów poświęconych dramaturgii współczesnej, kategoriom estetycznym, w tym przede wszystkim doświadczeniu estetycznemu. ORCID: 0000-0002-6724-251X. Adres e-mail: <igorska@amu.edu.pl>.

Irena Górska – PhD (dr hab.), assistant professor, head of the Unit for Literary Aesthetics at Adam Mickiewicz University, Poznań. Since 2002, an editorial assistant at “Przestrzenie Teorii”, a theoretical and literary journal of scholarly criticism. She specializes in the history of literature, and in particular, in the theory of drama and contemporary esthetics in the broad sense of the term. She is the author of the books: *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza* [*Drama as the Philosophy of Drama as Exemplified by the Creative Work of Tadeusz Różewicz*] (Poznań 2004), *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor* [*Literature on a Trial Basis. Between Literature and Commentary: Różewicz – Witkacy – Kantor*] (Poznań 2013) and co-author of: *Estetyka. Między działaniem a emocją* [*Esthetics. Between Action and Emotion*] (Poznań 2016). She has written numerous articles on contemporary drama, relationships between literature and commentary, as well as on categories of aesthetic experience. ORCID: 0000-0002-6724-251X. E-mail address: <igorska@amu.edu.pl>.

Dramaturgia nowych mediów i performans postcyfrowy. Projektowanie doświadczeń użytkownika we współczesnych sztukach performatywnych

ABSTRACT. Jakub Kłeczek, *Dramaturgia nowych mediów i performans postcyfrowy. Projektowanie doświadczeń użytkownika we współczesnych sztukach performatywnych* [New media dramaturgy and postdigital performance. User experience design of contemporary performing arts]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 109–125. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.6.

The paper aims to answer the question – to what extent is the current reflection on user experience design in performing arts still valid? The text discusses the concept of post-digital performance (Causey); and the phenomenon of user experience design in the face of new media dramaturgy (Eckersall, Grehan, Scheer). From the perspective of these concepts and phenomena, I describe two works (*To Like or Not to Like* by Interrobang and *Karen* by Blast Theory). The text complements the discussion on performance artists' approaches to media technologies. In this paper, I describe the changes in designing the relationships of performers and users (individualization and personalization) and the contexts of everyday media practices in artists' strategies.

KEYWORDS: post-digital performance, new media dramaturgy, user experience design, performing arts, Interrobang, Blast Theory

Wstęp

Refleksja nad relacjami mediów i sztuk performatywnych to współcześnie dobrze rozwinięty obszar badań¹. Dynamika przemian komunikacyjnych sprawia jednak, że rozumienie tych filiacji musi być stale aktualizowane. Choć opisane dotąd cechy, role czy funkcje mediów w performansach pozostają często aktualne – to jednak wciąż teoria próbuje współtworzyć praktyki lub za nimi nadać. Wkłada się przy okazji w aktualne procesy, w których są zanurzeni użytkownicy kultury postcyfrowej.

¹ By wymienić tylko kilka kluczowych dla tematu pozycji: J. Birringer, *Performance, technology, & science*, New York 2008; S. Broadhurst, *Digital Practices*, Basingstoke 2011; M. Causey, *Theatre performance and technology*, London 2006; S. Dixon, *Digital Performance*, Cambridge 2007; J. Parker-Starbuck, *Cyborg theatre*, New York 2014; C. Salter, *Entangled*, Cambridge 2010.

Artykuł odpowiada na jedną z kluczowych współczesnych zmian, jakie możemy zaobserwować we wspomnianym dyskursie. Ten tekst ma dwa podstawowe cele: teoretyczny i analityczno-krytyczny. Chcę tu rozważyć, na ile dotychczasowa refleksja nad projektowaniem doświadczeń użytkownika ma zastosowanie w ujawniającej się epoce performansu postcyfrowego. Zadam również pytanie: jak *experience design* (jako obszar dramaturgii nowych mediów) zmienia się w aktualnej twórczości? Postaram się rozważyć te kwestie poprzez analizę tekstów o performansie postcyfrowym i dramaturgii nowych mediów, a także analizę dwóch wybranych przykładów: akcji *To Like or Not To Like Interrobang* i aplikacji *Karen* grupy Blast Theory.

Zacznę od nakreślenia spektrum zmian, jakie możemy zauważyć w perspektywie kategorii performansu postcyfrowego proponowanej przez Matthew Causeya i innych badaczy. Następnie spróbuję przedstawić, jak ten kontekst może wpływać na jedną z podstaw dramaturgii nowych mediów – projektowanie doświadczeń użytkownika w sztukach performatywnych. Ten problem omówię na przykładzie dwóch wspomnianych wcześniej egzemplifikacji performansów postcyfrowych.

Kilka uwag o anonsowaniu fazy „post-” w relacji performansów i mediów²

Nie jesteśmy w stanie – ani z całą pewnością, ani w dużej ogólności – określić relacji nowych mediów oraz dramaturgii sztuk performatywnych w XX i XXI wieku. To pole, tak jak historia nowych mediów w ogóle, jest pełne zarzuconych obszarów poszukiwań, nieciągłości, przypadkowości, zerwań i nawracających koncepcji, tematów, motywów.

Dotychczas doskonale opisano nowy porządek epistemiczny, w jaki uwikłały się sztuki performatywne pod koniec XX wieku. Dzięki wysiłkom wielu badaczy dziś już dobrze wiemy, na co zwracać uwagę podczas badań nad performansem robotów, cyborgów, programów komputerowych itp. Jedną z najważniejszych zmian, jakie możemy wskazać w performansie doby postcyfrowej, jest z kolei to, że wyobrażnia tak twórców, jak i odbiorców jest związana z nowo pojawiającymi się i stosowanymi technologiami. Doszło – jak twierdzą niektórzy – do zinternalizowania naszej wiedzy o rzeczywistości, cybernetycznego splotu ludzkich i nieludzkich podmiotowości³.

² O zagadnieniu performansu postcyfrowego pisałem w swojej pracy doktorskiej. Niniejszy tekst rozwija koncepcje, które się tam pojawiły. Zob. J. Kłeczek, *Historycznomedialne przemiany scenotechniki, notacji i podmiotowości w sztukach performatywnych*, Poznań 2018, <https://hdl.handle.net/10593/23952> (dostęp: 30.03.2021).

³ Zob. F. Ferrando, *Philosophical posthumanism*, London – New York 2020.

Kategoria sztuki mediów przeobraża się, podobnie jak powiązany z nią performans cyfrowy. Z obszaru fascynacji i tematyzacji kolejne nowo powstające media stają się bardziej elementami codziennej pracy niż kluczowymi aspektami twórczości. Te przemiany są dziś ściśle związane z kategoriami postcyfrowości⁴ i postinternetu⁵. Przyglądając się dyskusji na temat tych transformacji, można zadać pytanie: czy w dobie dominacji kontaktu zapośredniczonego przez media sieciowe jesteśmy w stanie rozważać kulturę, która nie jest cyfrowa?⁶ W kontekście podejmowanego tu tematu możemy z kolei zapytać: czy dziś, kiedy z trudem można zobaczyć spektakl, koncert czy wydarzenie, w którym nie stosuje się mediów, możemy jeszcze mówić o istnieniu performansu cyfrowego?

Ten wątek do tej pory był podejmowany m.in. przez Causeya, który zaanonsował ujawnianie się nowego nurtu refleksji i twórczości. Akademicki dyskurs poświęcony relacji sztuk performatywnych i medialnych w znacznej mierze formował się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w krajach anglosaskich. Fundamentalnym dla niego był opis odrzucania środków analogowych na rzecz cyfrowych. Kluczowymi wątkami były tu problemy dotyczące ontologii i podmiotowości w zderzeniu z cechami nowych mediów. Zdaniem Causeya z perspektywy lat widać, że spór o ontologię (możliwość mediatyzacji) utrzymuje hierarchiczność i opozycyjność dyskusji. Ponadto stawia w opozycji performans i media, co wydaje się nie przystawać do współczesnej hybrydycznej rzeczywistości. Causey twierdzi również, że „teatr intermedialny, podobnie jak wcześniejszy multimedialny, i wkrótce potem transmedialny, należą do przeszłości”⁷. Jak zauważa badacz, stosowanie wspomnianych przedrostków (inter-, multi-, trans-) doprowadza do traktowania środków przekazu jako dodatku, co umacnia wspomnianą opozycję performans–media. Ta ostatnia wydaje się niemożliwa do utrzymania w „hybrydycznych czasach”. Nie pozostaje to bez wpływu na formy zapośredniczeń w sztukach performatywnych. Blast Theory czy Rimini Protokoll myślą inaczej o mediatyzacji ekspresji performerów (i tematyzują to w swojej twórczości) niż The Wooster Group pod koniec XX wieku. Rozważając te problemy, Causey zauważa również, że kim innym jest nie tylko współczesny twórca, lecz także użytkownik mediów. Doszło do przemiany

⁴ Por. *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, red. D.M. Berry, M. Dieter, Basingstoke 2015.

⁵ Postinternet jest tu rozumiany za Gene'em McHugh w kontekście sztuki mediów, jako pewien stan globalnej sieci komputerowej, w którym staje się ona powszechnym elementem kultury. Zob. G. McHugh, *Post Internet. Notes on the internet and art 12.29.09> 09.05.10*, Brescia 2011.

⁶ Zob. C. Gere, *Digital Culture*, London 2008.

⁷ M. Causey, *Postdigital Performance*, „Theater Journal” 2016, nr 3, s. 428.

tego ostatniego – z abstrakcyjnego *everymana* stał się podmiotem kwantyfikowalnym i elementem procesów wirtualnych gospodarek. Na przełomie wieków teoretycy performansu cyfrowego oraz podmiotowości w nowych mediach przedstawiali tożsamość i kondycję ludzką jako rozproszone cybernetyczne byty – uwikłane tak w procesy postępu technologicznego, jak w koncepcje poststrukturalistyczne. Podobne spostrzeżenia są – do pewnego stopnia – wciąż aktualne (o czym świadczy choćby najnowsza książka Steve’a Dixona⁸). Częściej jednak wyraża się takie poglądy bez lęków o zastąpienie człowieka (czy wręcz jego detronizację) przez „świat maszyn”. Podmiotowość we współczesnych mediach wydaje się jednocześnie rozproszona i bardzo silna (czy skonkretyzowana). Dzieje się tak przez rozmaite rozwiązania identyfikacyjne, zmierzające zwykle do pewnej unifikacji konsumentów. Causey wprost wiąże te procesy z działalnością globalnych korporacji, takich jak Google lub Amazon, dla których „im lepiej podmiot zostanie zidentyfikowany, wyizolowany i ukierunkowany, tym skuteczniej można zaprojektować rynek dla jego konsumpcji”⁹.

W obliczu tych zmian możemy dziś pytać nie tylko o status podmiotu i performansu w zderzeniu z mediami, lecz także o aktualnie ujawniające się kwestie, m.in. różne procesy hybrydyzacji rzeczywistości (wirtualne–realne) czy nowe formy uwikłania mediów sieciowych w codzienność. Nie bez znaczenia jest tu poziom „oswojenia”, koherencji warsztatu twórców z mediami. Wielu współczesnych artystów dobrze zna (a nie rozpoznaje) język mediów – traktując hybrydyczną przestrzeń jako najbardziej podstawową. Podobne obserwacje pozostają w związku z refleksją wokół postinternetowości współczesnej twórczości. W tym kontekście trafna wydaje się obserwacja Karen Archey i Robina Peckhama o tym, że wielu artystów traktuje dziś „internet jako stan umysłu”¹⁰.

Poza hybrydyczną ontologią i jednocześnie rozproszonym oraz zunifikowanym podmiotem Causey wstępnie proponuje siedem cech performansu postcyfrowego, które warto w tym miejscu przytoczyć. W twórczości tego rodzaju:

- relacja czasu i przestrzeni staje się konfigurowalna oraz asynchroniczna
- mechanizmy reprezentacji podlegają medialnej replikacji i często są zastępowane symulacjami
- komunikacja między uczestnikami zostaje radykalnie usieciowiona, nabiera transmedialnego charakteru (nie tylko tworzy się widowiska

⁸ Zob. S. Dixon, *Cybernetic-existentialism*, London – New York 2020.

⁹ *Ibidem*. Ten i kolejne cytaty przeł. J.K.

¹⁰ K. Archey, R. Peckham, *Art Post-Internet*, <http://ucca.org.cn/en/exhibition/art-post-internet/> (dostęp: 30.03.2021), [cyt. za:] M. Causey, *Postdigital...*, ed. cit., s. 431.

w sieci, lecz także dąży do zawiązywania sieciowych systemów w ramach performansów)

– eksponuje się często awaryjność stosowanych rozwiązań (pojawiają się *glitche* i *bugi*, dochodzi do problematyzacji tych zjawisk oraz ich tematyzowania)

– doraźne tożsamości budowane w trakcie performansów transformują się na poziomie tak biologicznym, jak i cyfrowym (Causey nie rozwija tu pojęcia „biowirtualności” /*bio-virtuality*/ podmiotowości, ale ta cecha wydaje się zbieżna z problemem opisanym w *The Performing Subject in the Space of Technology*¹¹)

– wirtualność często jest rozumiana jako rozszerzenie czy dopełniająca kontynuacja działań i przestrzeni (wirtualna sfera aktywności nie zastępuje całkowicie innych planów akcji)

– często remiksuje się globalne zasoby sieciowe i za pomocą własnych działań stymuluje cyrkulację treści¹².

Część z wymienionych powyżej cech performansu postcyfrowego pojawiła się, rzecz jasna, w działaniach twórców z XX wieku. Z wywodu Causeya – co również jest wartością dodaną – postcyfrowość w żadnym wypadku nie oznacza absolutnego końca cyfrowości. Chodzi tu bardziej o to, że wielu twórców oraz odbiorców sztuk performatywnych doznaje dziś pełnej asymilacji paradygmatu cyfrowości – i to nie w okazjonalnych eksperymentach czy utopii, lecz w codzienności, co wydaje się powiązane z tym, że (jak twierdzą niektórzy badacze) nieustanne korzystanie z mediów sieciowych oddziałuje na fundamenty sposobów naszego myślenia¹³.

Kluczową kwestią, na którą zwraca uwagę Causey, jest uwikłanie performansu postcyfrowego w systemy kontroli, nadzoru i marketingu współczesnych mediów, zrastających się trwale z wyobraźnią twórców. Może to zmuszać do ponownego zastanowienia się nad podkreślanym dotychczas – w pracach na temat *digital performance* – subwersywnym potencjałem performansów w przestrzeni medialnej czy awangardowością eksperymentów tego rodzaju (jest to z pewnością wątek wymagający osobnego rozważenia).

Zagadnieniem postcyfrowości w sztukach performatywnych zajmowała się również Rosemary Klich. Brytyjska badaczka, odwołując się do Causeya i wybranych teoretyków mediów, zwraca uwagę na tendencje u współczesnych artystów do porzucania fetyszyzacji „nowości nowych mediów” na rzecz bardziej różnorodnych postaw powiązanych z postcyfrowością kultury. Klich

¹¹ *The Performing Subject in the Space of Technology. Through the Virtual, Towards the Real*, red. M. Causey, E. Meehan, N. O'Dwyer, London 2015.

¹² M. Causey, *Postdigital...*, ed. cit., s. 434.

¹³ Zob. N. Carr, *Płytki umysł. Jak internet wpływa na nasz mózg?*, przeł. K. Rojek, Gliwice 2013.

uważa, że dzisiejsi twórcy coraz częściej doprowadzają do zanikania „magii technologii medialnych”¹⁴ w swoich akcjach. Jej zdaniem ta strategia różni się np. od działań The Wooster Group, którzy tematyzowali procesy „mediacji i komunikacji w społeczeństwie telewizyjnym”¹⁵. Możemy to wiązać z bardziej ogólnymi przemianami kultury. Wraz z postcyfrowością prócz entuzjazmu, fascynacji mediami do głosu doszły inne postawy: rozczarowanie, nuda, zmęczenie, co wyraźnie podkreślają m.in. David Berry i Michael Dieter¹⁶. Jak zauważa Klich, teatralna, postcyfrowa estetyka stosuje środki przekazu jako materialnie osadzone kontrnarracje wobec iluzyjności mediów. Według badaczki w tej tendencji możemy zauważyć rezygnację z typowych rozwiązań komunikacyjnych na rzecz poszukiwania inspiracji w materialnym kontakcie z mediami. W tym kontekście warto dodać, że gdy na scenie pojawiają się różne środki przekazu – także te analogowe – w żadnym wypadku nie chodzi o pewne wsteczność, ale o częściowe uwolnienie od rutynowości medialnej i wciąż funkcjonującego w kulturze paradygmatu „nowości nowych mediów”.

Opisywane przez badaczy zerwanie z dotychczasowymi postawami i kierunkami rozważań nie jest – rzecz jasna – całkowite oraz nieodwracalne. Wobec refleksji Causeya, Klich i innych autorów możemy zastanowić się, czy nie jest tak, że wciąż zadajemy podobne pytania, skoncentrowane wokół próby ponownego połączenia się z otaczającą nas rzeczywistością za pomocą praktyk twórczych. Jest to jednak na pewno połączenie z innymi komputerami, w innej sieci i innych kontekstach historyczno-kulturowych niż te, których doświadczaliśmy na przełomie XX i XXI wieku. Wydaje się, że – do pewnego stopnia – twórcy wciąż próbują interweniować w meandry paradygmatu technospołecznego współczesności, a krytycy oraz teoretycy ujmują ich wysiłki w ramy pojęć, dyskusji czy koncepcji.

Dramaturgia nowych mediów i projektowanie doświadczeń użytkownika

Powyższe rozważania przynoszą korzyści poznawcze. Do celów studiów nad omawianym tu rodzajem performansów należy jednak nie tylko ubranie zjawisk w określone pojęcia, lecz także zrozumienie wzajemnych wpływów i zawłaszczeń, do jakich zachodzi w obszarze między sztukami performatywnymi oraz medialnymi. Teoretyczną refleksję na tym polu możemy

¹⁴ R. Klich, *Intermedial Theatre. On Technology*, [w:] *Intermedial Theatre. Principles and Practices*, red. M. Crossley, London 2019, s. 130.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Zob. *Postdigital Aesthetics...*, ed. cit.

określić za Peterem Eckersallem, Heleną Grehan i Edwardem Scheerem jako „dramaturgię nowych mediów” (*new media dramaturgy*)¹⁷. Tę ostatnią za wspomnianymi autorami należy rozumieć w opozycji do technodeterminizmu, zgodnie z którym media określałyby i ograniczały doświadczenie człowieka. Dramaturgia nowych mediów byłaby więc opisywana nie z pozycji **wplywu** środków przekazu, a powiązanych z nimi **znaczeń**, które wynikają z zespolenia nas i naszych środków w stale negocjowanych warunkach technospołecznych. Wspomniani badacze rozpatrują media w performansach pod względem tak ich materialnych właściwości, jak i wirtualnych efektów czy wyglądu – wszystko po to, by określić istotność danego rozwiązania dla różnorodnych zastosowań w sztukach performatywnych.

W tym obszarze możemy badać np. strategie oświetlenia, wykorzystywania narzędzi robotyki czy tworzenia interaktywnych doświadczeń bądź atmosfery wydarzenia. Dramaturgia nowych mediów pozwala uchwycić to, jak dane nowe media i powiązane z nimi rozwiązania oraz strategie budują złożone doświadczenia widzów. Wskazany obszar poszukiwań twórczych przede wszystkim zrywa z dawną opozycją człowiek–maszyna, czyniąc z tego pewien paradygmat. W ramach tego ostatniego – działania zależą w równym stopniu od sprawczości ludzkiej i nieludzkiej. Nie chodzi tu jednak o zerwanie z dotychczasowym dorobkiem sztuk performatywnych, ale raczej o nowe formy ich uwikłań w postęp naukowo-techniczny i środki przekazu.

Na doświadczenie dramaturgii nowych mediów w sztukach performatywnych składają się więc różne komponenty, w szczególności: projekcje, systemy oświetleniowe, obiekty i strategie budujące atmosfery widowisk czy rozwiązania z zakresu robotyki bądź akustyki. Tworzą one sferę wizualną, audialną, sfery interakcji oraz wrażeń. W tekstach poświęconych relacjom performansów i mediów zwykle wskazuje się na przewartościowanie funkcji komunikacyjnych w związku z wymienionymi rozwiązaniami. Równolegle porzuca się kategorie twórcy, widza, uczestnika na rzecz **użytkownika** – wzorem doświadczenia medialnego. Choć nie zawsze to rozpoznanie jest zupełnie trafne, a role, jakie odgrywamy jako „ci, którzy przychodzą”, bywają różnorodne – to wydaje się, że pojęcie „projektowania doświadczenia użytkownika” odcisnęło znaczące piętno na twórcach performansów (post)cyfrowych.

Wprowadzenie kategorii *experience design* przypisuje się Erikowi Daviesowi, który (w najogólniejszym sensie) wyznaczył cele projektowania

¹⁷ Samo pojęcie „dramaturgia” w tym kontekście badacze rozumieją jako rodzaj konceptualnego podejścia do praktyki, tworzenia sztuki. Zob. P. Eckersall, H. Grehan, E. Scheer, *New Media Dramaturgy*, London 2017, s. 1–15. Autorzy osadzają to podejście w założeniach m.in. teatru postdramatycznego Hansa-Thiesa Lehmana. Por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009.

zorientowanego nie na poszczególne cechy danego obiektu, a na **doświadczenie** w danym interaktywnym środowisku¹⁸. W kontekście sztuki mediów podnosi się tu zwykle konieczność budowania wielowymiarowych i multisensorycznych doświadczeń. Jak zauważają Eckersall, Grehan i Scheer, stosując podobną perspektywę, zyskujemy wyjątkową możliwość budowania doświadczeń. Artyści stosujący *experience design* zwracają uwagę uczestników na to, co w codziennym doświadczeniu medialnym zostaje przemilczane, co nas kontroluje, gdzie dochodzi do granic zrozumienia oraz przydatności danych rozwiązań.

Jak zatem widać, *experience design* pozwala skoncentrować się na **efektach**, a nie na samych mediach pojawiających się w sztukach performatywnych. To podejście było praktykowane na wielu uczelniach na całym świecie. Do tej pory wielokrotnie zastanawiano się nad możliwościami łączenia pewnych aspektów performatyki z wiedzą o projektowaniu komunikacji człowiek–komputer – szczególnie w obszarze systemów interaktywnych. Osią tych poszukiwań jest szeroko rozumiana relacja performer–widz. Swego czasu wpływowym tekstem w tym obszarze był *Computers As Theater* Brendy Laurel z początków lat dziewięćdziesiątych XX wieku¹⁹. Autorka odwoływała się m.in. do założeń poetyki Arystotelesa i kategorii swoistych dla teatru. Kolejne lata przyniosły jednak potrzebę bardziej zniuansowanego podejścia, pod kątem projektowania sfer interakcji performer–widz.

Tej kwestii przyglądali się m.in. Jocelyn Spence, Stuart Andrews i David M. Frohlich. Badacze ci zauważają, że projektowanie doświadczeń użytkownika w performatywnej odsłonie nie zawsze ma na celu wynalezienie konkretnego produktu czy wykonanie określonego zadania. *Performative Experience Design* ma raczej zwracać naszą uwagę na „czas spędzony nad rozważaniem doświadczenia użytkownika”²⁰. Zdaniem badaczy sensem projektowania doświadczeń użytkownika w performatywnej odsłonie jest angażowanie w interaktywne systemy. *Performative Experience Design* w tym kształcie zajmowałby się projektowaniem: współdziałania, operowania treścią i obiektami, zasad sterowania, granic konwencji oraz tego, co można wykonać w danym interaktywnym systemie.

Według Spence, Andrewsa i Frohlicha, stosując podejście performatywne w projektowaniu doświadczeń użytkownika, można zapewnić pewną stop-

¹⁸ E. Davies, *Experience Design (And the Design of Experience)*, https://www.academia.edu/11656018/Experience_Design_And_the_Design_of_Experience_ (dostęp: 30.03.2021).

¹⁹ B. Laurel, *Computers As Theatre*, New York 1991.

²⁰ J. Spence, S. Andrews, D.M. Frohlich, *Performative Experience Design*, [w:] *CHI2013 Changing perspectives*, red. P. Baudisch, M. Beaudouin-Lafon, W.E. Mackay, Paris 2013, s. 2054.

niowalność interaktywności, tworzyć ujęte w ciąg przyczynowo-skutkowy moduły interakcji, umożliwiać działania wobec innego/innych. Jak zauważają badacze, dzięki *Performative Experience Design* możemy także zwracać większą uwagę na trwanie wykonywanego ruchu użytkownika. Wraz z tym podejściem pojawiają się również: nastawienie na unikalność każdego pojedynczego performansu z udziałem mediów, tendencja do zapisywania i przetwarzania zachowań, projektowanie relacji oraz zmieniających się w czasie tożsamości, podkreślanie temporalności doświadczenia.

Wymienione cechy *Performative Experience Design* mogą okazać się nie tylko inspiracją do kierunków projektowania interaktywnych systemów. Jest to też okazja, by wyzwolić się ze stereotypowego ujęcia użytkowników jako pewnej bezkształtnej masy, która podchodzi do danego interfejsu czy obiektu bez indywidualnych przyzwyczajzeń, pamięci, historii. Takie podejście wydaje się dynamizować i personalizować myślenie o użytkownikach. Podobnie jak trudno wyobrazić sobie dwa identyczne wykonania jakiegokolwiek performansu (czy jego odbioru), tak w systemach interaktywnych jesteśmy w stanie zaproponować formaty doświadczeń, które będą wynikami współdziałania o charakterze indywidualizowanym²¹.

Opisane do tej pory podejścia i koncepcje możemy zastosować w analizach performansów postcyfrowych. Po tak zaznaczonym wstępie teoretycznym przejdźmy do zapowiedzianej analizy dwóch przykładów. W jaki sposób aktualne przemiany kultury medialnej pozostają w związku z twórczością Interrobang i Blast Theory?

Interrobang i *To Like or Not To Like*

Fenomen *big data* staje się głównym tematem i środkiem w partycypacyjnej „grze teatralnej” *To Like or Not To Like*. Ta akcja została przeprowadzona kilkanaście razy w 2015 i 2016 roku w językach niemieckim i angielskim²². W performansie niemieckiej grupy Interrobang na bieżąco jest tworzony unikalny dla każdego występu zbiór danych dotyczących uczestników i twórców performansu. Działanie unaocznia kilka wybranych aspektów mechanizmów cyrkulacji danych współczesnych użytkowników mediów sieciowych i zadaje pytanie o obraz oraz konsekwencje *big data* w określonych, stworzonych przez twórców warunkach. Twórcy *To Like*

²¹ Zob. *ibidem*; J. Spence, *Performative Experience Design*, Cham 2016.

²² Według informacji na stronie grupy do performansu doszło w Lipsku (11, 12, 13, 14 czerwca 2015 roku; 5, 6, 7, 8 lipca 2015 roku) oraz Berlinie (23, 24, 28, 29, 30 października 2015 roku; 4, 5, 6, 7 lipca 2016 roku). Zob. *To Like or Not To Like. A Big Data Game*, <https://www.interrobang-performance.com/en/to-like-or-not-to-like-2/> (dostęp: 30.03.2021).

or *Not To Like* – jak sami twierdzą – biorą sobie za cel rozpracowanie tej nowej sytuacji komunikacyjnej z perspektywy szans i zagrożeń, ludzkiej ciekawości, tendencji do podglądactwa oraz narcyzmu²³.

Obrazowanie i wizualizacja służą twórcom do performatywnego wykładu na temat obiegu danych o użytkownikach we współczesnych gospodarkach opartych o *big data*. Na początku, przed wejściem do sali, w której odbywa się *To Like or Not To Like*, uczestnicy performansu zostają sfotografowani. Co do zasady pełny udział w akcji jest możliwy poprzez wcześniejszą identyfikację, frontalne zdjęcie twarzy, które stanowi podstawę dalszych aktywności. Po „sesji zdjęciowej” zostajemy zidentyfikowani, a nasz wizerunek będzie dalej przetwarzany w ramach *To Like or Not To Like*. Publiczność zgromadzona na widowni staje się swego rodzaju zasobem eksperymentu określanego przez twórców jako *little big data*²⁴. To działanie jest próbą zawiązania „mikrospołeczności” w przestrzeni performansu, w ramach którego są stosowane mechanizmy znane ze współczesnych obiegu danych kultury cyfrowej.

Tuż obok siedzeń uczestników znajdują się analogowe telefony słuchawkowe. To za ich pomocą twórcy zbierają informacje zwrotne od publiczności. Jej aktywność medialna jest mierzona w czasie rzeczywistym i wizualizowana w formie słupków oraz diagramów na ekranie znajdującym się na scenie. Eksperyment Interrobang wydaje się próbą zrozumienia mechanizmów zbierania oraz wykorzystywania danych o użytkownikach, jakie można spotkać w realnych sytuacjach i przestrzeniach, np. w wagonie metra, w którym pasażerowie mają osobiste urządzenia podłączone do sieci.

Interaktywna zabawa odbywa się poprzez klawiaturę telefonu analogowego. Uczestnicy odpowiadają na zadane pytania, wybierając cyfrę z klawiatury numerycznej. Narrator/gospodarz performansu zadaje uczestnikom różne pytania: „wchodzisz do tramwaju – kto jest kontrolerem?”, „z kim spośród tych ludzi chciałbyś dzielić wynajem mieszkania?”, „wszystkie zapasy zostały zużyte; kto zostanie zjedzony pierwszy?”, „to grupa psychoterapeutów; przez którego chcesz być leczony?”, „tworzysz grupę terrorystyczną z tymi ludźmi; kto jest liderem?”. Twórcy proszą również o wskazanie reakcji na pokazywane zdjęcia przedstawiające różne sytuacje społeczne. Pojawia się np. fotografia wojenna z obszaru bliskowschodniego, a po jej wyświetleniu pada pytanie: „czy terroryzm ma być finansowany?”. Uczestnicy mogą zwykle odpowiedzieć, wciskając numery od 0 do 6 (gdzie zero to „zupełnie się tym nie zgadzam”, a 6 – „bardzo się z tym zgadzam”).

²³ Zob. *ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Po serii podobnych zadań twórcy wyświetlają wizualizację ze zdjęciami twarzy uczestników. Tłumaczą publiczności, że to, co widać na ekranie, to chmura obrazująca wcześniejsze „zbiory”. W kolejnym zadaniu zaplanowanym przez Interrobang łączymy się z innymi uczestnikami przez telefon. Następnie wizualizacja na ekranie przedstawia sieć osób, które połączyły się ze sobą – ukazując powiązania czy kontakty.

W performansie mechanizmy *little big data* decydują o postrzeganiu osób w sposób ilościowy – określając, co w danej grupie jest normą, a co od niej odbiega. W jednej z wizualizacji reprezentanci najbardziej typowych poglądów zostali umieszczeni w centrum ekranu jako największe ikony.

W trakcie akcji twórcy zadają krytyczne pytania: „skoro algorytm wie wszystko o moim życiu prywatnym, dlaczego nie mogę sam wykorzystywać tych informacji?”, „czemu dostęp do nich mają tylko wyspecjalizowane instytucje?”, „czemu profit z nich czerpie przemysł reklamowy?”. Poza wezwaniem do krytyki mechanizmów, w których uczestniczymy na co dzień, akcja pokazuje naszą nierozzerwalność jako społeczności w dobie *big data*.

Zgodnie z informacją Interrobang dane zebrane w trakcie tego wieczoru są chronione przez twórców. Wydarzenie kończy wyrażone ironicznie zdanie: „Dziękujemy za twoje zaufanie”. Może to rodzić kolejne niepokoje. Czy możemy zaufać twórcom, tak jak dziesiątki tysięcy razy „ufamy” właściwie zupełnie obcym przedstawicielom globalnych korporacji i mniejszym graczyom rynku medialnego?

To Like or Not To Like pokazuje, że nie zawsze zdajemy sobie sprawę z przetwarzania naszego wizerunku i innych danych w sieci. Z pewnością istnieją sfery mediów społecznościowych, w których możemy podchodzić do tych zagadnień bardziej świadomie niż w doświadczeniu proponowanym przez Interrobang. W akcji twórców ważniejsze od przekazywania wiedzy jest jednak samo umieszczenie mechanizmów w konwencji interaktywnego performansu – wyizolowanie pewnych strategii, komentowanie ich i zapewnienie dystansu poprzez rozwiązania na poziomie interfejsów.

Interrobang lawiruje między utopijnym i dystopijnym podejściem do uwikłania społeczności w mechanizmy *big data*. Nie przechodzi z tymi problemami „do porządku dziennego” ani nie koncentruje się na zajądłej krytyce działań globalnych korporacji medialnych. Wydarzenie przybliża pewne mechanizmy, stosując „ludzką skalę”. Nie można nie zauważyć, że w rzeczywistości działają one nieco inaczej, na innych warunkach, a udział w akcji przedstawia je nie do końca wiernie. Interrobang zamiast szczegółowo objaśniać *big data*, krąży wokół tematów naszej recepcji i sposobów radzenia sobie ze zmieniającą się rzeczywistością. Ostatecznie można jednak dojść do wniosku, że *To Like or Not To Like* nie trwoży, nie aktywizuje, nie uspokaja ani nie zadziwia. Niespecjalnie prowokuje, a jednak przykuwa uwagę – kon-

centrując się na osobistym i zbiorowym doświadczeniu użytkowników oraz jego heurystyce. Akcja motywuje do wyrażania osobistego stosunku do mechanizmów medialnych, w które jesteśmy uwikłani na co dzień – zadaje pytanie o to, co digitalizacja robi z naszymi codziennymi zachowaniami. Tym, co napędza *To Like or Not To Like*, wydaje się dobór pytań, ich uszeregowanie, wybór środków, które utrzymują uwagę użytkowników. Kluczowymi sferami działań twórców są przestrzeń interakcji i zaprogramowanie obiegu danych oraz ich wizualizacja w sposób zrozumiały, angażujący.

Akcja Interrobang wpisuje się w przemiany kultury postcyfrowej, o których piszą Causey, Klich i inni badacze. Wskazuje na hybrydyczną ontologię współczesnego performansu oraz tendencje do jednoczesnej unifikacji i rozpraszania podmiotowości. Czas widowiska jest tu z pewnością asynchroniczny, zakorzeniony w czasie transmisji danych, zespolony z aktywnością użytkowników. Przestrzeń udziału również nie jest spoista i rozgrywa się na kilku kanałach wymagających aktywności performerów-uczestników. *To Like or Not To Like* nie reprezentuje zjawisk wprost, ale doprowadza do pewnej szczególnej replikacji mechanizmów i symulacji w warunkach możliwych do osiągnięcia przez twórców. Uczestnicy-performery stawią i budują tu sieć zależności, która stoi w centrum uwagi zbiorowości. W pewnym sensie akcja pozwala zaistnieć systemowi wraz ze wszystkimi jego niedociągnięciami i niedoskonałościami. Twórcy biorą na warsztat problematyczną kwestię tożsamości skorelowanej z mechanizmami *big data*. Prowokują pytania: „czy działam właściwie?”, „normalnie?”, „zgodnie ze sobą?”, „jak zmienia mnie ten mechanizm?”, „czy poparte danymi i działaniami wizualizacje mówią rzeczywiście o mnie?”, „czy (jak?) mogę dyskutować z tym, co mnie reprezentuje?”. Wirtualność, która ujawnia się w *To Like or Not To Like*, nie zastępuje tożsamości ani przestrzeni działań; stanowi bardziej jej rozszerzenie. Równolegle – wizerunki i wizualizacje pochodzą także spoza performansu oraz są zakorzenione w globalnej strukturze danych – odwołują się do przekonań czy zwyczajów sprzężonych z korzystaniem z mediów sieciowych.

Blast Theory i Karen

Innym przykładem powiązaniem z kategorią performansu postcyfrowego jest *Karen* słynnej brytyjskiej grupy Blast Theory. Aplikacja, udostępniona użytkownikom w 2015 roku na urządzenia mobilne (iOS, Android), zdobyła wyjątkową popularność i doczekała się wielu analiz badaczy relacji performansu oraz mediów. Grupa Blast Theory jest uważana za pionierów

performansów w przestrzeni hybrydycznej²⁵. *Karen* kontynuuje ten rodzaj poszukiwań, odwołując się do współczesnej sfery medialnej – koncentruje się przede wszystkim na psychologicznych konsekwencjach korzystania z aplikacji oraz wplątania użytkownika w masowe mechanizmy zbierania danych. Tytułowa bohaterka interaktywnej opowieści jest coachem i freelancerką udzielającą porad życiowych przez internet. Z tą fikcyjną postacią możemy wchodzić w interakcje tylko za pomocą dedykowanej aplikacji. *Karen* prowadzi z nami liczne wywiady, których celem na początku wydaje się lepsze zrozumienie nas jako klientów. Stopniowo buduje nasz profil psychologiczny, zadając pytania o poglądy, zachowania w codziennych sytuacjach, sytuację życiową czy rodzinną. Jeśli odpowiadamy *Karen* na wiadomości, kontaktuje się ona z nami przez kilka lub kilkanaście dni, niekiedy więcej niż raz bądź dwa razy dziennie, o różnych, nie zawsze ustalonych porach. Stopniowo bohaterka wychodzi ze swojej roli profesjonalnego coacha i zadaje coraz bardziej niestosowne pytania, a niekiedy w niewybredny sposób komentuje szczegóły z naszego życia, które sami jej ujawniliśmy. W końcu okazuje się, że sama ma mnóstwo osobistych problemów, w które na domiar złego powoli zaczyna nas wciągać. Sesje spędzone z *Karen* kończą się możliwością pobrania raportu o danych zgromadzonych przez aplikację, zarówno zebranych podczas korzystania z niej, jak i udostępnionych nie do końca „świadomie”.

Zarówno Maria Chatzichristodoulou²⁶, jak i Seda Ilter²⁷ w swoich analizach *Karen* zwracają uwagę na polityczny kontekst aplikacji Blast Theory, w szczególności na jej potencjał krytyczny i partycypacyjny wobec kapitalistycznych mechanizmów *big data*. I choć nie mogę odmówić tej pracy wspomnianego wymiaru, to nie wydaje mi się, by był on przejawem praktykowania etosu hakerskiego (jak zdaje się twierdzić Chatzichristodoulou) albo działaniem stawianym na równi z radykalnymi gestami Critical Art Ensemble (co proponuje Ilter). Z pewnością akcje brytyjskiej grupy są realizowane w przestrzeni pomiędzy sferą publiczną i prywatną (o czym wspomina także sam Matt Adams z Blast Theory²⁸). Ten kierunek poszukiwań ma wyraźny rys polityczny. *Karen* więcej sprawczości wydaje się mieć jednak

²⁵ Zob. R.W. Kluszczyński, *Can You See Me Now? (2001) Blast Theory*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojski, Katowice 2015.

²⁶ M. Chatzichristodoulou, *Karen by Blast Theory: Leaking Privacy*, [w:] *Digital bodies*, red. S. Broadhurst, S. Price, London 2017, s. 65–78.

²⁷ S. Ilter, *Unsettling the 'friendly' gaze of dataveillance: the dissident potential of mediated aesthetics in Blast Theory's Karen*, „International Journal of Performance Arts and Digital Media” 2017, nr 1, s. 77–92.

²⁸ Zob. E.B. Mee, *The Audience Is the Message: Blast Theory's App-Drama Karen*, „TDR/ The Drama Review” 2016, nr 3, s. 165–171.

nie w obszarze aktywizmu, a przemian komunikacyjnych współczesnych sztuk performatywnych.

W tej ostatniej sferze możemy odnaleźć kilka cech wiążących *Karen* z kategorią performansu postcyfrowego. Jak zauważa Erin B. Mee:

Karen oferuje nie tylko nową lokalizację, w której teatr może mieć miejsce (w smartfonie) i nowe ramy czasowe teatru („sztuka” trwa dwa tygodnie, jest dostępna wszędzie dzięki aplikacji na telefon – trwa w nieokreślonym czasie), proponuje również nową strukturę dramaturgiczną, nowe sposoby angażowania oraz tworzy indywidualne doświadczenie teatralne, w którym uczestnik, a także jego reakcje stają się tak medium, jak przesłaniem²⁹.

Z *Karen* nie możemy połączyć się inaczej niż w czasie asynchronicznym, w przestrzeni hybrydycznej. Aktywność użytkownika jest ujęta w nawias konwencji aplikacji wirtualnego coacha. *Karen* tworzy nasz obraz, który pod koniec spotkań możemy – za opłatą – prześledzić w raporcie na nasz temat. Aplikacja – i bohaterka – nie jest idealnym produktem; tematyzuje własne błędy, takie jak przypadkowe włączenie kamerki, eksplorując całą paletę stosownych i niestosowanych zachowań w trakcie wideorozmów. Nasza tożsamość w trakcie performansu jest budowana nie tylko na podstawie danych świadomie dostarczonych głównej bohaterce, lecz także tych dostępnych aplikacjom bez naszej każdorazowej zgody (lokalizacje, czas spędzony na konkretnych aktywnościach itp.). Performans splata się zatem z naszą aktywnością-ze-smartfonem, przekraczając sfery prywatną-publiczną, wirtualną-realną.

Co warto dodać – w założeniu twórców – *Karen* nie miała być „tylko” aplikacją czy rodzajem swoistego „autoperformansu” medialnego. Blast Theory planowali stworzyć interaktywną akcję i zaprosić na nią użytkowników, o których grupa miałaby dużą ilość informacji. Zgodnie z zamysłem twórców zaproszony uczestnik po przyjeździe na wydarzenie otrzymywałby naklejkę do przyklejenia na piersi. Dzięki niej można byłoby określić ok. 8–10 różnych informacji o tym, w jakie interakcje wchodził z *Karen*. Te dane miały ujawniać czcionka, kolor napisu i kształt naklejki. Jak opisuje Adams, chodziło o doprowadzenie do sytuacji, w której „ktokolwiek może podejść do Ciebie w dowolnym momencie i nawiązać rozmowę, wiedząc, w jaki sposób wchodziłeś w interakcję z *Karen* w aplikacji”³⁰. Pytaniem wyjściowym tego pomysłu było: czy potrafimy stworzyć takie dzieło teatralne, w którym wiemy bardzo dużo o każdej osobie z publiczności?³¹ Jest to

²⁹ Zob. *ibidem*.

³⁰ M. Adams, Wywiad Erin B. Mee z Mattem Adamsem przez Skype, 11 stycznia 2016, [cyt. za:] *ibidem*, s. 170.

³¹ Zob. *ibidem*.

odwrócenie bardziej typowych pomysłów na wprowadzanie sfer interaktywności we współczesnych sztukach performatywnych. Niestety, z nieujawnionych przyczyn prawnych wydarzenie „wieńczące” doświadczenie z aplikacją *Karen* się nie odbyło.

Projektowanie doświadczeń użytkownika i performans postcyfrowy

Podstawowe założenia projektowania doświadczeń użytkownika są zachowane i kontynuowane we współczesnym performansie postcyfrowym. Artyści, świadomi narzędzi, poświęcający uwagę komunikacji, zadają pytania podobne do tych, które stawiają designerzy aplikacji, gier cyfrowych czy instalacji interaktywnych (lub takie same). Wraz z transformacją środowisk sieciowych w ostatnich kilkunastu latach doszło do wielu zmian, które skupiają się w zrekonstruowanej tu koncepcji performansu postcyfrowego.

Do przytoczonych dotychczas cech i właściwości wymienionych przez badaczy możemy dodać inne tendencje: związek z nowymi masowymi zbiorami danych (*big data*), projektowanie doświadczeń użytkownika mediów lokacyjnych (dotarcie „do kieszeni”, a nie niezapśredniczonych zmysłów odbiorcy poprzez aplikacje), ujawnianie się nowych internetowych formatów masowych zdalnych wydarzeń w przestrzeniach komunikatorów i gier z otwartym światem, postępującą personalizację oraz normalizację doświadczenia wirtualnej rzeczywistości. Te dwie ostatnie cechy od wybuchu pandemii w 2020 roku przybrały bardziej wyrazisty kształt i mogą wymagać osobnego omówienia.

Wraz z postcyfrowością performansu pojawiło się także pewne uwolnienie od konieczności korzystania z najnowszych technologii, sięganie po dawne media (np. telefon stacjonarny w *To Like or Not To Like Interrobang*). Możemy dziś uczestniczyć w akcjach, które w bardzo wnikliwy sposób komentują technologiczne uwikłanie, lecz koncentrują się tylko na konsekwencjach codziennego stosowania technologii medialnych³² zamiast na jakichkolwiek urządzeniach pojawiających się w danym wydarzeniu. Inną możliwą do zaobserwowania zmianą jest częściowa utrata związku z „awangardowością” czy transgresywnością, co było ważną cechą *digital performance* na przełomie wieków. Wydaje się to potwierdzać ostatecznie dość zachowawcza krytyka kultury cyfrowej w dwóch omówionych wyżej przykładach – Blast Theory i Interrobang.

³² W tym celu zastosowała koncepcję Causeya Angela Butler, analizując spektakl *Man of Valour*. Zob. A. Butler, *Affective Encounter: Repetition and Immersive Practices in Man of Valour*, „Rhizome. Cultural Studies in Emerging Knowledge” 2019, nr 35, www.rhizomes.net/issue35/butler/index.html (dostęp: 30.03.2021).

Podsumowanie

Zagadnienie performatywnego wymiaru projektowania doświadczenia użytkownika wydaje się silnie połączone z cechami performansu postcyfrowego. Zestawienie tych dwóch wątków ujawnia znaczenie indywidualnego i spersonalizowanego podejścia do użytkownika współczesnych mediów oraz sprzężonych z nimi performansów. Performans postcyfrowy spleciony z rozwojem technospołecznym może dotrzymać kroku tworzącej się historii użytkowników w ich osobistej, popartej własną aktywnością relacji z mediami.

Projektowanie doświadczeń użytkownika z pewnością zmienia się pod wpływem nowych sfer obiegu danych, które współtworzą nas i nasze sieciowe relacje. Niebagatelną rolę odgrywają tu media lokacyjne, wirtualne gospodarki i uczenie maszynowe, które nie pozostają bez wpływu na tożsamość użytkowników. Współcześni twórcy, tacy jak Interrobang, Blast Theory, ale także wielu innych – mogą tematyzować procesy, w jakie jesteśmy codziennie wikłani, zmieniając je w nowe formaty wrażeń estetycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Archey K., Peckham R., *Art Post-Internet*, <http://ucca.org.cn/en/exhibition/art-post-internet/> (dostęp: 30.03.2021).
- Birringer J., *Performance, technology, & science*, New York 2008.
- Broadhurst S., *Digital Practices*, Basingstoke 2011.
- Butler A., *Affective Encounter: Repetition and Immersive Practices in Man of Valour*, „Rhizome. Cultural Studies in Emerging Knowledge” 2019, nr 35, www.rhizomes.net/issue35/butler/index.html (dostęp: 30.03.2021).
- Carr N., *Płytki umysł. Jak internet wpływa na nasz mózg?*, przeł. K. Rojek, Gliwice 2013.
- Causey M., *Postdigital Performance*, „Theater Journal” 2016, nr 3.
- Causey M., *Theatre performance and technology*, London 2006.
- Chatzichristodoulou M., *Karen by Blast Theory: Leaking Privacy*, [w:] *Digital bodies*, red. S. Broadhurst, S. Price, London 2017.
- Davies E., *Experience Design (And the Design of Experience)*, https://www.academia.edu/11656018/Experience_Design_And_the_Design_of_Experience_ (dostęp: 30.03.2021).
- Dixon S., *Cybernetic-existentialis*, London – New York 2020.
- Dixon S., *Digital Performance*, Cambridge 2007.
- Eckersall P., Grehan H., Scheer E., *New Media Dramaturgy*, London 2017.
- Ferrando F., *Philosophical posthumanism*, London – New York 2020.
- Gere C., *Digital Culture*, London 2008.
- Ilter S., *Unsettling the 'friendly' gaze of dataveillance: the dissidentpotential of mediated aesthetics in Blast Theory's Karen*, „International Journal of Performance Arts and Digital Media” 2017, nr 1.

- Klich R., *Intermedial Theatre. On Technology*, [w:] *Intermedial Theatre. Principles and Practices*, red. M. Crossley, London 2019.
- Kluszczyński R.W., *Can You See Me Now? (2001) Blast Theory*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojski, Katowice 2015.
- Kłeczek J., *Historycznomedialne przemiany scenotechniki, notacji i podmiotowości w sztukach performatywnych*, Poznań 2018 (praca doktorska), <https://hdl.handle.net/10593/23952> (dostęp: 30.03.2021).
- Laurel B., *Computers As Theatre*, New York 1991.
- Lehmann H.-T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009.
- McHugh G., *Post Internet. Notes on the internet and art 12.29.09> 09.05.10*, Brescia 2011.
- Mee E.B., *The Audience Is the Message: Blast Theory's App-Drama Karen*, „TDR/The Drama Review” 2016, nr 3.
- Parker-Starbuck J., *Cyborg theatre*, New York 2014.
- Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, red. D.M. Berry, M. Dieter, Basingstoke 2015.
- Salter C., *Entangled*, Cambridge 2010.
- Spence J., *Performative Experience Design*, Cham 2016.
- Spence J., Andrews S., Frohlich D.M., *Performative Experience Design*, [w:] *CHI2013 Changing perspectives*, red. P. Baudisch, M. Beaudouin-Lafon, W.E. Mackay, Paris 2013.
- The Performing Subject in the Space of Technology. Through the Virtual, Towards the Real* red. M. Causey, E. Meehan, N. O'Dwyer, London 2015.

Jakub Kłeczek – dr nauk hum. Zatrudniony jako adiunkt na Wydziale Humanistycznym UMK w Toruniu. Badacz relacji sztuk performatywnych i medialnych, zajmuje się historyczno-medialnymi transformacjami performansów intermedialnych. Jego główne zainteresowania badawcze to: archeologia mediów, awangarda sztuk performatywnych, sztuka mediów, kultura (post)cyfrowa. Autor ponad trzydziestu artykułów naukowych i recenzji (opublikowanych m.in. w: „Polish Theater Journal”, „Didaskalia”, „Panoptikum”). Kierownik projektu badawczego dotyczącego intermedialnych performansów przed II wojną światową w Polsce i Europie Środkowej (NCN, SONATINA 5). ORCID: 0000-0002-9499-1567. Adres e-mail: <postinternetperformance@gmail.com>.

Jakub Kłeczek – PhD in humanities. Employed as an assistant professor in the Faculty of Humanities at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. Researches the relations between performing arts and media, and deals with historical-media transformations of intermedia performances. His main research interests include: archaeology of media, avant-garde of performing arts, media art, (post)digital culture. Author of over thirty scientific articles and reviews (published in journals such as “Polish Theater Journal”, “Didaskalia”, “Panoptikum”). Manager of a research project on intermedia performances before World War II in Poland and Central Europe (NCN, SONATINA 5). ORCID: 0000-0002-9499-1567; e-mail address: <postinternetperformance@gmail.com>.

Styk dramaturgii z poezją: o poetyce Ry Nikonowej

ABSTRACT. Daniel Banasiak, *Styk dramaturgii z poezją: o poetyce Ry Nikonowej* [Contact between dramaturgy and poetry: about the poetics of Ry Nikonova]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 127–135. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.7.

Ry Nikonova is a Russian poet, belonging to the so-called “Second culture” of the 20th century, creating in the spirit of neo-avant-garde. Together with her husband, she published in the samizdat magazine “Transponans”, which was formed in the 1970–80s. Her poetic works, stylized as theatrical plays, present the idea of syncretism of art, which according to the artist is theatre. The short, economical poems evoke monumental visions of theatre, where gestures are important – less words, the conflict between actors and spectators, and all the seemingly non-scenic spaces associated with theatre in the reader’s consciousness.

KEYWORDS: Ry Nikonova, neo-avant-garde, “transfurism”, “Transponance”, poetry, theatre art, syncretism

Niełatwo określić charakter twórczości Ry Nikonowej – artystki i poetki rosyjskiej neoawangardy, gdyż takie było założenie transfuryzmu, czyli kierunku, który stworzyła wraz z mężem. Propagatorzy tego prądu w literaturze lat sześćdziesiątych–osiemdziesiątych ubiegłego wieku dążyli nie tylko do przenikania utrwalonych rodzajów literackich. Ich twórczość przekraczała granice pisarstwa, zabarwiając się kolorami rysunku, kolażu, (auto)portretu, fotografii, grafiki, sztuk plastycznych i szeroko pojętej muzyki. „[...] sztuka powinna być karmiona właśnie sztuką, dla mnie to oczywiste”¹ – podkreślała poetka.

W Polsce Nikonowa jest właściwie nieznana; nie tłumaczono też na język polski jej utworów. Nawet wśród rusycystów jej twórczość jest owiana tajemnicą. Jak dotąd nikt nie starał się analizować jej bogatej spuścizny. Ten artykuł jest więc próbą zaznajomienia polskich literaturoznawców z tą zadziwiającą artystką.

Bogini płodności

Rea/Ry Nikonowa to pseudonim artystyczny, którym od 1982 roku posługiwała się Anna Tarszis. Pochodziła z Jejska nad Morzem Azowskim.

¹ А. Таршис, *Искусство вмешательства в искусство (трансплантация)*, „Транспонанс” 1979, nr 1, с. 4.

Zdobyła tam wykształcenie muzyczne (przez całe życie uczyła się gry na fortepianie). Dla poety z awangardowego podwórka, Borisa Konstriktora, była pieśniarką, a nawet operową diwą. Natura obdarzyła ją podobno do-
brze ustawionym głosem, który wszelkie jej działania – od zakupu chleba
po prowokacyjny performans – przemieniał w arie. Nosiła ekstrawaganckie
stroje, zaprojektowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, prze-
widująca przyszłe trendy. Kolorowymi rękawami regulowała wszechświat,
deklamując „poezję wektorową”².

W Związku Radzieckim publikowała swoje utwory przede wszystkim
w samizdacie. Później czyniła to na Zachodzie – w Niemczech, Austrii,
USA, we Włoszech. Jest też znana jako wybitna postać kierunku *mail art*.
Tworzyła sztukę abstrakcyjną, ciągle eksperymentowała z poezją awan-
gardową. W 1971 roku stworzyła pierwsze wiersze wizualne, następnie
próżniowe, na bazie „muzycznej, z tajemnym migotaniem”³, i książkowe –
w formie tabel. Ciągle powracała do swych utworów i je zmieniała. Ten
wieczny powrót notowała, odpowiednio datując swoje wiersze, wyznacza-
jąc czas nie tylko ich napisania, lecz także wielokrotnych poprawek (przy
wierszach często widnieje nawet po pięć dat). Zastanawiała się nad opisem
wszelkich możliwych wariantów i kombinacji w sztuce (łączyła literaturę
z malarstwem i matematyką, pisanie na żywo z literaturą, matematykę
z malarstwem itp.).

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Nikonowa i Siergiej Sigiej
byli *спиритус мовенс* rosyjskiej neoawangardy. Wydawali undergroundowe
czasopisma „Номер”, „Дабл” i „Транспонанс”, w których publikowali peters-
burscy poeci: B. Konstriktor, A. Nik, D. Prigow, G. Sapgir, prozaik i fotograf
B. Kudriakow. W 1974 roku przeprowadzili się do Jejska i właśnie tam zaczęli
wydawać „Transponans”. Przyjmowali licznych gości z Moskwy i Petersburga.
Jejsk stał się wówczas kulturalnym centrum rosyjskiej sztuki i literatury.

Od 1976 roku Nikonowa zaczęła tworzyć książki artystyczne (połówki
książek, książki spiralne), a w 1978 roku – wiersze wektorowe. W 1985 roku
dołączyła do ruchu *mail art*. Korespondowała z wieloma artystami z całego
świata, m.in. z Robinem Crozierem, Johnem M. Bennettem, Guyem Ble-
usem i Shozo Shimamoto.

Wspólnie z mężem w 1998 roku otrzymała prestiżową w Rosji nagrodę
literacką im. Andrieja Biełego. W tym samym roku wyemigrowała do Kiel

² Б. Констриктор, *Примадонна авангарда*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/primadonna-avangarda.html> (dostęp: 14.02.2021).

³ Zob. Р. Никонова, *Массаж тишины*, „Новое литературное обозрение” 1997, nr 23, s. 279–280.

w Niemczech. Zachorowała na raka, z którym walczyła przez 10 lat. Brała udział w projektach *mail artu*, tworzyła poezję wizualną i dźwiękową, malowała obrazy.

„Transponans”, transfuryzm, transpoeci

W tzw. drugiej kulturze niezwykle rolę odegrało czasopismo „Transponans” (1979–1986), wydawane przez Nikonową i Sigieję. Publikowali w nim różni autorzy, których poetyka sięgała do klasycznej awangardy. Dzięki temu czasopismu została sformułowana rosyjska neoawangarda lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Poeci mogli odkryć własną drogę twórczą, zrozumieć swoje miejsce w literaturze i kulturze. Spotkanie z ich sztandarowym czasopismem jest również doświadczeniem taktylnym – wymaga otwierania zapiętych różnokształtnych elementów, przerzucania kolorowych kartek o różnych teksturach, z papieru, folii. Czasopismo było rodzajem performansu angażującego odbiorcę w metaforyczne odpakowywanie nie tyle sensów, co absurdu, by z nim grać. Autorzy periodyku zapraszali do porzucenia utartych schematów estetycznych. Wydawano manifesty poetyckie rosyjskiego „transfuryzmu”⁴, które akcentowały wagę świadomości poezji i intonacji wiersza metaforycznie porównywanej do kości mamuta⁵. Podkreślano potrzebę zwiększenia płaszczyzny wersetu, rozbioru tekstu na części kwantowe, potrzebę „tętna” cytatów, „polistylistyki”, czerpania z twórczości mistrzów awangardy lat dwudziestych, Chlebnikowa, Gnedowa, Kruczonychy. Postulowano „bunt słów”, indywidualną, wyzwoloną gramatykę – powielanie sylab, zwiększanie liczby samogłosek, tautologie, świadome przerwy, wykorzystywanie hieroglifów, podkreśleń, rys, przekreśleń, kolorów, czystego dźwięku, „pisma wydźwiękowego”⁶. Mile widziane były następujące techniki poetyckie:

- „naczynia” – tekst wewnątrz innego tekstu, różniący się od swojej powłoki cechami formalnymi, semantycznymi lub gatunkowymi
- „potrząsanie strukturą”, „tasowanie elementów” – wyrazów, sylab, liter itp. (na poziomie znaczenia to absurd)

⁴ Zob. G. Janecek, *A Report on Transfurism*, „Wiener Slawistischer Almanach” 1997, nr 19, s. 123–142.

⁵ С. Сигей, *О «задачах» транспоззии*, „Транспонанс” 1979, nr 1, с. 1–2.

⁶ Р. Никонова, Б. Констриктор, С. Сигей, *Трансфур-манифест 2 (программа)*, „Транспонанс” 1980, nr 7, с. 10.

– „przeplatanie”, „wstrzykiwanie jednego słowa (frazy lub tekstu) do innego metodą naprzemiennych elementów obu, przy zachowaniu równości naprzemiennych elementów, np. sylab”⁷.

Poetyka dramaturgii czy dramaturgia poetyki?

Łączenie dramaturgii z poezją, często wizualną, dawało poetce wystarczającą przestrzeń do eksperymentu. Krótkie wiersze powstawały natomiast według logiki futurystycznej gry językowej. Poetycki manifest Nikonowej opiera się na buncie, ale nie przeciw Bogu; ma charakter poszukiwania abstraktu. Styl jej utworów dobitnie zrywa z logiką codzienności, z kontekstem społecznym; staje się podobny do stylu mowy uświęconej, modlitwy, kierowanej bezpośrednio do bóstwa. Żadna komunikacja w świecie poetyckim Nikonowej nie jest możliwa – ludzie i przedmioty albo w ogóle w nim nie istnieją, albo są odbiciami bóstwa, do którego ten niespokojny głos brzmiący w wierszach stara się dotrzeć.

Te sztuki mają różne odcienie gatunkowe. *Sztuka o Pasji Pana (Пьеса о страстях Господних)* jest misterium. Główne role grają w niej uosobienia abstrakcyjnych pojęć, takich jak: Szczęście człowieka, Cierpienie ręki, Uwielbienie siebie, Uczucie tańca, Radość żółtego koloru czy Siła ptasiego lotu. W sztuce *Rzeczywiście jeden (Действительно один)* mamy do czynienia z absurdem i wpływem dramaturgii rosyjskiego symbolizmu. Utwór *Koguty (Петухи)* to połączenie materii dźwiękonaśladowczej i graficznej; cała ludzkość została w nim porównana do bydła stojącego w zagrodzie. W *Sztuce rytmicznej (Ритмическая пьеса)* zaprezentowano różne sposoby mówienia, które powinny zbliżać do wzajemnego zrozumienia, lecz w istocie nie powstaje żaden dialog. Utwór *Setki sędziów: dialogi w stylu Oskara Wilde’a (Сотни судей: Диалоги в стиле Оскара Уайльда)* został napisany prozą rytmiczną. Gdyby zmodyfikować jego zapis graficzny, zmieni się w niewielkich rozmiarów poemat, nieprzypominający kanonów dramatu. Sztuka *Wod jak (Вод как)* to alegoryczna opowieść o smutnym losie artysty, napisana w rytmie piosenki. Małe sztuki Nikonowej są naprawdę miniaturowe – składają się z paru wyrazów. Są to wiersze na pewno wyprzedzające czasy, w których powstały.

Nikonowa dążyła do stworzenia nowego systemu sztuki, której immanentną cechą byłaby idea „transpozycji” jednego rodzaju sztuki w inny, pozwalający nie tylko pisać wiersz, lecz także otwierać go, rozkręcać, rozszerzać w przestrzeni teatralnej lub tworzyć performans. W jednym z manifestów

⁷ Р. Никонова, *Взаимосвязанные стилеобразующие приемы-принципы*, „Транспонанс” 1983, nr 17, с. 12.

transfuryści ogłaszają, że „narzędziem integracji i syntezy różnych sztuk będzie transponowanie”⁸.

Te utwory zgodnie z poetyką transfuryzmu mają cechy multimedialne. Oprócz tekstu, znaków graficznych i kolorów autorka włącza w nie pomiar czasu, choreografię języka. Idąc po wyznaczonej ścieżce, czytelnik przemieszcza się od wyrazu do wyrazu, od strony do strony; odkrywa nowe sensory i literackie związki.

Można też nakreślić pewną ewolucję dramaturgii Nikonowej – od sztuk napisanych bardziej do czytania do sztuk, w których tekst został podporządkowany działaniu. Sztuki z lat sześćdziesiątych miały za zadanie stworzyć poprzez czysto literackie środki wyjątkowy nastrój sceniczny, jak *Żaloba (Траур)*: „Scena powinna być czarnym-czarna, a widownia oświetlona niebieskim. Aktorzy na czarno (ich nie widać) wypowiadają powoli i żałośnie tekst dowolnej wesołej sztuki” (przeł. D.B.) (*Цена должна быть черным-черна, а зрительный зал освещён голубым. Актёры в чёрном (их и не видно) произносят медленно и печально текст любой весёлой пьесы*⁹).

Od początku lat siedemdziesiątych Nikonowa podążała w kierunku teatru aktów, czynu, w którym działanie jest przeciwstawione słowu, teatr – literze. Wszystko po to, by stworzyć na nowo alfabet teatralny.

Z jednej strony Ry Nikonowa czerpała od rosyjskich i europejskich mistrzów awangardy: Filippa Tommasa Marinettiego, Ilji Zdaniewicza, Michaiła Matiuszyna czy Aleksieja Kruczonych, z drugiej – z komedii antycznych oraz szkolnego dramatu średniowiecznego. Jej dramaturgia jest jednocześnie kontynuacją poszukiwań rosyjskiego futuryzmu, poetyckich ugrupowań *oberiu* czy dadaizmu, ale też wykracza poza starą awangardową poetykę, choćby przez to, że jest jeszcze trudniejsza w scenicznej realizacji. Siergiej Sigiej podkreślał, że Nikonowa syntezyowała w swych tekstach dramaturgiczne idee takich dwudziestowiecznych twórców, jak: Samuel Beckett, Sławomir Mrożek, Antonin Artaud, Jean Genet. W tych tekstach zachwyca przede wszystkim połączenie modernistycznej dramaturgii z poezją współczesną. Nikonowa nie przykładła zbytnej wagi do aliansu obrazu z dźwiękiem jak w awangardzie z lat dwudziestych. Podczas spotkania z jej tekstami dramaturgicznymi czytelnik może przy ogromnej pracy wyobraźni przekształcić je w sceniczne spektakle teatru wewnętrznego.

⁸ Р. Никонова, Б. Констриктор, С. Сигей, *Манифест номер три*, „Транспонанс” 1983, nr 18, s. 17–18.

⁹ Р. Никонова, *Траур*, [в:] *Слушайте ушами (пьесы, проза и пьогмы 1961–1979 с заметками и режиссёрскими экспликациями автора и послесловием Сергея Сигея)*, Москва 2011, s. 49.

Teatr ogromny

Głównym celem dramaturgii Nikonowej było „przekształcenie Teatru” na podstawie rewizji myślenia o wewnętrznej strukturze sztuki. Najważniejsza zasada to zasada ekonomii. Oprócz tego artystka w dramatach opisała gesty i ruchy, nadając im większy sens niż replikom osób.

Dramaturgia Nikonowej opiera się na wycuciu granic i możliwości teatru jako oddzielnego zjawiska. W niewielkiej notatce *Z powodu teatru (По поводу театра)* teatr jest widziany przez poetkę jako najbardziej syntetyczny rodzaj sztuki. To według niej „suma wszystkich sztuk”, potrafiąca rozrosnąć się do rozmiarów globalnych. Tekst będzie napelniony sensem lub brakiem sensu, ale tylko w teatrze, w którym odbywają się gargantuiczne widowiska z początkiem i końcem, „potopem, trzęsieniem ziemi i apokalipsą”¹⁰. Dosłowne rozumienie omawianych sztuk nie jest przez autorkę zalecane.

We wspomnieniowym szkicu *Ni Butera, ni broda (Ни Бутера ни брода)* Nikonowa pisze o „teatralności prawdziwej”, która polega na przestrzennym rozmachu, ogromnej liczbie osób na scenie przy minimalnej liczbie słów¹¹. Inscenizacja malutkiej sztuki Nikonowej z prologiem, epilogiem i trzema aktami (po półtorej strony każdy) wymagałaby pięciu chórów i około 300–500 statystów. Wprawdzie Siergiej Sigiej uważa, że dramaturgiczna twórczość Ry Nikonowej jest możliwa „zarówno na scenie, jak w umyśle”, ale jest to niezmiernie trudne w realizacji.

Do niektórych utworów dramatycznych poetka od razu włącza reakcję widzów, którzy tym samym stają się uczestnikami tego, co odbywa się na scenie. Teatrem dla Nikonowej jest nawet kolejka do bufetu albo garderoby. Zachowanie publiczności jest modelowane przez dramaturga. W sztukach-wierszach Nikonowej mamy do czynienia z „zasadniczo nowym podejściem do spektaklu, w którym napięcie i główny konflikt zachodzi pomiędzy widzem i aktorem”¹².

Twórczość dramaturgiczna poetki to właściwie bardzo krótkie wiersze, mające pewne elementy sztuki teatralnej – albo są to w istocie didaskalia, albo dialogi, albo enigmatyczne wyrazy, w których trudno doszukać się sensu czy odniesienia do jakichkolwiek realiów. Ta maniera „pozarozumowego”, „pierwotnego” odczucia sztuki jako całego teatru jest właściwie niemożliwa do fizycznego wystawienia na scenie. Wydaje się, iż wiersze-dramaty Ry Ni-

¹⁰ С. Сигей, *Квинтесенция сценизма*, [в:] *Слушайте ушами (пьесы, проза и пюгмы 1961–1979 с заметками и режиссёрскими экспликациями автора и послесловием Сергея Сигея)*, Москва 2011, с. 107.

¹¹ Р. Никонова, *Ни Бутера ни брода*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., с. 93.

¹² С. Сигей, *Квинтесенция сценизма*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., с. 106.

konowej zachęcają do syntetycznego i holistycznego patrzenia na sztukę, ale też do odważnych wizji na temat teatru, który ma urzeczywistnić sztukę pełną. Nowy teatr ma być totalny, brutalny i w miarę możliwości monochromatyczny¹³. Teatr jest sumą wszystkich sztuk i liczy się w nim wszystko: „radikalność eksperymentu artystycznego nie wyklucza intensywności uczuć, refleksji poetyckiej, a nawet wypowiedzi politycznej. Ry we wszystkim szła do końca, w którą by stronę się nie poruszała”¹⁴ (przeł. D.B.).

Według poetki do tej pory teatr nie wypełniał całej przestrzeni¹⁵. W dramaturgii Nikonowej przestrzeń zagarnia scenę, widza, audytorium, a nawet sam budynek teatru, łącząc wszystko ze sobą. Wypowiedzi osób na scenie stają się didaskaliaми. Postacie rozprawiają, co i w jakikolwiek sposób ma zostać zagrane. Teksty zawierają też informacje modelujące reakcje audytorium. Niekiedy widz przyjmuje udział w spektaklu, pozostając jednocześnie widzem. W dramacie *Rośliny podobne do zwierząt* (*Растения похожие на зверей*) z 1972 roku z podtytułem: *sztuka dla dekoratora i pracowników sceny* (*пьеса для декоратора и рабочих сцены*):

Na scenie rozstawione są rośliny podobne do
różnych zwierząt
Pracownicy sceny od czasu do czasu przedstawiają je
Publika składa się z uczonych – matematyków i
szachistów
Wszystkie kompozycje koniecznie są anty-szachowe. (przeł. D.B.)

На сцене расставлены растения, похожие на
различных зверей.
Рабочие сцены время от времени переставляют их.
Публика состоит из учёных-математиков и
шахматистов.
Все композиции обязательно антишахматны¹⁶.

W sztukach Nikonowej w formie wiersza jest nakreślone wszystko, co powinno wydarzyć się na scenie. Czasami zgodnie z zaleceniami autorki nie powinno wydarzyć się nic, jak w sztuce *Mu-Mu* (*Му-Му*) z 1985 roku:

¹³ Д. Янечек, *Тысяча форм Ры Никоновой*, „Новое литературное обозрение” 1999, 35, с. 285.

¹⁴ И. Кукуй, «Рифмы первый волн»: об организующем начале творчества Ры Никоновой, „Новое литературное обозрение” 2014, № 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/rifmy-pervyj-voln-ob-organizuyushhem-nachale-tvorchestva-ry-nikonovoj.html> (dostęp: 14.02.2021).

¹⁵ Р. Никонова, *По поводу театра*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., с. 3.

¹⁶ Eadem, *Растения похожие на зверей*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., с. 49.

Му-Му
патры на Гierasima
Обоје млчэа. (прэз. D.B.)

Му-Му
смотрыт на Герасіма
Оба млчат¹⁷.

Jest to oczywiście odwołanie do Turgeniewowskiego opowiadania *Mumu* (1852), którego głównymi bohaterami są głuchoniemy stróż Gierasim i jego suka Mumu. Służący na dworze dziedziczki chłop pańszczyźniany pewnego dnia ratuje z topieli psa, który zostaje jego wiernym towarzyszem. Niestety, kapryśna i władcza Pani doprowadza do tego, że służący musi zgładzić stworzenie, które nazbyt hałasuje. Kontemplacja i wpatrywanie się w milczeniu w tych dwoje ewokuje metafizykę wieczności, pytania o zbrodnię, zdradę, karę, ale też rozważania na temat stosunków społeczno-politycznych w dziewiętnastowiecznej Rosji.

W dramaturgii Nikonowej akcja często opiera się nie na słowie czy replice, lecz na geście¹⁸. Czasami gest pojawiający się wraz z repliką odgrywa kluczową rolę w scenie, ilustruje rozwiązanie i sugeruje wiele możliwych konotacji: *Sztuka Ja – to nie ja / Ja – to tanto (gest) (Пьеса Я – это не я Я – это то (жест))*¹⁹.

Poetyckie utwory stylizowane na sztuki teatralne karmią się ideami transfuryzmu, przekraczają granice sztuk, by przedstawić ich włodarza, jakim jest Teatr. Krótkie dramaty Nikonowej napisane wierszem są gotowe na scenę ogarniającą całe uniwersum świata. Każdy ma w nim rolę zaplanowaną przez demiurgicznego autora, przed którą nie sposób się uchylić.

BIBLIOGRAFIA

- Констриктор Б., *Примадонна авангарда*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/primadonna-avangarda.html> (dostęp: 14.02.2021).
- Кукуй И., «Рифмы первый волн»: об организующем начале творчества Ры Никоновой, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/rifmy-pervyj-voln-ob-organizuyushhem-nachale-tvorchestva-ry-nikonovoj.html> (dostęp: 14.02.2021).

¹⁷ Eadem, *Стихотворения*, „Russian literature” 2006, nr 59, s. 337.

¹⁸ Zob. *Akt bez słów* (1956) Samuela Becketta.

¹⁹ Р. Никонова, *Пьеса (я это – не я)*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., s. 57.

- Никонова Р., *Массаж тишины*, „Новое литературное обозрение” 1997, nr 23, с. 279–280.
- Никонова Р., *Слушайте ушами (пьесы, проза и пюжмы 1961–1979 с заметками и режиссёрскими экспликациями автора и послесловием Сергея Сигея)*, Москва 2011.
- Никонова Р., *Стихотворения*, „Russian literature” 2006, nr 59, s. 337.
- Никонова Р., Констриктор Б., Сигей С., *Манифест номер три*, „Транспонанс” 1983, nr 18, с. 17–18.
- Никонова Р., Констриктор Б., Сигей С., *Трансфур-манифест 2 (программа)*, „Транспонанс” 1980, nr 7, с. 10–11.
- Сигей С., *Квинтесенция сценизма*, [в:] *Слушайте ушами (пьесы, проза и пюжмы 1961–1979 с заметками и режиссёрскими экспликациями автора и послесловием Сергея Сигея)*, Москва 2011, с. 103–109.
- Сигей С., *О «задачах» транспозии*, „Транспонанс” 1979, nr 1, с. 1–2.
- Таршис А., *Искусство вмешательства в искусство (трансплантация)*, „Транспонанс” 1979, nr 1, с. 4.
- Янечек Д., *Тысяча форм Ры Никоновой*, „Новое литературное обозрение” 1999, 35, с. 283–319.
- Janecek G., *A Report on Transfurism*, „Wiener Slawistischer Almanach” 1997, nr 19, s. 123–142.

Daniel Banasiak – dr, literaturoznawca, zajmuje się badaniami literatury rosyjskiej XX i XXI wieku. Szczególnymi obszarami jego zainteresowań są: relacje między literaturą a religią, *sacrum* w literaturze i kulturze, tradycja i nowatorstwo literatury współczesnej, poezja undergroundowa 2. połowy XX wieku oraz eseistyka. Autor monografii *«Поэтический ансамбль» „Русские боги” Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности* (Łódź 2019). ORCID: 0000-0001-8087-8187. Adres e-mail: <banasiakdaniel@gmail.com>.

Daniel Banasiak – PhD, specialist in literary studies. He specializes in research on the history of 20th–21st-century Russian literature. His special interests include the relationship between literature and religion, the sacrum in literature and culture, the tradition and innovation of modern literature, underground poetry of the second half of the 20th century, and essays. Author of the monograph: *«Поэтический ансамбль» „Русские боги” Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности* (Łódź 2019). ORCID: 0000-0001-8087-8187. E-mail address: < banasiakdaniel@gmail.com>.

Po co dramaturgowi aktor performatywny?

ABSTRACT. Wojciech Baluch, *Po co dramaturgowi aktor performatywny?* [Why a playwright needs a performative actor?]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 137–152. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.8.

The article is an attempt to answer the question of how contemporary performative acting enters into artistically and cognitively significant interactions with the new Polish dramaturgy. The relationship between the two forms of art is discussed in relation to two types of acting: task-oriented and performative. The concept of both types of acting is derived from the analysis of selected contemporary theater and television productions of dramas and scenarios arising from the achievements of the latest Polish dramaturgy. The examples that are analyzed reveal various aspects and types of the actors' performative game, which include the issues of the actor's subjectivity, their presence on stage and the materiality of the body. Unlike many of today's discussions, the interpretations and comments on selected scenes and fragments of a performance do not focus on the subversive dimension of the above-mentioned aspects of acting, but look for new perspectives of reception and, at the same time, broaden the areas of theatrical experience. These new perspectives and areas are triggered by references to the affective and mental processes of reception, which allow perceptions to exclude, at least partially, the tendency to automatically interpret everything that surrounds them. The analyses featured in the article therefore aim to describe those aspects of performative acting that enable the viewer to derive benefit from what the new Polish dramaturgy offers.

KEYWORDS: dramaturgy, performative acting, affectiveness

Pytanie podobne do postawionego w tytule powinienem w zasadzie powtórzyć w autoodniesieniu do moich własnych dociekań, jakie do tej pory prowadziłem nad dramaturgią. O ile bowiem w kilku napisanych przeze mnie tekstach, w których starałem się zbliżyć od różnych stron do zjawiska współczesnej dramaturgii, moje rozważania oscylowały wokół osoby dramaturga, o tyle próby dookreślenia, kim właściwie jest dramaturg, obejmowały pytania o jego funkcję w procesie twórczym, miejsce w instytucji teatru (w tym w zespole teatralnym), wreszcie o sposoby czy techniki pracy. Interesujące mnie zagadnienia pozostawały zatem transcendentne wobec samej osoby dramaturga jako żywego podmiotu biorącego udział w pracy twórczej. W przypadku aktora sprawa wygląda nieco inaczej. Wprawdzie i o aktorze można mówić, opisując różnorodne techniki gry, jego miejsce we wspólnocie, jaka wytwarza się na styku widowni i sceny, czy też rozważając jego status ontologiczny. Niezależnie jednak od naszych zainteresowań czy też bliskich nam metod naukowego poznania, w przypadku aktora nie sposób usunąć z horyzontu naszych wyobrażeń jego psychofizycznej obecności. Pomimo bowiem tego, że wiele nurtów teoretyzowania dążyło do oczyszczenia wzor-

ców lub procedur mówienia o sztuce ze stawiającej opór materialności, żywa obecność na scenie aktora bodaj najsilniej krzyżowała plany tych projektów, które dążyły do redukcji jego potencjału twórczego do dyskursywnych opisów lub modeli systematyzujących wymiary sztuki aktorskiej.

Jednak moje zainteresowanie aktorem oraz materialnością jego obecności na scenie nie jest podyktowane potencjałem oporu sztuki aktorskiej wobec wciąż dominujących nurtów konstruktywistycznych czy też sprawczością materii, która stanowi popularny przedmiot rozważań współczesnej filozofii. Żywa obecność aktora na scenie wydaje mi się ciekawa ze względu na jej zdolność do wzbudzania naszych aktywności poznawczych w obszarach do tej pory przed nami zakrytych lub słabo rozpoznanych. Postrzegane z tej perspektywy aktorstwo staje się zatem praktyką filozofowania. O taki rodzaj humanistycznego teoretyzowania apeluje część dzisiejszych myślicieli. Interesujące mnie aktorstwo performatywne nie jest jednak prostym wcieleniem postulatu, który rozważania i spekulacje intelektualne chciałby zastąpić lub przynajmniej uzupełnić o działania praktyczne. Rola, która powstaje na scenie teatralnej za sprawą aktora performatywnego, to zazwyczaj po części wynik wcześniejszych wspólnych przemyśleń i ustaleń dokonywanych na próbach. Jeśli więc nie jest w pełni reprezentacją, to chociaż w pewnym stopniu stanowi refleks tego, co zostało wcześniej przepracowane i zatwierdzone jako element znaczący. Mogłoby się zatem wydawać, że aktor performatywny stanowi syntezę aktorstwa, którego wiodącą funkcją jest reprezentacja, oraz tych praktyk, które starając się uwolnić od teatralnej sztuki przedstawiania, główny nacisk kładą na obecność aktora, ustanawianą za sprawą samego działania, a zatem procesu. Aktorstwa performatywnego nie sposób jednak sprowadzić do sumy dwóch antynomii. Stanowi ono bowiem raczej zbiór różnorodnych praktyk, które eksplorują wcześniejsze metody gry, a zarazem sposoby performatywnej obecności, dokonując ciągłego przegrupowania ich elementów. W tym sensie aktorstwo performatywne nie jest metodą, ale raczej postawą twórczą oraz pewną zdolnością do ciągłego penetrowania swoich możliwości i zakresu gry aktorskiej.

Czemu jednak taki rodzaj sztuki nazywam aktorstwem performatywnym? Wybór tego akurat określenia można tłumaczyć dwoma desygnatami, do których ono odsyła. Słowo „aktor” kojarzy się z tradycyjnym teatrem, natomiast określenie „performatywny” kieruje uwagę w stronę szerokiego zakresu performatywności w sztuce, codziennym życiu, a także perspektywach badawczych. Określenie „aktor performatywny” nie zostało jednak stworzone jako kompilacja twórczych praktyk i poznawczych aktywności. Zacerpnałem je z żargonu twórców teatralnych, którym zdarza się przeciwstawiać aktora performatywnego aktorowi zadaniowemu. Ta dość banalna opozycja może wydawać się mało znacząca w kontekście przedstawionych

powyżej bardziej złożonych wstępnych propozycji wyjaśnienia tego, co rozumiem pod pojęciem „aktora performatywnego”. Jednak celem, do którego zmierzam, nie jest ostateczne zdefiniowanie tego, czym jest aktorstwo performatywne, lecz rozpoznanie jego potencjału sprawczego poprzez przyjrzenie się zarówno sposobom jego używania, jak i praktykom aktorskim.

Zacznę więc od anegdoty filmowej, którą wybieram jako punkt wyjścia do próby zobrazowania tego, jak można pojmować aktorstwo performatywne i zadaniowe. Ta anegdota obejmuje wycinek historii opowiedzianej w serialu *Artyści*, wyreżyserowanym przez Monikę Strzępkę na podstawie scenariusza Pawła Demirskiego. Zawarta w ośmiu odcinkach fabuła przedstawia historię, której dwa główne wątki stanowią: intryga władz miasta próbujących doprowadzić do zamknięcia miejskiego Teatru Popularnego i przemienienia go w przynoszący zyski budynek komercyjny oraz próby przetrwania teatru pod wodzą nowego dyrektora, które z coraz większą świadomością zagrożenia podejmują pracownicy teatru, w tym aktorzy. Przedsiębrane przez dyrektora starania stworzenia ambitnego repertuaru nie przynoszą jednak oczekiwanego rezultatu. Ostatnią deską ratunku wydaje się propozycja przygotowania premiery przez słynną reżyser Marię Richter. Niekwestionowany autorytet reżyserki światowej sławy wywołuje euforię w zespole aktorskim, którego członkowie marzą o pracy z tak wybitną artystką. Realizacja marzeń poszczególnych członków zespołu aktorskiego nie jest jednak ani prosta, ani oczywista. Przekonuje się o tym między innymi najbardziej uznany aktor teatru Jerzy. Podczas przesłuchania nie spełnia oczekiwań Richter, która w słowach pełnych szacunku dla jego sztuki aktorskiej rezygnuje ze współpracy z nim w planowanej sztuce. Ostatecznie nie dowiemy się, czego od aktorów oczekuje najślawniejsza polska reżyserka. A może reżyser? Bo przecież nietrudno się domyślić, że Richter to pastiszowy portret Krystiana Lupy. Wspominam o tym powiązaniu fikcyjnej postaci z realnym polskim reżyserem, ponieważ pozwala ono spojrzeć na oczekiwania Richter przez pryzmat aktorów Lupy, o których bodaj najczęściej mówi się, że są aktorami performatywnymi. Czego zatem brakuje Jerzemu, aby wejść do zespołu „performatywnych”? To chyba jednak źle postawione pytanie w stosunku do czołowego aktora wymyślnego przez Demirskiego Teatru Popularnego. Wspaniały kunszt aktorski, jakim dysponuje Jerzy, nie przejawia bowiem braków, ale raczej nadmiar możliwości, które jest w stanie zaoferować. Jerzy jest typowym aktorem zadaniowym, co sugeruje nam klarownie jedna z końcowych scen drugiej linii rozwoju akcji, związanej z próbami zamknięcia teatru przez władze miasta. Wskutek zbiegu okoliczności aktorzy zdobywają komórkę warszawskiego radnego, dzięki czemu dowiadują się, że osobą stojącą za planem zamknięcia teatru jest prezydent miasta, który lobbuje na rzecz jednej z firm deweloperskich. Sama wiedza nie wystarcza jednak do

tego, aby udowodnić winę polityka. Dlatego korzystają z umiejętności zdobytych w zawodzie i przygotowują prowokację. Jej wykonawcą jest nie kto inny jak Jerzy, który korzysta ze swoich zdolności imitacyjnych i podrabia głos radnego (zna go prywatnie). Zadaniem aktora jest nakłonienie przez telefon wiceprezydenta do potwierdzenia nielegalnego układu, w którym radny ma otrzymać pierwsze miejsce na liście wyborczej w zamian za odstąpienie od blokowania zamknięcia teatru, mającego otworzyć drogę do jego przebudowy w centrum hotelowe. Plan udaje się wyśmienicie, a nagrana rozmowa służy do szlachetnego w swoim celu szantażu, który powstrzyma władze miasta przed zamknięciem teatru. Trudna do przeoczenia duma Jerzego z wykonanego zadania – żartobliwie nazywa je on swoją „pierwszą premierą dnia” (za chwilę zaczyna nowy spektakl na deskach teatru) – nadaje scenie charakter delikatnej drwiny z aktorstwa opartego na perfekcyjnym naśladowaniu.

Obie wspomniane sceny z udziałem Jerzego wpisują się w oczywisty porządek akcji odcinka serialu, w którym nieco poważniejsze rozstrzygnięcia przeplatają się z rozluźniającymi atmosferę żartami. Jeśli jednak spojrzymy na momenty, w których pojawia się Jerzy, jak na całościowy obraz pewnego typu aktorstwa, będziemy mogli wskazać aspekty pozwalające przybliżyć się do konceptu aktorstwa zadaniowego. Najbardziej wyrazistym przykładem aktorstwa, którego celem jest wykonanie wyznaczonego zadania, jest oczywiście prowokacja, w jakiej aktor wykorzystał swoje wyjątkowe zdolności imitacyjne. Dzięki tej scenie możemy łatwo uświadomić sobie, w jaki sposób sztuka aktorska staje się narzędziem realizacji różnych celów. Podobne zdolności naśladowcze są wykorzystywane na scenie teatralnej, choć jednocześnie są one często piętnowane jako rodzaj sztuki niskich lotów. Umiejętność podrobienia czyjegoś wizerunku wzbudza podziw, ale równocześnie zamyka możliwości dostrzeżenia relacji, w jaką aktor wchodzi z przedstawianą postacią. Taki rodzaj recepcji sztuki pozostaje więc w praktyce jednowymiarowy.

Aktorstwo zadaniowe nie ogranicza się, rzecz jasna, do prostej imitacji. Zadania stworzenia pewnego typu postaci, uruchomienia określonych emocji czy zbudowania pożądanego relacji z inną postacią przedstawienia mają także swój wymiar kreatywny. W moich próbach uchwycenia specyfiki aktorstwa tego typu przejdę jednak od razu do drugiego bieguna skali i zestawię zaprezentowaną przez Jerzego sztukę imitacji z tym, co pokazał kilka scen wcześniej przed reżyserką Richter w czasie przesłuchania. Jak wcześniej wspomniałem, Richter nie widzi wybitnego aktora w swoim spektaklu, choć wyraża szacunek dla jego drogi twórczej. Kilka scen później docenia grę starszej aktorki w czasie prowadzonej przez siebie próby. Czego zatem wybitna reżyserka oczekuje od swoich aktorów? Na tak postawione pytanie

nie potrafię udzielić odpowiedzi. Fragmenty gry aktorów są zbyt krótkie, aby pokusić się o charakterystykę systemu ich gry. Jediną wyrazistą różnicą pomiędzy obiema sytuacjami jest to, że Jerzy po pierwszym sygnale niechęci reżyserki wobec jego krótkiego występu natychmiast proponuje, iż „może jeszcze inaczej...”. Starsza aktorka jest natomiast tak zdeterminowana, że jej próba wydaje się jedyną z możliwych i natychmiast trafia w oczekiwania Richter, zyskując jej aprobatę. Takie rozwiązanie scenariuszowe można odczytać, rzecz jasna, jako dość prosty zabieg retoryczny, który wzmacnia w odbiorcach przekonanie, że porozumienie, do jakiego dochodzi pomiędzy aktorką a reżyserką, wykracza poza właściwy dobór środków aktorskich i realizuje się w przestrzeni głębszej, o charakterze wymykającym się ze-wnętrznym przejawom. Kiedy jednak pogodzimy się z tym, że twórcy serialu *Artyści* nie odkryją przed nami tajemnicy metody pracy wielkiej Richter, musimy przyznać, iż talent Jerzego jest równie ulotny i trudny do opisan-ia. To w końcu wielki aktor, zarówno jako postać w serialu, jak i grająca ją osoba. Czego zatem możemy dowiedzieć się z serialu *Artyści* o aktorze zadaniowym, który obok genialnej zdolności imitacji potrafi tworzyć także nieuchwytnie w swym geniuszu szkice postaci? Kluczową kwestią zbliżenia się do tajemnicy, jak można rozumieć aktorstwo zadaniowe, pozostaje w tym przypadku gotowość Jerzego do „spróbowania inaczej”. Jerzy, który dyspo-nuje szerokim wachlarzem możliwości aktorskich, jest gotowy przedstawiać kolejne propozycje, niedające się sprowadzić do prostej taksonomii repertu-aru *emploi* lub nawet znacznie bardziej dynamicznego i szerszego porządku charakterów. Występ Jerzego jest zbyt krótki, aby na jego podstawie dało się nakreślić jakąś całościową koncepcję postaci czy nawet stylu gry, a może chociażby uchwycić postawę emocjonalną. Istotą kolejnych propozycji, jakie gotów jest przedstawiać aktor zadaniowy, pozostaje jednak domniemanie, że stanowią one pewną spójną, przewidywalną koncepcję gry, którą aktor będzie mógł kontynuować. W tym sensie są one zamknięte w ramach pew-nego domniemanego repertuaru środków. Używam pojęcia „domniemane-go”, ponieważ naiwnością sprzeczną z doświadczeniem teatralnym byłoby twierdzenie, że aktor zadaniowy, czyli w pewnym przybliżeniu aktor teatru tradycyjnego, porusza się w ramach niezmiennego repertuaru środków wyrazu. W procesie prób wiele założeń dotyczących koncepcji roli często radykalnie się zmienia; rola nie zawsze pozostaje też jednorodna w swoim rozwoju już po premierze. Rzecz jednak w tym, że na każdym etapie rozwoju roli lub w momencie zmian jej koncepcji aktor wychodzi z nowymi propozy-cjami lub podąża za sugestiami reżysera, co oznacza, że przyjęte ostatecznie rozwiązania opierają się na wyborze realizującym regułę „albo tak, albo tak”. Na deklarację: „mogę też inaczej” odpowiadamy przecież pytaniem: „czyli jak?”. Rola wprawdzie ewoluuje, zmienia się w konfrontacji z innymi

postaciami, często zaskakuje nieoczekiwanymi rozwiązaniami, wszystko to jednak zamyka się w domniemanych granicach wyboru sposobu gry, jaki dokonał się w trakcie prób. Podkreślę po raz kolejny, że granice, o których piszę, pozostają w sferze domniemania. Spójność gry aktora zadaniowego pozostaje bowiem zawsze oceniana przez pryzmat naszych interpretacji poszczególnych fragmentów przedstawienia oraz w części subiektywnych wyobrażeń o dopasowaniu poszczególnych rodzajów ekspresji. Dynamika tak rozumianej roli zamyka się zatem zawsze w pewnych prezałożeniach, które zostają wypracowane w czasie prób, z drugiej zaś strony powstają w umysłach odbiorców w wyniku procesów rozumienia oglądanego przedstawienia.

W przypadku aktora performatywnego charakterystyczne są jego otwartość, zdolność do uruchamiania wciąż nowych procesów tak w sobie, jak i w partnerach, z którymi znajduje się na scenie. Aktor performatywny nie jest oczywiście wolny od pewnych założeń dotyczących roli, którą gra. Kluczowe dla zarysowania różnicy pomiędzy oboma typami aktorstwa pozostaje jednak kryterium wiarygodności. W przypadku aktorstwa tradycyjnego jest nim umiejętność utrzymania się w roli (wykonania nakreślonego zadania); nawet jeśli w pewnych momentach będzie to oznaczało przekroczenie ustalonych wcześniej granic, to przekroczenie to powinno być świadome i w pewien sposób znaczące lub estetycznie istotne. Aktor performatywny buduje swoją wiarygodność za sprawą swojej otwartości i przede wszystkim gotowości do uruchamiania procesów, których źródłami pozostają przede wszystkim on sam i jego żywa obecność na scenie.

Naszkicowane powyżej różnice pomiędzy źródłami wiarygodności gry aktora zadaniowego i performatywnego nie wyczerpują opisu cech, które dałoby się wyprowadzić z konceptów obu typów aktorstwa. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak ostateczne doprecyzowanie odrębności dookreślających dwa typy współczesnego aktorstwa, ale przyjrzenie się temu, w jaki sposób te dwa pojęcia oraz powiązane z nimi praktyki aktorskie rezonują z nową polską dramaturgią. Deskryptywne i enumeratywne ujęcia cech obu typów aktorstwa bardzo szybko ujawniają swoje niedoskonałości, które ostatecznie muszą być wyjaśniane za pomocą przykładów doprecyzowujących zakres ich stosowania. Aby to zrozumieć, wystarczy przywołać opisany już powyżej przykład zadania, które wykonuje postać z serialu *Artyści*, Jerzy, podrabiając głos radnego w celu zdobycia informacji koniecznych do demaskacji spisku przeciwko teatrowi. Jego popis aktorski zdaje się leżeć na drugim końcu wzniosłej sztuki teatru. Tymczasem „sztuczka” wybitnego aktora ma przecież także cechy wskazywane jako specyficzne dla nowoczesnego aktorstwa performatywnego. W rozmowie ze spiskującym przeciwko Teatrowi Popularnemu wiceprezydentem miasta Jerzy musi uruchomić swoje zdolności improwizatorskie i jednocześnie podporządkować całość swojego

występu kryterium sprawczości. Właśnie ze względu na takie przenikanie cech jednego typu aktorstwa do jego drugiego rodzaju proste wyliczenia cech okazują się niezadowalające. Dlatego w dalszych rozważaniach przyjmuję perspektywę, w której dążenie do zamkniętego zbioru badań i reguł zostanie zastąpione refleksją nad dynamicznym i zmiennym polem wzajemnego oddziaływania pojęć oraz praktyk związanych z aktorem performatywnym i nową polską dramaturgią. Od systemowego ujęcia powiązania pomiędzy aktorstwem performatywnym a nową polską dramaturgią bardziej produktywnie wydają się „studia przypadków”, które w swojej różnorodności ujawniają potencjalne drogi wyjścia z zakłętego kręgu afirmacji i subwersywności, ograniczającego nie tylko potencjał twórczy, lecz także możliwości wytwarzania nowych modeli życia społecznego.

Zestawienie aktorstwa performatywnego z twórczością obejmującą nową polską dramaturgię wydaje się dość oczywiste zarówno w wymiarze historycznym, jaki i opisowym. Nowa polska dramaturgia, podobnie jak aktorzy performatywni, już od dłuższego czasu poszukuje form twórczości, które przekraczając klasyczne modele sztuki, nie ograniczają się do ich negacji lub krytyki. Zewnętrzne podobieństwa obu form twórczości nie prowadzą jednak do głębszego zrozumienia ich wartości i perspektyw. Dopiero przyjrzenie się przykładom realizacji teatralnych wybranych tekstów pozwala zrozumieć, w jaki sposób gra aktora performatywnego rezonuje z tekstem dramaturgicznym, otwierając przed sztuką teatru nowe horyzonty.

Jednym z bardziej oczywistych przykładów powiązania tekstu z aktorami jest przedstawienie Michała Borczucha *Wszystko o mojej matce*¹. Tekst został bowiem napisany przez Tomasza Śpiewaka na podstawie intymnych zwierzeń reżysera oraz jedyne go męskiego bohatera przedstawienia – Krzysztofa Zarzeckiego. Związek opowiadanej historii z życiem jej odtwórców nie ułatwia jednak zadania aktorowi i reżyserowi, który – choć na krótko – również pojawia się na scenie. Odtworzenie samego siebie na deskach teatru wydaje się zarazem naiwne i fałszywe. Dlatego główny bohater nie przedstawia się na scenie jako Krzysztof Zarzecki, który zrzuciwszy maski swoich wcześniejszych teatralnych ról, daje widzom sposobność ujżenia prawdziwego człowieka, stojącego do tej pory za tak wieloma lubianymi i docenianymi rolami. Takie obnażenie nie jest ani możliwe, ani pożądane. Ostatecznie tekst, który wypowiada Zarzecki, to nie jego zwierzenia, ale słowa napisane lub co najmniej uporządkowane przez Tomasza Śpiewaka. Z drugiej strony nie sposób zdystansować się wobec historii tak mocno zakorzenionej w prywatnym i zarazem niezwykle dojmującym doświadczeniu

¹ *Wszystko o mojej matce*, dramaturgia: Tomasz Śpiewak, reżyseria: Michał Borczuch, premiera: Teatr Łaźnia Nowa, 22.04.2016.

aktora. Zarzecki zмага się zatem z tekstem, który wygłasza, a także ze słowami wypowiedzianymi przez aktorki w zastępstwie jego matki. Z jednej strony jego sytuacja przypomina doświadczenie tradycyjnego aktora, którego głównym zadaniem jest utrzymanie tworzonej fikcji, mogącej w każdej chwili runąć. Z drugiej strony jego uwikłanie w proces, w którym bierze udział, jest znacznie bardziej złożone, gdyż nie poddaje się prostym rozstrzygnięciom prawdziwy–fikcyjny, wiarygodny–zakłamany, szczery–udawany. Nikt przecież nie odważy się krzyknąć: „ależ pan fałszuje!” w sytuacji, w której aktor porusza się w przestrzeni bliskiej jego osobistej, realnej intymności. Ten szczególny rodzaj mało wyrazistego przesunięcia, nie tyle dekonstruującego wcześniejsze porządki, ile raczej podającego w wątpliwość ich istotność, stawia odbiorcę w sytuacji, w której wszelkie znane mu sposoby nadawania oglądanemu dramatowi znaczenia stają się nieadekwatne. Przy czym sytuacja wydaje się permanentna w odróżnieniu od stanu literatury przejściowej, która oczekuje na wypracowanie nowych ram interpretacyjnych dla ewoluującej sztuki. Permanentny stan zagrożenia, a może jedynie niepewności, odpowiada performatywnemu charakterowi sztuki aktorskiej, której często wymienianą cechą jest stała gotowość do inicjowania nowych procesów twórczych. Od tak ogólnych diagnoz istotniejsze wydaje mi się jednak to, w jaki sposób sytuacja wykreowana przez podmiotową obecność na scenie źródła przedstawianej historii wpływa na tekst przygotowany przez dramaturga w jego wymiarze cząstkowym.

W swojej recenzji ze spektaklu Witold Mrozek² podkreśla, że w tekście Śpiewaka nie ma łatwego sentymentalizmu. Czy jednak ocena recenzenta faktycznie odnosi się do samego tekstu, czy do jego wykonania na scenie? Wystarczy rzucić okiem na pierwsze frazy wypowiedziane przez aktorki grające matkę, aby zorientować się, że ich słowa to sprawna, acz dość oczywista stylizacja potocznej mowy prostych kobiet z fabryki Miracullum. Niezgrabność składniowa połączona z nadmierną skłonnością do ujawniania swoich dość naiwnych refleksji o życiu wydaje się niczym innym jak jednym ze sposobów wprowadzania widzów w przestrzeń łagodnej uczuciowości, bliskiej temu, co nazywamy sentymentalizmem. Tekst napisany przez Śpiewaka nie stanowi jednak zadania dla aktorek, które ogranicza się do rozwinięcia jego potencjalnych walorów estetycznych i znaczeniowych. Aktorki wypowiadają bowiem swoje kwestie w obecności syna kobiety, który z ich pomocą stara się przywołać pamięć swojej matki. Powaga i odpowiedzialność, którą odczuwają, sprawiają, że lekko humorystyczne frazy przygotowane dla nich przez Śpiewaka przełamują się

² Witold Mrozek, *Świetny spektakl „Wszystko o mojej matce”*. Co łączy Borczucha z Almodóvarem?, wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75410,19982317,swietny-spektakl-wszystko-o-mojej-matce-co-laczy-borczucha.html> (dostęp: 20.07.2021).

przez ich nadwymiarową uważność na obecność Krzysztofa Zarzeckiego i Michała Borczucha. Aktorki nie migrują więc pomiędzy swoją podmiotowością a rolą, co stanowi często wyróżnianą cechę aktorek performatywnych. Znacznie ważniejsza w przedstawieniu Borczucha jest bowiem zdolność do nieprzerwanego odczuwania obecności obu synów matek granych przez aktorki. Ta zdolność stanowi dopełnienie przypisywanej aktorkom performatywnym umiejętności wytwarzania poczucia silnej obecności na scenie. W odniesieniu do tekstu stworzonego przez Śpiewaka nadaje mu charakter głębokiego wzruszenia, które wydaje się trudne do osiągnięcia za pomocą środków aktorstwa zadaniowego.

Nieco inny obszar doświadczenia kontaktu ze sztuką teatralną można dostrzec w kolejnym znakomitym przykładzie tekstu wpisującego się w ramy nowej polskiej dramaturgii, mianowicie w *Hamlecie*³ Marcina Cecko, wyreżyserowanym przez Krzysztofa Garbaczewskiego. Niezwykle bogata w różnorodne rozwiązania nowoczesnego dramaturgii wersja historii Hamleta, którą przygotował Cecko, pozwala opisać szeroki wachlarz cech charakterystycznych dla tekstów pisanych dzisiaj dla teatru. W ramach mojego zainteresowania zależnościami pomiędzy aktorstwem performatywnym a nową polską dramaturgią skupię się jednak na wybranym elemencie przedstawienia, którym jest wprowadzenie do tekstu, a następnie na deski teatru trzech aktorów grających jedną postać Hamleta. Takie rozczłonkowanie postaci budzi zazwyczaj pytania o jego funkcję. Z lektury kolejnych recenzji analizujących spektakl Garbaczewskiego widać wyraźnie, że próby przypisania poszczególnym wersjom Hamleta pewnych wyróżnionych cech nie prowadzą do pogłębionej refleksji. Aneta Kyzioł wyjaśnia w swojej recenzji na łamach „Polityki”⁴, że Hamletów jest trzech ze względu na trzy wymiary spektaklu, w ramach których rozgrywa się dramat: psychologiczny, polityczny i społeczny. Z tak przedstawionego rozdziału niewiele jednak wynika dla rozumienia sztuki Garbaczewskiego. Znacznie bliższe uchwycenia walorów tego przedstawienia są Olga Katafiasz i Joanna Targoń. Pierwsza recenzentka zauważa, że w „Hamlecie” pomieszczają się co najmniej trzy historie, trzy postacie⁵. Druga widzi zamierzenie twórców przedstawienia jeszcze szerzej. Już na początku zwraca uwagę na to, że Cecko i Garbaczewski szukają sposobu na Hamleta, odrzucając dobrze nam znane klucze psychologiczny czy polityczny i równocześnie rezygnując z dążenia do własnej fabuły. Według Targoń *Hamlet*, którego oglądamy na deskach Starego

³ *Hamlet*, dramaturgia: Marcin Cecko, reżyseria: Krzysztof Garbaczewski, premiera: 13.06.2015.

⁴ A. Kyzioł, *Hamlet roz(s)trojony*, „Polityka” 23 czerwca 2015.

⁵ O. Katafiasz, *Pułapka nadmiaru*, teatralny.pl, <https://teatralny.pl/recenzje/pulapka-nadmiaru,1141.html> (dostęp: 20.07.2021).

Teatru, to spektakl „z całym bagażem interpretacji i myślenia o teatrze”⁶. Dramat Szekspira – jak na jedno z największych arcydzieł sztuki dramatisarstwa – staje się swoistym *opus magnum* samego teatru. Okazuje się sztuką niezwykle pojemną, w której mieści się cały świat.

W jaki jednak sposób mają tak rozumianą sztukę grać aktorzy odtwarzający główną postać? Różni, mówiący różnymi, choć czasem zazębiającymi się językami? Co sprawia, że tworzone przez trzech wybitnych aktorów role w ramach jednej postaci potrafią unieść ciężar dramaturgii bez wchodzenia ze sobą w konfrontację? W celu wyjaśnienia tego doświadczenia teatralnego chciałbym przywołać analizę, która pochodzi z pracy magisterskiej Małgorzaty Maciejewskiej, napisanej na krakowskiej PWST. Autorka dokonuje analizy postaci Hamleta z przedstawienia Garbaczewskiego w kontekście teorii afektywności. Jej analiza jest interesująca w kontekście niniejszych rozważań, ponieważ pozwala dostrzec mechanizm poszerzenia dyskursywnego aspektu dramatu o Hamlecie o wymiar performatywnej obecności aktora na scenie. Ten mechanizm można wyprowadzić z dwóch conceptów pracy. Pierwszy, o charakterze teoretycznym, opisuje doświadczenie afektu w kategoriach śladu. Autorka pracy wyjaśnia, że w momentach zaafektowania „towarzyszy nam często nieokreślone uczucie rozpoznania, nieraz nawet epifanii”⁷, którego źródła nie da się ostatecznie zidentyfikować. W dalszej części pracy przywołuje moment z przedstawienia Cecki i Garbaczewskiego, w którym grający jednego z Hamletów Bartosz Bielenia wypowiada słowa Ofelii. Kim zatem jest Bielenia, ubrany w tym momencie w koronkową sukienkę, z twarzą pokrytą nieudolnie wykonanym makijażem, nerwowo palący papierosa? W swojej analizie Maciejewska podkreśla dość oczywisty fakt, że taki zabieg prowadzi do zachwiania możliwości identyfikacji z postacią. Znacznie ciekawsze są jednak jej późniejsze refleksje. Zwraca w nich uwagę na nieoczekiwane powinowactwo Ofelii i Hamleta, które wprowadza do odbioru perspektywę queerową i jednocześnie „zdejmuje z tej relacji dyskurs mizoginistyczny”⁸. Źródłem tych przeobrażeń w recepcji spektaklu są nie tylko znaczenia nadbudowujące się nad nietypowym kostiumem aktora czy przypisaniem mu kwestii Ofelii. Androgeniczna cielesność aktora, która zaznacza się w jego motoryce, sprawia, że nie sposób rozdzielić poszczególnych elementów jego gry na te przynależne Hamletowi lub Ofelii. Krytyczna refleksja rozplywa się tym samym w afektywnym rodzaju współodczuwania

⁶ J. Targoń, *Hamlet przekrecony*, gazeta.pl, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,35796,18129193,stary-teatr-hamlet-przekrecony-recenzja.html> (dostęp: 20.07.2021).

⁷ M. Maciejewska, *Teatr jako medium bezpośredniego kontaktu w perspektywie teorii afektywności*, praca magisterska, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Kraków 2016.

⁸ *Ibidem*.

z aktorem/postacią, który zgodnie z zarysowanym wcześniej konceptem stanowi jedynie afektywny ślad w pamięci: kim jest kobieta?, kim jest mężczyzna?, może jest kimś jeszcze? Ślad, który przyczynia się do pocucia bliskości z postacią, nie pozwala jednak ani na prowadzącą do zrozumienia identyfikację, ani na dystans pozwalający przyjąć postawę krytyczną. Materialne ciało drugiej osoby nigdy nie daje się do końca przeniknąć ani w pełni opisać.

Podobny efekt bliskości, oparty na rozmyciu pola odniesień za sprawą zaafektowania postacią Hamleta, daje się zauważyć w roli Krzysztofa Zarzeckiego, znanego z gry, w której podmiotowość aktora przenika się z graną rolą. W dramacie Cecki ta kwestia zostaje stematyzowana w dialogu Modżewskiej i Swinarskiego, włączonym w historię Hamleta:

Modżewska:

W czerwcu przyszedł do mnie Pan Zarzecki i oświadczył, że chce grać Hamleta i że chce porozmawiać o Hamlecie

Swinarski

Świetny wybór, Zarzecki ostatnio jest w bardzo dobrej kondycji

W dalszej części rozmowy Swinarski i Modżewska dochodzą do wniosku, że nie sposób dobrze zagrać Hamleta, interpretując go. Dlatego „Hamletów musi być trzech”. Jak jednak pozbyć się interpretacji? Czy trzech Hamletów to przypadkiem nie trzy interpretacje tej postaci? Rozwiązanie tej zagadki zostaje zasugerowane w przytoczonej powyżej wymianie zdań pomiędzy Modżewską i Swinarskim, od której zaczyna się ich dialog. Wspomniany w nim Zarzecki, który chce grać Hamleta, zgodnie ze słowami Swinarskiego „znajduje się w bardzo dobrej kondycji”. Ten metateatralny żart, wpleciony w dramat przez Ceckę, niesie ze sobą potencjalnie poważniejsze konsekwencje w odbiorze spektaklu. Wspomnienie o kondycji Zarzeckiego nie musi ograniczać się jedynie do oceny jego chwilowych możliwości, przywołuje bowiem jednocześnie cały potencjał i historię jego aktorskich dokonań. W ten sposób horyzont, jaki wyznacza rola Hamleta, zostaje poszerzony o nasz stosunek do Zarzeckiego jako aktora, nasze wspomnienia ukształtowane na gruncie wcześniejszych spotkań z tym aktorem w teatrze, a także wiedzę lub tylko wyobrażenia o nim jako osobie prywatnej. Tak ogromny konglomerat odczuć nie daje się poskładać w żaden wizerunek postaci i tym samym pozostawia widza w sytuacji, w której odbiór granej przez Zarzeckiego roli wpisuje się raczej w obszar naszych afektywnych intuicji aniżeli rozumienia.

Trzecim odtwórcą Hamleta w przedstawieniu Garbaczewskiego jest Roman Gancarczyk. Starszy od dwóch pozostałych aktorów, wywodzi swój

rodowód z *Hamleta-Maszyny* Heinera Millera. Jednak krytyczny wymiar tekstu Millera ponownie rozmywa się za sprawą wydobywania na pierwszy plan cielesności aktora. Myślę tu przede wszystkim o scenie, w której w centrum uwagi zostaje postawiona twarz aktora mówiącego słowa monologu. Gancarczyk wypowiada swój tekst, patrząc prosto w kamerę, z której obraz trafia na olbrzymich rozmiarów ekran. Ogromne powiększenie wydobywa każdą zmarszczkę, pozwala zajrzeć w zawężone źrenice, daje wgląd niemal w pory jego skóry. Paradoksalnie jednak wcale nie ułatwia to analizowania mimiki aktora. Zbyt duża bliskość obrazu uniemożliwia bowiem zajęcie dobrze oswojonej w tradycyjnym teatrze postawy podglądacza. Trudno jest analizować czyjąś grę, kiedy ta osoba patrzy nam w oczy z odległości bliższej niż ta, do której mogliśmy przywyknąć w naszym fizycznym świecie.

Podobnie jak w przypadku dwóch pozostałych aktorów rola, którą widzowie chcieliby wyluskać z gry, rozplywa się pod naporem wdzierającej się w przestrzeń recepcji cielesności wraz z jej materialnym i afektywnym wymiarem. Powstający w ten sposób efekt bliskości wywołuje w widzu wrażenie czegoś znanego, czego jednak nie sposób odnaleźć w tak pojemnym doświadczeniu, jakim jest doświadczenie cudzego ciała obecnego tu i teraz, które otwiera naszą uważność na ginące w mrokach przeszłych historii ślady naszej afektywnej pamięci. Za sprawą przesunięcia głównej linii dramatu w stronę afektywności reguły dyskursywnego odbioru przestają być elementem wiodącym. Splot gry trzech różnych aktorów w roli Hamleta konstytuuje się za sprawą afektów, bez potrzeby konfrontowania przedstawionych przez nich propozycji. Grając Hamleta, wreszcie „nie trzeba interpretować” tej postaci. Tymczasem perspektywa aktora zadaniowego implikuje pytania, które nieuchronnie prowadzą do dookreślania interpretacji głównego bohatera Szekspirowskiego dramatu: jakie znaczenie ma prywatne doświadczenie Zarzeckiego w kreowaniu Hamleta?, w jakim celu Hamlet mówi słowami Ofelii?, jak grać Hamleta, kiedy jest się od niego dwukrotnie starszym?

Te pytania są oczywiście jedynie arbitralnie wybranymi przykładami. Przywołuję je jednak po to, aby uwidocznić, że aktorstwo oparte na realizowaniu zadań zamyka horyzonty, które otwiera przed nową dramaturgią perspektywa performatywna. Porównywanie wieku, wyglądu czy doświadczeń aktorów prowadzi nieuchronnie do konfrontacji ich warunków i zasobów ludzkiego doświadczenia z domniemaną rolą lub rolami. Wspomniany na początku tego artykułu Krzysztof Dracz w roli Jerzego z serialu *Artyści* zapewne potrafiłby zagrać i młodego, i starego Hamleta, a także podrobić niedbały styl gry Zarzeckiego. Tym samym jednak z refleksji nad sztuką i ludzkim życiem Cecki uczyniłby zabawną, acz mało znaczącą anegdotkę.

Ostatnim przedstawieniem, któremu chciałbym się przyjrzeć, jest *Sprawa Gorgonowej*⁹ Joli Janiczak w reżyserii Wiktora Rubina. Grająca główną rolę w tym przedstawieniu Marta Ścisłowicz wydaje się stać na przeciwnym biegunie do tego, na którym znalazł się Zarzecki grający siebie samego w przedstawieniu *Wszystko o mojej matce*. Choć Marta Ścisłowicz na scenie prezentuje nam postać słynnej przedwojennej morderczyny Rity Gorgonowej, to porusza się w ramach tekstu, który w gruncie rzeczy został napisany dla niej. Podmiotowość aktorki wydaje się w tym spektaklu nieodróżnialna od tekstu, który ona wypowiada, a cielesna obecność na scenie zdaje się uwzględniona w słowach napisanych dla niej przez Janiczak. Trudno zresztą byłoby przyglądać się niuansom i przesunięciom performatywnego wymiaru gry aktorki, która na scenie uwalnia nadludzką wręcz siłę i energię. W serii swoich pierwszych monologów, które są odpowiedziami na pytania sądu, Ścisłowicz rąbie leżący na przodzie sceny twardy głaz ciężkim dżaganiem. W kolejnych scenach aktorka udowadnia, że nadzwyczajny wysiłek fizyczny i bezkompromisowe oddanie swojego ciała wymogom przedstawienia nie odbierają mocy wypowiedzanemu tekstowi, przeciwnie – napędzają go, czyniąc, jak pisze w swojej recenzji Marcin Kościelniak, spektaklem nie krytycznym, ale terrorystycznym¹⁰. W innej recenzji Paweł Soszyński zwraca uwagę na to, że inscenizacja tekstu Janiczak należy do zadań arcytrudnych. „Okiełznać rwący nurt słów, zapanować nad ich narracją – dramat Janiczak to wyzwanie: utrzymać się na tekście, nie stracić równowagi, dotrzeć do końca kolejnej fali. Zadanie arcytrudne”¹¹. Ścisłowicz nie ma jednak problemu z tym zadaniem. Przecież zostało ono stworzone przez dramaturżkę specjalnie dla niej i choć pod naporem słów „scena zdaje się pękać w szwach”¹², Ścisłowicz nawet na chwilę nie traci równowagi. Jeśli więc prawdą jest, że – jak pisze Kościelniak – spektakl nie oferuje odbiorcom oczyszczenia, „lecz eksponuje nie dające się wchłonąć resztkę i brud”, to efekt ten zostaje uzyskany za sprawą zwycięskiej konfrontacji aktorki z językiem, który tylko ona potrafi ujarzmić.

Doceniając rolę aktorki w uwydatnieniu znaczeń tekstu Janiczak, nie chciałbym wywoływać wrażenia, że ten tekst staje się pełny dopiero w realizacji Ścisłowicz. Przeciwnie, *Sprawa Gorgonowej* w lekturze odkrywa przed czytelnikiem wiele sensów, które giną w przedstawieniu. Kluczowa dla mo-

⁹ *Sprawa Gorgonowej*, dramaturgia: Jola Janiczak, reżyseria: Wiktor Rubin, premiera: Stary Teatr w Krakowie, 28.03.2015.

¹⁰ M. Kościelniak, *Spektakl terrorystyczny*, e-teatr, <https://e-teatr.pl/spektakl-terrorystyczny-a196414> (dostęp: 20.07.2021).

¹¹ *Język rozkłada każde ciało*, e-teatr.pl, <https://e-teatr.pl/jezyk-rozklada-kazde-cialo-a197199> (dostęp: 20.07.2021).

¹² *Ibidem*.

jego wywodu jest hipoteza, że zabójcze dla dzieła Janiczak mogłyby okazać się aktorstwo zadaniowe i także rozumienie przedstawienia teatralnego. Przyjrzyjmy się jednemu z oczywistych założeń spektaklu Janiczak i Rubina, które przyjmuje, że przyzwyczajeni do modelu detektywistycznego akcji widzowie muszą pogodzić się z tym, że w życiu prosta odpowiedź na pytanie: „kto zabił?” nie odkrywa wszystkich tajemnic i nie prowadzi do ostatecznego zrozumienia wydarzeń. Próba zobrazowania tej prawdy prowadzi jednak do banału, co najłatwiej dostrzec w recenzjach, które próbują analizować dzieła nowej polskiej dramaturgii z lekceważeniem naddatku dodawanego przez performatywne aktorstwo. Tak spoglądający na współczesny polski teatr recenzenci nie dostrzegają wspomnianego naddatku, owego brudu w przypadku *Sprawy Gorgonowej*, który oferuje widzowi zarówno performatywne aktorstwo, jak i współczesny polski dramat.

Podkreślając wagę aktorstwa performatywnego dla rozwoju dramaturgii, nie chciałbym sugerować, że jest to jedyna droga dla nowej sztuki teatru. Uważam jednak, że istnieje istotny i tym samym konieczny do rozważania i opisywania związek pomiędzy nowymi formami aktorstwa a nowym polskim dramatem. Przedstawienie Janiczak i Rubina stanowi wyjątkowo klarowny dowód na performatywną moc tekstu dramatycznego. Władza nad tekstem przygotowanym przez dramaturga dla teatru, a często dla konkretnych aktorów, nie ogranicza się jednak do jego perfekcyjnego zrozumienia i opanowania. Przeciwnie, jest raczej konfrontacją na każdym etapie rozwoju przedstawienia. Dramaturgia aktorstwa performatywnego rodzi się zatem z permanentnej konfrontacji z tekstem, którego wykonanie nigdy nie stanowi zakończonego zadania. Dlatego właśnie pewien rodzaj swobody w konstrukcji wielu współczesnych tekstów dramaturgicznych nie oznacza dekonstrukcji zastanych modeli, ale dopasowanie do potencjału aktorstwa performatywnego. Specyfika gry aktora performatywnego nie ogranicza się zatem do ustanawiania jego wzmożonej obecności na scenie, na co zwraca się uwagę w przypadku performerów. Znacznie istotniejszą, moim zdaniem, cechą aktora performatywnego jest jego nadzwyczajna uważność, która pozwala mu nie tyle pogłębić lekturę tekstu dramaturgicznego, co poszerzyć ją o nowe aspekty doświadczenia sztuki teatru. Permanentna konfrontacja z tekstem pozostaje zawsze otwarta na nowe rozwiązania lub rozumienie przez publiczność. Jednocześnie szczególna umiejętność uważności wobec otaczającego świata pozwala aktorowi performatywnemu konfrontować się także z innymi aspektami przedstawienia, takimi jak ciało czy podmiotowy wymiar grających role aktorów.

Żeby jednak ostatecznie dookreślić specyfikę aktorstwa performatywnego w ramach nowej polskiej dramaturgii, do pojęcia konfrontacji trzeba dodać jeszcze ideę zaufania. Ostatecznie aktor zadaniowy również ma dar

postrzegania otaczającej go rzeczywistości – także tej, która nie wpisuje się w ramy konwencji teatralnych – i reagowania na nią. Głównymi celami tych umiejętności pozostają jednak awangardowe z natury prowokacje, postmodernistyczny krytycyzm lub wreszcie zdolność odbudowywania fikcji teatralnej, która czasem niknie pod naporem przypadkowych błędów czy nieprzewidzianych zdarzeń. Tymczasem aktor performatywny korzysta z aktorskich zdolności improwizacji oraz konfrontacji z materiały sztuki i życia w celu poszerzenia doświadczenia teatralnego. Jego podmiotowa obecność na scenie, nieoczekiwana bliskość powiększonej twarzy na ekranie czy wreszcie nadzwyczajna energia, która bierze w karby całość przedstawienia, raczej inicjują procesy afektywnego i mentalnego przeżywania, aniżeli je domykają. Aby jednak widz wyłączył wyuczoną skłonność do interpretowania wszystkiego, co go otacza, aktor musi wyzbyć się postawy lęku wobec tekstu, którego znaczenia nie zawsze i nie do końca przenoszą się na publiczność, którego sensory ustalone na próbach mogą zostać zgubione w nieuważnej grze, który koniecznie trzeba skomentować, aby uniknąć naiwności lub utrwalania szkodliwych modeli życia. Taką przestrzeń zaufania buduje wiele współczesnych polskich dramatów. Próba ich interpretacji w tradycyjnym ujęciu wzbudza ponownie podejrzliwość u odbiorców. Dlatego właśnie polska dramaturgia potrzebuje aktora performatywnego.

BIBLIOGRAFIA

- Katafiasz O., *Pułapka nadmiaru*, teatralny.pl, <https://teatralny.pl/recenzje/pulapka-nadmiaru,1141.html> (dostęp: 20.07.2021).
- Kościelniak M., *Spektakl terrorystyczny*, e-teatr, <https://e-teatr.pl/spektakl-terrorystyczny-a196414> (dostęp: 20.07.2021).
- Kyzioł A., *Hamlet roz(s)trojony*, „Polityka” 23 czerwca 2015.
- Mrozek W., *Świetny spektakl „Wszystko o mojej matce”. Co łączy Borczucha z Almodóvar?*, wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75410,19982317,swietny-spektakl-wszystko-o-mojej-matce-co-laczy-borczucha.html> (dostęp: 20.07.2021).
- Soszyński P., *Język rozkłada każde ciało*, <https://e-teatr.pl/jezyk-rozklada-kazde-cialo-a197199> (dostęp: 20.07.2021).
- Targoń J., *Hamlet przekrecony*, gazeta.pl, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,35796,18129193,stary-teatr-hamlet-przekrecony-recenzja.html> (dostęp: 20.07.2021).

Wojciech Baluch – dr hab., prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki. Ukończył studia teatrolologiczne w Instytucie Polonistyki UJ. W 1988 roku przebywał na półrocznym stypendium Fulbrighta na uniwersytecie SUNY at Buffalo w USA. Jego praca doktorska była poświęcona procesowi interpretacji w ujęciu kognitywnym. Był inicjatorem i współorganizatorem serii konferencji dla młodych naukowców, poświę-

conych problematyce związanej z teatrem i dramatem. Habilitowany w 2012 roku na podstawie książki *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*. Autor antologii dramatu *Polska dramatyczna 3* wydanej w 2014 roku oraz wstępu do tejże: *Antologia polskiego dramatu niekanonicznego*. Obecnie zajmuje się współczesną dramaturgią w szerokim kontekście teorii humanistycznych. Jest kierownikiem międzyuczelnianej grupy badawczej, która zajmuje się różnymi wymiarami społeczno-artystycznymi z perspektywy różnorodnie rozumianej dramaturgii. ORCID: 0000-0002-1115-5636. Adres e-mail: <wojciech.baluch@uj.edu.pl>.

Wojciech Baluch – PhD (dr hab.), professor of the Jagiellonian University, Department of Performance Studies. Graduated in theater studies from the Institute of Polish Studies at the Jagiellonian University. In 1988, he was on a six-month Fulbright scholarship at the SUNY University in Buffalo, USA. His doctoral dissertation was devoted to the cognitive interpretation process. Initiator and co-organizer of a series of conferences for young scientists devoted to issues related to theater and drama. Gained his habilitation degree in 2012 on the basis of the book *Po-Między-Nami. Weak discourse in Polish contemporary drama*. Author of the anthology of the drama *Polska Dramatyczna 3*, published in 2014, and the introduction to the same: *Anthology of Polish non-canonical drama*. Currently, he deals with contemporary dramaturgy in the broad context of humanistic theories. Head of an inter-university research group that deals with various socio-artistic dimensions from the perspective of variously understood dramaturgy. ORCID: 0000-0002-1115-5636. E-mail address: <wojciech.baluch@uj.edu.pl>.

Ku teatrowi agonistycznemu. Pippa Delbona *Waleczność rycerska* w Teatrze San Carlo

ABSTRACT. Katarzyna Woźniak, *Ku teatrowi agonistycznemu. Pippa Delbona Waleczność rycerska w Teatrze San Carlo* [Towards the Theater of Agon. Pippo Delbono's *Cavalleria rusticana* at San Carlo Theater]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 153–162. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.9.

The author aims to outline the dramatic work of the Italian director Pippo Delbono as establishing a theater of agon. From the state of research, she analyzes the staging of Pietro Mascagni's *Cavalleria rusticana* and formulates the theory of Delbono's theater of agon based on M. de Certeau's and W. Świątkowska's papers and the theories of dramaturgy of Anna Krajewska and Dariusz Kosiński.

KEYWORDS: Pippo Delbono, agonistic theater, *Cavalleria rusticana*, dramaturgy

Pippo Delbono jest artystą totalnym: z powodzeniem reżyseruje spektakle operowe i teatralne, tworzy filmy dokumentalne, artystyczne fabuły i poetyckie miniatury. Warsztat aktorski szlifował u Ryszarda Cieślaka. Grał u Piny Bausch. Partnerował Tildzie Swinton w wysokobudżetowej produkcji *Jestem miłością* w reżyserii Luki Guadagnina. Eseista i poeta. Wrażliwy, wnikliwy, bezlitosny komentator życia społecznego i jednostkowego. Autoironiczny skrutator zakamarków własnej duszy. Buddysta. Pisze się o nim we Włoszech: wizjoner, *fuori dai canoni* – nieszablonowy reżyser, który stworzył oryginalny język sceniczny. On sam nieustannie podkreśla, że ukształtowały go taniec i Trzeci Teatr, a fascynował Kantor, do którego lubi się porównywać.

Delbono-dramaturg, świadomy performatywnej natury dramatu, każdorazowo definiuje go na nowo i ustanawia na scenie; wskazuje widzowi palcem (dosłownie) na wzajemną, zmienną relację dramatu i wyborów dramaturga i żąda, by widz nie pozostał obojętnym wobec faktu istnienia relacji opartej na subiektywnych wyborach, które wpływają na jego własne spojrzenie na rzeczywistość.

W kolejnych częściach tekstu postaram się nakreślić ramy pracy dramaturgicznej Delbona jako ustanawiania teatru agonistycznego, poczynając od stanu badań, po wskazanie narzędzi metodologicznych przydatnych do dalszych analiz, w odniesieniu do wybranego aspektu pracy Delbona, to znaczy krytyki instytucji teatralnych, której pierwszym polem była insce-

nizacja *Rycerskości walecznej* Pietra Mascagniego. Z konieczności rezygnuję z pogłębionych analiz i poruszania kolejnych wątków¹, na które w opracowaniu tak skromnych rozmiarów zwyczajnie nie ma miejsca.

Stan badań

Powiedziałabym, że stan badań nad twórczością Delbona we Włoszech jest płynny, a kolejni mierzący się z nią autorzy są niejako pogodzeni z klęską takiego projektu. Już pobieżny przegląd najważniejszych pozycji włoskojęzycznych pozwala wskazać ogólne tego przyczyny. Zarówno książka *La possibilità della gioia*² Gianniego Manzelli, jak i *Visioni incociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*³ Nicoli Biondy i Chiary Gualdoni, pretendujące do miana całościowych opracowań, trudno uznać za takie przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, autorzy w stosunkowo krótkiej formie (książka Manzelli liczy 220 stron, a opracowanie Biondy i Gualdoni ledwie 60) proponują czytelnikowi przebieżkę przez różne formy twórczości reżysera⁴. Nagromadzenie tytułów, dat, nazwisk i referencji zamiast rozjaśniać obraz, tylko go zaciemnia. Po drugie, autorzy pozostają wierni hermeneutyce przyjaźni: choć w niektórych przypadkach nie można odmówić im trafności spostrzeżeń (przede wszystkim dotyczących twórczości filmowej artysty, w znacznie mniejszym stopniu jego twórczości teatralnej), trudno ich posądzać o stworzenie dla nich odpowiedniej podbudowy teoretycznej. I tak z jednej strony będziemy napotykać w nich nieco już anachroniczne nawiązania do warsztatu Eisensteina czy do teatru epickiego Brechta jako modelu włoskiego teatru zaangażowanego drugiej połowy XX wieku, z drugiej zaś – poetyckie metafory, które być może trafnie ujmują sedno poszczególnych spektakli, okazują się jednak mało przydatne w analizie modelu dramaturgicznego. Lektura przedmiotowych książeczek pozwala stwierdzić, że mamy raczej do czynienia z esejami krytycznoteatralnymi niż z opracowaniami naukowymi. W tym miejscu wypada dodać, że włoska teatrologia późno przyswaja najnowsze propozycje teoretyczne światowych *performance studies*. Dla przykładu: przekład książki Eriki Fischer-Lichte

¹ Chodzi między innymi o ciało i seksualność, stosunek zbiorowości do jednostki i jednostki do zbiorowości oraz tożsamość kulturową i etniczną.

² G. Manzella, *La possibilità della gioia*, Firenze 2017.

³ N. Bionda, C. Gualdoni, *Visioni incociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, Corazzano (Pisa) 2011.

⁴ Trzecia włoska monografia poświęcona Delbonowi, mniej ambitna w swoich założeniach, bo autorka zawęża temat do problematyki ciała, jest utrzymana w podobnym duchu. Chodzi o album *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna* Leonetty Bentivoglio. Zob. L. Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Firenze 2009.

Estetyka performatywności ukazał się w 2014 roku, *Teatr postdramatyczny* Hansa-Thiesa Lehmann – w 2017 roku, a *Performatyka* Richarda Schechnera – dopiero w 2018. Trudno oczekiwać, by te teorie zostały w krótkim czasie przyswojone i mogły zmienić obowiązujący dyskurs, kształtowany w głównej mierze przez rodzimą szkołę teoretyczną. Pod tym względem polskie badania nad teatrem i dramatem czy szerzej – właśnie nad *performance studies* – są o wiele bardziej „światowe”. Tymczasem, gdy – parafrazując słynne i nieco już zużyte zdanie Schechnera – postawimy pytanie teoretyczne o to, co robi Delbono-dramaturg, kiedy pracuje, będziemy mieli szansę wskazać, że realizacja postulatów formułowanych w warstwie słownej przedstawień odbywa się w liminalnych czasie i przestrzeni, pomiędzy „tu i teraz” przedstawienia a „tu i teraz” widzów, i jest możliwa dzięki zastosowaniu konkretnych narzędzi dramaturgicznych. Tę granicę wyznacza Pippo Delbono – postać/niepostać własnych spektakli. Spojrzenie na „życie w sztuce” Delbona z perspektywy zagranicznej nie tylko jest potrzebne, lecz wydaje się konieczne.

Rycerskość wieśniacza

Delbono nie jest i nigdy nie był artystą niszowym. Choć na początku kariery tworzył inscenizacje skromnych rozmiarów w duecie z Pepe Robledem (np. *Il temo degli assassini* z 1987 roku czy *Morire di musica* z 1988), jego znakami rozpoznawczymi już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych stały się dzieła monumentalne, wielogłosowe partytury na orkiestrę aktorów, której jest dyrygentem. Koncertowa metafora jest tu jak najbardziej uzasadniona, ponieważ obok teatru dramatycznego to deski najstarszego teatru operowego stały się polem bitwy o nowy teatr instytucjonalny (rozgrywanej później na największych scenach dramatycznych w kraju i za granicą, m.in. we Francji i w Chorwacji), a pierwszym zdobytym przyczółkiem była *Rycerskość wieśniacza* Pietra Mascagniego.

Premiera pierwszej opery wyreżyserowanej przez Delbona nastąpiła w lipcu 2012 roku w Teatrze San Carlo w Neapolu. Ten teatr – najstarsza operowa scena świata, działająca z krótkimi przerwami od 1737 roku – zapisał się w historii włoskiej opery jako arena walki o suwerenność teatru, „który się wtrąca” co najmniej od połowy XIX wieku, gdy próbowano cenzurować opery narodowego wieszcza Giuseppe Verdiego (niedopuszczenie do premiery *Trubadura* w 1853 roku i *Balu maskowego* w 1959). W dużym uproszczeniu moglibyśmy powiedzieć, że jeśli opera, o czym byli przeświadczeni wszyscy architekci „wielkich Włoch” od *risorgimento* po faszyzm, w najwyższym stopniu wyraża ducha narodu włoskiego, to w neapolitańskim San

Carlo stoczono jedne z najważniejszych walk o to, jak ten duch miałby być kształtowany. Inscenizacja Delbona wpisuje się w tę tradycję.

Rycerskość wieśniacza Mascagniego – największy sukces włoskiego kompozytora – to wyjątkowo dobrze przyjęte przez publiczność przeniesienie na deski opery cieszącej się ogromną popularnością (głównie za sprawą wybitnej kreacji Eleonory Duse) sztuki Giovanniego Vergi pod tym samym tytułem. Inicjatorem operowej adaptacji był Giovanni Targioni-Tozzetti i to on – razem z Guidem Menascim – napisał libretto do muzyki tokańskiego kompozytora. Opera miała swoją premierę w Rzymie 17 maja 1890 roku. Okazała się nie tylko ogromnym sukcesem kasowym; zapoczątkowała też tzw. *Giovane scuola* – nową szkołę opery włoskiej, do której zalicza się między innymi twórczość Giacomina Pucciniego i Ruggera Leoncavalla. Zasadniczo uznaje się ją także za pierwszą włoską operę werystyczną, choć mając na uwadze sielankowy, plebejski krajobraz sycylijskiej wsi wykreowany przez pierwszych inscenizatorów, należałoby raczej zrewidować ten pogląd, co wykracza poza przedmiot moich rozważań.

Rzecz rozgrywa się w Wielkanoc w małej sycylijskiej wiosce, która u Mascagniego przeradza się w niemal idylliczną krainę. Lola, narzeczona Turiddu, pod jego nieobecność wychodzi za mąż za Alfia. Gdy zdradzony narzeczony wraca w rodzinne strony po odbyciu służby wojskowej, postanawia wzbudzić zazdrość w Loli i uwodzi Santuzzę. Intryga przynosi zamierzony skutek: zazdrosna Lola wdaje się w romans z Turiddu. Santuzza, nie mogąc nakłonić Turiddu do zmiany postępowania i na próżno szukająca pomocy u jego matki, postanawia w końcu zdradzić Alfiovi sekret kochanków i tym samym ściąga na Turiddu śmierć. Za najważniejsze zmiany wprowadzone przez Mascagniego, Tragioniego-Tozzettiego i Menasciego względem struktury dramatu Vergi wypada uznać przesunięcie akcentów z werystycznego odmalowania sycylijskiej wsi na perypetię miłosną i ograniczenie roli chóru z rezonatora do narratora, a w warstwie inscenizacyjnej – rezygnację z baletu.

Do premiery przedstawienia w reżyserii Delbona doszło 17 lipca 2012 roku⁵. Reżyser wystawił operę zasadniczo bez skrótów. Wprowadził do niej charakterystyczny dla siebie odautorski prolog na temat straty i żałoby oraz przeplótł tekst libretta opowieściami z własnego życia (śmierć matki w 2011 roku i związane z nią wydarzenia) i cytatami (m.in. z tekstów Ungarettiego). W warstwach inscenizacyjnej i scenograficznej dokonał natomiast dwóch znaczących przesunięć: scenografia Sergia Tramontiego,

⁵ Dyrygenci: Pinchas Steinberg i Maurizio Agostini, chórmistrz: Salvatore Caputo, kostiumy: Giusi Giustino, scenografia: Sergio Tramonti, Santuzza: Oksana Volkova, Turiddu: Stuart Neill \ Francesco Anile (19 lipca), Lucia: Elena Zilio, Alfio: Ambrogio Maestri \ Bruno Iacullo (18–19 lipca), Lola: Giuseppina Piunti, Bobò.

zbudowana z monumentalnych, rdzawych ścian zamykających scenę z trzech stron, wzdłuż których ustawiono rząd krzeseł. W centrum sceny ustawiono palenisko. W kolejnych scenach dramatu pojedyncze przedmioty będą symbolizowały zmianę miejsca akcji – kościół i gospodę matki Turiddu. Surowa, brutalna scenografia Tramontiego i Delbona jednoznacznie zrywa z tradycją wystawień *Rycerskości*.

Drugie przesunięcie dotyczy chóru. W scenach zbiorowych przez szczeliny i otwory w ścianach na scenę wlewał się chór złożony z dziewięćdziesięciu pięciu śpiewaków (mieszkańców miasteczka) i wypełniał ją w całości. Tym samym chór odzyskał swoją funkcję – potężny, na co wskazywali także recenzenci premiery, nie stanowił już tła dla wydarzeń, lecz został aktywnym komentatorem wydarzeń. Gest dramaturga podkreśla gest aktora – w większości przypadków to Delbono otwiera drzwi i wypuszcza chór na scenę.

Trzecie, najważniejsze przesunięcie to wprowadzenie na scenę Bobò jako właściciela austerii prowadzonej przez Łucję – matkę Turiddu. Zmarły w 2019 roku Bobò był naturszczykiem, aktorem niezawodowym, bez wykształcenia, który wprowadza inną jakość obecności:

Każdy jego występ – pisała włoska recenzentka *Rycerskości wieśniaczej* – to czyste emocje. Widzimy go wśród chóru w kwiecistej koronie na głowie, gdy tymczasem Delbono rozrzuca dookoła płatki; w kościele, obok Santuzzy i Łucji, dźwiga krzyż za tych, którzy zdają się przyjmować na siebie wszystkie grzechy świata; a teraz, zasiadłszy za stołem, wznosi toast podczas wielkanocnej uczty, będącej preludium do słynnego duetu matki i syna, zanim powietrze przeszyje nieuchronnie krzyk: „Zabili Turiddu!”⁶.

Wybory dramaturgiczne Delbona zrywały z tradycją wystawień opery Mascagniego i były częścią strategii negocjowania charakteru miejsca, w którym przyszło pracować reżyserowi, oraz praktyk dramaturgicznych, jakie narzuca ono reżyserowi, widzom i śpiewakom.

Agonistyczny teatr Delbona

Przybliżając czytelnikom pojęcie dramaturgii przestrzeni w oparciu o propozycje teoretyczne Michela de Certeau opisane w publikacji *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*⁷, Wanda Świątkowska przypomina, że „prze-

⁶ F. Motta, *Punta al cuore la Cavalleria Rusticana di Pippo Delbono al Teatro San Carlo di Napoli*, „Il Sole 24 ore online” 17 lipca 2012, <https://www.pippodelbono.it/opera/item/38-cavalleria-rusticana.html> (dostęp: 19.10.2021).

⁷ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

strzenię można nazwać dopiero «praktykowane miejsce»⁸. Dalej przytacza słowa badacza, który definiuje przestrzeń jako „skutek wytworzony przez działania nadające jej kierunek, szczegółowo ją opisujące, wprowadzające w wymiar czasowy oraz pozwalające jej zaistnieć jako wielofunkcyjna jedność sprzecznych programów albo umownych więzi”⁹. Świątkowska zwraca też uwagę na to, że:

[...] ujęcie przestrzeni publicznej [...] w kategoriach dramaturgii pozwala zobaczyć ją jako pole napięć, teren działań agonistycznych sił i pokazać ją jako strukturę dynamiczną, w której zachodzą pewne procesy. Przestrzeń w tym sensie nie jest tylko kompozycją statycznych elementów architektonicznych, ale wylania się i kształtuje się pod wpływem działań praktykujących ją użytkowników. Dramaturgia uzmysławia ten ruch, pozwala uchwycić różne typy zachowań i praktyk, jakie wywołuje architektura, a także rozmaite relacje między zaprojektowanym miejscem a jego użytkownikami. [...] Przestrzeń nie jest tylko tłem czy „dekoracją” dla indywidualnych działań i zbiorowych przedstawień, ale aktywnym czynnikiem, który warunkuje ich przebieg i determinuje sprawczość¹⁰.

Jako przykład wrogiej architektury, narzucającej określone zachowania, badaczka podaje między innymi architekturę sakralną, analizowaną przez Mirosława Kocura w książce *Drugie narodziny teatru...*¹¹. W przypadku monastyrów – przypomina autorka – nazwa pomieszczenia wskazuje na jego przeznaczenie. Użytkownik może z niego korzystać, o ile jego zachowanie będzie zgodne z normą narzucaną przez architekturę.

W monologach wygłaszanych w *Rycerskości wieśniaczej* czy prologu spektaklu *Ewangelie* i licznych wywiadach Delbono zwraca uwagę na problem nienaturalnych, sztucznych czy anachronicznych zachowań widzów i aktorów, kształtowanych przez określone i równie anachroniczne wyobrażenie o tym, w jaki sposób należy zachowywać się na widowni i na scenie. To, co wypada, a czego nie wypada w teatrze dramatycznym, jest niepisaną umową między ludźmi, których już dawno nie ma, i ich widzami. W odniesieniu do propozycji de Certeau i analiz Świątkowskiej zaryzykowałabym tezę, że choć konwencje odeszły do lamusa, na straży dawnego porządku stoi dziś architektura: monumentalne, niemodernizowane gmachy teatrów, wznoszone w XVIII i XIX wieku, których przykładem *par excellence* we Włoszech są teatry operowe, zwłaszcza neapolitański San Carlo. Krzysztof

⁸ W. Świątkowska, *Dramaturgia przestrzeni*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2018, s. 46.

⁹ M. de Certeau, [cyt. za:] W. Świątkowska, *op. cit.*, s. 46.

¹⁰ *Ibidem*, s. 56.

¹¹ M. Kocur, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaksońskich*, Wrocław 2010.

Warlikowski w wywiadzie dla „Rzeczpospolitej” z 2004 roku zwracał uwagę na to, że „opera jest więzieniem. Do jakiego stopnia uda się nam w nim stworzyć enklawę wolności, to problem podstawowy i najważniejszy. Zadaniem reżysera jest zaś wpuścić życie w struktury narzucone przez partyturę i skostniałą konwencję”¹². Wiele wskazuje na to, że i Delbono mogłby podpisać się pod tym stwierdzeniem.

Świątkowska proponuje, by w przypadkach wrogiej architektury stosować pojęcie agonu, czyli sporu dwóch postaci. Agon rozumiany jako spór dwóch postaci lub dialog protagonisty z chórem czy szerzej, już poza epoką klasyczną, konflikt pomiędzy bohaterami „stanowi podstawę konfliktu dramatycznego, zasadę rozwoju akcji”¹³. „Agonistyka [...] nie jest tożsama z antagonizmem, lecz akceptuje konflikt jako konfrontację dopuszczającą odmienne stanowiska i systemy wartości oraz rywalizację umożliwiającą postęp i rozwój”¹⁴.

Stoję na stanowisku, że agon stanowi też centralny element dramaturgii Delbona. Z konfliktem mamy do czynienia nie tylko na płaszczyźnie słownej (częste i chętne sięganie po repertuar rewolucyjny czy bezpośrednie nawiązania w spektaklach do konfliktów zbrojnych i kulturowych we współczesnym świecie). Dramaturgia agonu jest zasadniczą „metodą” budowania przez Delbona relacji z architekturą teatru operowego, śpiewakami i publicznością. W przypadku *Rycerskości wieśniaczej* konflikt wyzwalały trzy opisane powyżej przesunięcia; „spór” z architekturą rozgrywa się na płaszczyźnie uwspółcześnionej scenografii, ze śpiewakami – rodzi się z postawienia znaku równości między doskonalonym latami rzemiosłem a naturalną ekspresją głuchoniemego Bobo¹⁵. Widok głuchoniemego naturszczyka i „niestosownej” scenografii jest z kolei niemiłym zaskoczeniem dla publiczności. Dwa pierwsze przesunięcia (w sferze scenografii i obsady aktorskiej) stworzyły podbudowę dla trzeciego konfliktu.

Przyjmuję za de Certeau, że reżyser nie kształtuje przestrzeni, lecz jego praktyki zmieniają miejsce w przestrzeń, najczęściej wbrew intencjom architekta. Twierdę, że ta teza jest prawdziwa w odniesieniu jeśli nie do wszystkich budynków teatralnych, to przynajmniej do tych wzniesionych w minionych wiekach, a użytkowanych do dzisiaj, które powstawały po to, by praktykować w nich określoną konwencję teatralną. Konwencje się zmieniały, lecz niekoniecznie pociągało to za sobą zmiany w architekturze

¹² Za: J. Merczyński, *Opera jest więzieniem*, „Rzeczpospolita” 23 września 2004, nr 224.

¹³ W. Świątkowska, *op. cit.*, s. 55.

¹⁴ *Ibidem*, s. 56.

¹⁵ Warto zaznaczyć, że najbardziej zaciekle spory Delbono toczył z obsadą *Don Giovanniego*. Spektakl, wystawiony w Poznaniu w 2014 roku, zebrał mało przychylnie recenzje, a jego wywrotowy potencjał nie został właściwie oceniony.

miejsc teatralnych. Artyści w XX wieku woleli pracować w miejscach nieteatralnych. Tymczasem w teatrach miejskich architektura (celowa personifikacja) utrwała i narzucała konwencję, a ta stawała się tradycją. W porównaniu do szkół i tradycji aktorskich zmiana tradycji wyznaczanych przez ograniczenia architektury jest dużo trudniejsza, gdyż wymaga nakładów finansowych na rewitalizację budynków. O tym, że warto o takie zmiany walczyć, świadczy na przykład Teatro Fossati w Mediolanie, wzniesiony w XIX wieku i przekształcony w 1986 roku w Teatro Studio Melato (jedną z trzech scen Piccolo Teatro w Mediolanie) – jedna z bardziej liczących się scen studyjnych we Włoszech.

Reżyser wobec doświadczenia widza – widz wobec doświadczenia rzeczywistości

Delbonowi jest bliski sposób rozumienia dramaturgii, o którym pisze Anna Krajewska, to znaczy jako „współczesnego sposobu pracy w teatrze, obejmującego i organizującego doświadczenia zachodzące zarówno po stronie sceny, jak i w planie widowni, a nawet w przestrzeniach całego teatru”¹⁶. Artysta staje wobec doświadczenia widza teatru operowego i śpiewaka, stawia diagnozę i zaleca kurację. Wielkie miasto i jego kultura – zdaje się mówić Delbono – to obok włoskiej prowincji najbardziej „niedramatyczna” część kultury. Teatr włoski to teatr repertuarowy, europejski skansen teatralny, a stali bywalcy owych – jak je nazywa Krajewska – „ostatnich bastionów spośród wszystkich sztuk, które już dawno stały się performatywne”¹⁷, patrzą, ale nie widzą. Delbono przedstawia im, to znaczy stawia-przed nimi, wymusza postrzeganie i poznanie rzeczywistości. Sięgając po klasykę opery, stawia-przed nimi złożoną naturę świata, wstrząsa widzem i aktorem. Jego gest trafnie opisuje tytuł – parafraza słów Archimedesza – cytowanego tekstu Krajewskiej: *Dajcie mi dramat, a poruszę świat*¹⁸. Jeśli – jak pisze Dariusz Kosiński – „[...] «rzeczywistość», «życie» stanowi nieogarniony, niesłuchanie złożony przepływ, który każdy z ludzi już na poziomie indywidualnym i wewnętrznym porządkuje i hierarchizuje, wybierając i montując jego poszczególne części i całości i ich kompozycje, które następnie przechowuje, interpretuje, przekomponowuje i przekazuje sobie i innym. Ten złożony proces ma charakter dramatyczny i przedstawieniowy, zarażem zależny od uwarunkowań kulturowych i wiedzy, wyuczonych wzorców

¹⁶ A. Krajewska, *Dajcie mi dramat, a poruszę świat*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce*, ed. cit., s. 217–218.

¹⁷ *Ibidem*, s. 222.

¹⁸ *Ibidem*, s. 207–225.

itp.”¹⁹, to Delbono dramatyzuje i przedstawia kulturę zachodnią, definiując swój artystyczny manifest poprzez negację, czym jego teatr nie jest. Robi to, korzystając z wzorców tak literackich, jak wizualnych, a także konwencji teatralnych, które rozsądza od środka, dokonując znaczących przesunięć w warstwie obsady i scenografii, a niekiedy i treści (wprowadzanie monologów odautorskich i cytatów z literatury światowej). W przypadku *Rycerskości wieśniaczej* najważniejsza scena operowa staje się agorą, na której Dionizos oskarża Apolla o anachronizm.

Przyjmuję, że dla Delbona teatr jest miejscem życia codziennego, a jego wysiłki są nakierowane na znalezienie złotego środka między „skutecznością, pozwalającą na bycie zrozumianym i osiąganie założonych celów poprzez wywieranie wpływu na innych, oraz pragnieniem pozostawania we względnie ścisłej relacji z tym, co uważamy za siebie samych, niezakrywania siebie”²⁰. Ten mechanizm ujawnia się na styku praktyki reżyserskiej i dramaturgicznej.

Delbono w teatrze operowym w Neapolu staje na pozycji słabszego, ucieka się do sztuczek i taktyk²¹, korzysta ze sposobności, jaką daje mu instytucja, i wyrazistym gestem reżyserskim renegocjuje kilkuwiekową tradycję zakazów i nakazów określających to, czym jest teatr operowy we Włoszech i dla Włochów. W ten sposób negocjuje tożsamość włoskiego kulturalnego miasta.

BIBLIOGRAFIA

- Bentivoglio L., *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Firenze 2009.
- Bionda N., Gualdoni C., *Visioni incociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, Corazzano (Pisa) 2011.
- de Certeau M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Kocur M., *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaksońskich*, Wrocław 2010.
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2019.
- Krajewska A., *Dajcie mi dramat, a poruszę świat*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce*, Poznań 2018, s. 207–225.
- Manzella G., *La possibilità della gioia*, Firenze 2017.
- Merczyński J., *Opera jest więzieniem*, „Rzeczpospolita” 23 września 2004, nr 224, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/20800/opera-jest-wiezieniem> (dostęp: 19.10.2021).

¹⁹ D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2019, s. 39.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Taktyka „[...] to żart «słabego» w porządku ustalonym przez «silnego», sztuka robienia sztuczek w polu innego”. Zob. M. de Certeau, [cyt. za:] W. Świątkowska, *op. cit.*, s. 49.

Motta F., *Punta al cuore la Cavalleria Rusticana di Pippo Delbono al Teatro San Carlo di Napoli*, „Il Sole 24 ore online” 17 lipca 2012, <https://www.pippodelbono.it/opera/item/38-cavalleria-rusticana.html> (dostęp: 19.10.2021).
Świątkowska W., *Dramaturgia przestrzeni*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2018, s. 45–58.

Katarzyna Woźniak – dr, Uniwersytet Wrocławski, teatrolog. Zajmuje się komparatyką teatru. Redaktorka działu zagranicznego czasopisma „Performer” wydawanego przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Tłumaczka z języka włoskiego. Autorka monografii *Przed Grotowskim. Przewodnik po Włoszech teatralnych* (Kraków 2017). Ostatnio wydała pozycję *Tertium datur. Jerzy Grotowski we włoskich świadectwach i komentarzach* (wyb., przekł., red. i komentarz K. Woźniak, Kraków 2020). Współredaktorka (razem z Andrea Ceccherellim) włoskiego przekładu *Akropolis* Jerzego Grotowskiego (A. Ceccherelli, K. Woźniak (red.), Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, przeł. L. Stopponi, wst. A. Ceccherelli, posłowie D. Kosiński, przeł. K. Woźniak, Imola 2021). ORCID: 0000-0002-2683-3217. Adres e-mail: <katarzyna.wozniak3@uwr.edu.pl>.

Katarzyna Woźniak – PhD, University of Wrocław, researcher in theater studies, interested in comparative theater studies. Member of the editorial board of “Performer”, the theater studies review of the Jerzy Grotowski Institute. Italian interpreter and translator. Her publications: *Przed Grotowskim. Przewodnik po Włoszech teatralnych* (Kraków 2017) and *Tertium datur. Jerzy Grotowski we włoskich świadectwach i komentarzach* (selection, translation, editing and commentary by K. Woźniak, Kraków 2020); Co-editor (with Andrea Ceccherelli) of the Italian translation of Stanisław Wyspiański’s *Akropolis* (A. Ceccherelli, K. Woźniak (ed.), Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, translated by L. Stopponi, introduction A. Ceccherelli, afterword D. Kosiński translated by K. Woźniak, Imola 2021). ORCID: 0000-0002-2683-3217. E-mail address: <katarzyna.wozniak3@uwr.edu.pl>.

Dramaturgia współtworzenia znaczeń wypowiedzi scenicznej. Na marginesie lektury *Tekstów dla (Starego) Teatru* Pawła Demirskiego

ABSTRACT. Beata Popczyk-Szczęsna, *Dramaturgia współtworzenia znaczeń wypowiedzi scenicznej. Na marginesie lektury Tekstów dla (Starego) Teatru Pawła Demirskiego* [Dramaturgy of co-creating meanings of the stage statement. Aside reading Paweł Demirski's *Texts for the (Stary) Theatre*]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 163–175. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.10.

The article deals with dramaturgy in the broad sense of the term – as a written creative work and the characteristic feature of human activities: artistic and social. The starting point for these discussions is the publication of an anthology of Paweł Demirski's theatrical texts commissioned by the National Stary Theatre in Krakow. The book is an excellent testimony to stage creativity because it contains conversations with the author and actors about the stages of work in the performance. The article presents reflections on the dramaturgy of the process of creating a text and a theatrical performance, the characteristics of Paweł Demirski's writing and the content arrangement in the anthology. Reading this book is a peculiar aesthetic experience and a challenge for the reader. The dramaturgy of the message leads to the dramaturgy of its reception: the reader updates and co-creates meanings of theatrical texts, according to individual knowledge and sensitivity. Aesthetic experience is shaped by combining different mental spaces: it is reading a text / seeing a performance.

KEYWORDS: dramaturgy, texts for the theatre, stage statement, aesthetic experience

I

Teoria i praktyka pisania dla sceny nabrały dziś niezwykle dramaturgicznego wymiaru. Używając tych określeń, nawiązuję do różnych konotacji pojęć „dramaturgia” i „dramaturgiczny”, dziś często nie tylko używanych w odniesieniu do twórczości teatralnej – na oznaczenie zbioru dzieł dramatycznych czy też scenicznych praktyk przygotowywania scenariusza przedstawienia – lecz także przywoływanych w refleksji naukowej na temat wielu zjawisk pozaartystycznych, do opisu specyfiki świata ludzkich doświadczeń. Słowo „dramaturgia” jest przecież z powodzeniem wykorzystywane przez badaczy performansów życia społecznego do analizy różnych aktywności jednostki bądź grupy ludzi jako pojęcie

określające tę część złożonego i nieprzerwanego procesu ustanawiania rzeczywistości pozateatralnej, która dotyczy kompozycji działań i wypadków, układu i przebiegu tego, co się dzieje i jak jest postrzegane, doświadczane”¹.

Zainteresowanie przygotowaniem, treningiem, przebiegiem czynności, czyli „dzianiem się” tego, co przez ludzi czynione, stanowiące konsekwencję zwrotu performatywnego w kulturze, łączy artystów i badaczy z różnych dyscyplin nauk humanistycznych, którym pozostaje bliska idea *work in progress*. Ujęcie procesualne, zdarzeniowe – tak zjawisk społecznych, jak i twórczości artystycznej, w ramach której istotniejszy niż gotowy „wytwór estetyczny” jest sam proces jego powstawania – pozwala mówić (za performatykiem Dariuszem Kosińskim) o dramaturgii różnych działań twórczych, jednostkowych i zbiorowych, o dramaturgii przedstawień społecznych i *par excellence* – o „dramaturgii życia”:

Dramaturgia teatralna może być uznawana za szczególny przypadek dramaturgii istniejącej we wszystkich sferach życia. [...] Tak rozumiana dramaturgia określa i opisuje te warstwy przedstawień wszelkiego rodzaju, które nie mieszczą się lub mieszczą z trudem w pojęciu widowiska jako – dosłownie – tego, co widać. Opisuje natomiast, czy też próbuje opisać, pracę wzoru: proces jego wykorzystywania, przekształcania i ustanawiania².

Zestawiając stwierdzenia krakowskiego badacza z ustaleniami naukowców z poznańskiej szkoły dramatologicznej, a zwłaszcza z koncepcją doświadczenia dramatycznego autorstwa Anny Krajewskiej³, nietrudno wnioskować, że tradycyjna nomenklatura związana z teatrem, a szczególnie takie pojęcia jak dramat, dramaturgia, dramatyczność, powracają w najnowszym dyskursie teoriopoznawczym w nowej odsłonie – jako matryca pojęciowa, regulująca obserwację współczesnych zjawisk i procesów kulturowych okiem przyzwyczajonym do wielu medialnych zapośredniczeń i spojrzeniem sterowanym performatyczną wrażliwością. Postrzeganie rzeczywistości jako obszaru dynamicznych, nieprzewidywalnych zdarzeń, zderzeń, przemieszczeń niesie ze sobą zarówno sporo zagrożeń, jak i potencjał twórczy, jeśli oczywiście przyjmiemy za dobrą monetę to, że doświadczanie świata i różne formy „świadczenia o tym, czego się doświadczyło”⁴, to działania pełne sprzeczności, napięć i zwrotów. Przekonanie o „złożonej, palimpsestowej” strukturze doświadczenia

¹ D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016, s. 47.

² *Ibidem*, s. 48.

³ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 26–45.

⁴ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, Warszawa 2012, s. 149.

skłania więc ostatecznie do ujęcia procesu poznania nie tyle jako reprezentacji uprzednio danego i niezależnie istniejącego świata, lecz raczej jako interaktywnego procesu wzajemnego formowania (współkonstruowania) tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne, podmiotu i przedmiotu, umysłu i świata⁵.

II

Inspiracją do niniejszych rozważań jest przypadek szczególny, czyli publikacja antologii tekstów dla teatru Pawła Demirskiego⁶. W moim przekonaniu jest to dobry powód do refleksji na temat dramaturgii w szerokim – artystycznym i pozaartystycznym – znaczeniu tego pojęcia. Publikacja, będąca zbiorem utworów scenicznych autora, stanowi znakomite świadectwo współpracy dramaturga z aktorami (dramaturga będącego swego rodzaju „łącznikiem między zespołem a różnorodnymi grupami widzów”, jak pisze Wojciech Baluch⁷), a w jeszcze szerszym ujęciu – antologia wydana przez Narodowy Stary Teatr jest w swym założeniu edytorskim materialnym ekwiwalentem procesu pracy nad spektaklem jako formą współczesnej praktyki artystycznej i zarazem społecznej. Na przykładzie tej publikacji można śmiało podjąć rozważania o dramaturgii rozumianej jako „układ, kompozycja tego, co czynione”⁸.

Kompozycja ta ma przy tym – co koniecznie trzeba podkreślić – charakter dynamiczny, częściowo wynikający z zakładanego przebiegu, częściowo z wyłaniającego się i/ lub modyfikowanego w trakcie działań modelu wzorca kulturowego. Dramaturgia nie dotyczy więc tylko tego, co istnieje jako scenariusz wyjściowy, ale także tego, co pojawia się w procesie kreacji i recepcji⁹.

Z jednej strony zatem *Teksty dla (Starego) Teatru* Pawła Demirskiego stanowią ciekawe przedsięwzięcie wydawnicze, potwierdzające zmiany i przemieszczenia w obszarze najnowszej twórczości dla teatru – jako praktyki łączącej w sobie różne formy współpracy artystycznej i niedającej się tak łatwo podporządkować modelowym ujęciom. Z drugiej strony antologia jest ważnym dokumentem konkretnej pracy teatralnej, to znaczy rejestruje i reprezentuje momenty dynamicznej, pełnej dramaturgii relacji

⁵ *Ibidem*, s. 151.

⁶ P. Demirski, *Teksty dla (Starego) Teatru*, red. A. Dąbek, Kraków 2020.

⁷ W. Baluch, *Dramaturgia*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2016, s. 59.

⁸ D. Kosiński, *op. cit.*, s. 47–48.

⁹ *Ibidem*. Zob. także: D. Kosiński, *Dramaturg jako medium*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019.

osobowej powstałej w związku z projektami scenicznymi, rozwijającej się w toku prób i podczas konfrontacji z widownią, a także obliczonej na reakcję przyszłych czytelników książki, którzy mogą, ale nie muszą przecież być widzami teatru Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Potencjał dramatyczny (*nomen omen*) publikacji tkwi w zamyśle połączenia w obrębie tomu kilku tekstów napisanych na zamówienie Starego Teatru, rozmów z dramaturgiem, aktorami i inspicjentką oraz kilku scen dodatkowych, strzępków pracy dramaturgicznej autora, odrzuconych bądź niewykorzystanych w przedstawieniach. Antologia tekstów Pawła Demirskiego (a ściślej rzecz ujmując, fragment z dużego dorobku pisarskiego autora powstały w efekcie zatrudnienia w Starym Teatrze) jest jednocześnie śladem dramaturgii pracy nad spektaklem, dramaturgii „rzeczy czynionych” w konkretnym układzie personalnym: artystycznym i międzyludzkim. Jest również zaproszeniem dla czytelnika do uważnego odbioru, do uaktywnienia „literary” tekstów, zredagowanych (co istotne!) po przedstawieniach. Tak właśnie deklaruje intencję całego projektu autorka wstępu i zarazem redaktorka książki Agata Dąbek:

Ktoś mógłby teraz powiedzieć: zaraz, ale o czym my tutaj cały czas rozmawiamy: o tekście czy o przedstawieniu? O czytaniu czy o próbach, o graniu, reżyserowaniu etc.? Odpowiedź brzmi: o tym i o tym. Bo lektura tekstów Demirskiego, chyba jak żadna inna, przynajmniej w moim mniemaniu, uzmysławia, że czytanie sztuki jest przedstawieniem. Zawsze czyta się ją „teatralnie”. I w tym wypadku zwraca się na to uwagę niejako automatycznie, bo ze względu na liczne „luki” niemal cały „świat” trzeba samemu „postawić na scenie”. W jaki sposób? O tym decyduje już każdy czytelnik indywidualnie, uruchamiając swoje zasoby wiedzy (również na temat stylów i konwencji teatralnych), pomysłowość, a także uwzględniając własne upodobania estetyczne, poglądy i potrzeby posiadane w danym momencie¹⁰.

III

Twórczość dramaturgiczna Pawła Demirskiego jest układaniem tekstów do/w czasie prób przedstawienia. Ten styl pracy wyróżnia artystę spośród zarówno autorów piszących „gotowe” teksty dramatyczne, jak i dramaturgów, którzy przygotowują scenariusze teatralne na podstawie wielu źródeł, kompilując materiał tekstowy o różnorodnym, niekoniecznie artystycznym charakterze. Zresztą w tym miejscu nie chodzi mi o podziały i przeciwstawienia, uruchamiające dyskusje czy nawet gorące spory wśród teoretyków i praktyków teatru. Zależy mi bardziej na podkreśleniu specyfiki

¹⁰ A. Dąbek, *Od przedstawienia do tekstu – i z powrotem*, [w:] P. Demirski, *op. cit.*, s. 14.

twórczości dla sceny „człowieka pióra”, bo takim jest niewątpliwie Paweł Demirski – twórczości dramatopisarskiej w jej dramaturgicznym wymiarze, to znaczy przebiegającej w trybie konfrontacji autora z aktorami. Demirski, jak powszechnie wiadomo, nie przynosi na próby gotowego tekstu scenicznego; przedstawia zespołowi zaledwie jakieś poszczególne fragmenty, sceny, które następnie w czasie pierwszych prób sytuacyjnych stają się materiałem czytany przez aktorów, przedmiot aktorskich improwizacji, intuicyjnych rozpoznań „świata przedstawionego”. Ten świat, wymyślony przez autora w jakimś ogólnym zarysie, powstaje *in statu nascendi*, rodzi się z fragmentarycznego zapisu słownego i dyskusji z wykonawcami – ale nie do końca. Autor powraca bowiem do pisania poza sceną i na podstawie spotkań z aktorami, podczas których doszło do wypróbowania i uzupełniania tekstu, dopisuje resztę, układa kolejne sceny, projektuje „całość” scenariusza, i tak podlegającą późniejszym przekształceniom w toku prac reżysersko-aktorskich. Co jednak ciekawe, zmiany wprowadzane w celu uzyskania spójności przekazu dotyczą zazwyczaj większych partii tekstu, a nie poszczególnych replik czy epizodów. Interesujące w tym względzie pozostaje świadectwo inspicjentki Hanny Nowak, współpracującej z Moniką Strzępką przy wielu spektaklach (*nota bene* oddanie głosu aktorom i inspicjentce to ważny gest, wzmacniający u czytelnika książki przekonanie o znaczeniu „rzeczy czynionych” przez grupę zaangażowaną do pracy nad spektaklem i o dramaturgii tego całego procesu działań artystyczno-organizacyjnych). W wywiadzie z Hanną Nowak we fragmencie nawiązującym do przygotowań *Bitwy warszawskiej 1920* czytamy, że Paweł Demirski i Monika Strzępka

nie robią skrótów wewnątrz scen, tylko ścinają całe sceny. Taką mają metodę. Wtedy trochę tych scen wypadło, ale spektakl stał się bardziej zwarty. Długo je trzymałam w swoim egzemplarzu, nie wyrzucałam ich, bo mi było żal. Pozostał dokument – można poczytać¹¹.

Praktykę pisarską Pawła Demirskiego, realizującą się w ramach długiego, nierzadko mozolnego procesu powstawania tekstu, można określić mianem dramaturgii (współ)tworzenia wypowiedzi scenicznej – z całą dynamiką i nieprzewidywalnością przebiegu zdarzeń w pracy twórczej całego zespołu teatralnego, na którą składają się: układanie scenariusza w etapach, rozwijanie go dzięki informacji zwrotnej od aktorów i kształtowanie replik z myślą o wykonaniu partytury słownej z uwzględnieniem jej „sprawczości” i w zgodzie z „technologią przedstawienia” (tych pojęć używam za Williamem

¹¹ *Aktualnie i ponadczasowo. Rozmowa z inspicjentką Hanną Nowak*, [w:] P. Demirski, *op. cit.*, s. 36.

B. Worthenem¹²). Jest to zatem nie tylko przykład pracy teatralnej tandemu reżyserka–dramaturg, lecz także wariant teatru aktorskiego z mocną pozycją autora jako twórcy tekstu, nadrzędnego dysponenta reguł utworu scenicznego. Paweł Demirski z właściwym sobie dystansem wobec dwu-podziału władzy nad tekstem (model autorski kontra model reżyserski) stwierdza dobitnie:

Moim zdaniem to w ogóle fałszywy podział. Bo teatr jest przede wszystkim aktorski, czyli że pisze się dla aktora, bo to on codziennie nosi tekst w przedstawieniu, on jest tą żywą materią, która komunikuje się z widzem. Jeżeli aktor ma dobrą, sensownie napisaną rolę, to ona się przeniesie na widownię¹³.

Antologia tekstów teatralnych Pawła Demirskiego to znaczący ślad indywidualnej, autorskiej praktyki pisanego dla teatru – blisko sceny, w splocie relacji międzyludzkich, które stanowią okoliczności napędzające i kształtujące powstawanie tekstu. Książka w swym treściowym, kompozycyjnym i edytorskim kształcie wpisuje się ponadto w rejestr praktyk artystycznych szerszego rzędu, a mianowicie stanowi znakomite świadectwo zmian zachodzących podczas produkcji przedstawień – w dynamicznym splocie działań artystycznych i towarzyszących, skupionych wokół teatru jako instytucji, ale dalekich od modelu inscenizowania tekstu uprzedniego względem przedstawienia. Nie bez powodu wstęp do antologii nosi tytuł: *Od przedstawienia do tekstu – i z powrotem*. Brzmienie tych słów nawiązuje do równie wyrazistego tytułu pracy Patrice’a Pavisa, teoretyka inscenizacji teatralnej. W 1989 roku w „Dialogu” został opublikowany artykuł *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*¹⁴. Porównując oba tytuły, nietrudno spostrzec zasadniczą zmianę kierunku wektora relacji tekstu i spektaklu teatralnego. Patrice Pavis pisał o inscenizacji jako „urzeczywistnionym”, „kolektywnym” odczytaniu tekstu. Wyodrębnił też metatekst inscenizacji: „to znaczy jakby jej własny komentarz do tekstu dramatycznego, odczytanie sceniczne, które ów komentarz proponuje”¹⁵. W tym sposobie myślenia, stanowiącym pokłosie Ingardenowskiej teorii konkretyzacji, znaczenie wypowiedzi scenicznej jest efektem interpretacji tekstu uprzedniego względem spektaklu. Twórczość teatralna Pawła Demirskiego „dzieje się” natomiast na innych zasadach. Na początku pracy nad spektaklem pojawia się zarys tekstu, prezentowany

¹² Zob. W.B. Worthen, *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013, s. 40–44, 78.

¹³ *NIE dzieci w krótkich gaciach. Rozmowa z Pawłem Demirskim*, portal teatralny.pl, 2014, <https://teatralny.pl/rozmowy/nie-dzieci-w-krotkich-gaciach,501.html> (dostęp: 24.05.2021).

¹⁴ P. Pavis, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, przeł. M. Sugiera, „Dialog” 1989, nr 8.

¹⁵ *Ibidem*, s. 109.

aktorom jako materiał przyszłej sytuacji teatralnej, impuls do poszukiwań „miejsc wspólnych” w zespołowym projektowaniu świata scenicznego. Autor testuje w ten sposób swoje pisarskie założenia. „Jego dramaturgia powstaje w styczności z procesem prób, mimo że on sam od pewnego momentu rzadko na nich bywa” – stwierdza Juliusz Chrzastowski podczas rozmowy z aktorami Teatru Starego, opublikowanej w antologii¹⁶. Demirski pisze równolegle do pracy zespołu teatralnego pod okiem reżyserki; inspiruje go kontakt z aktorami, ale nie „pisze na scenie”, bo poszerzona, „ostateczna” wersja tekstu to efekt pracy twórczej w odosobnieniu. Nie jest to zatem typowa praca dramaturga, który jako

asystent, kreatywny krytyk i krytyczny współpracownik [...] zajmuje się gromadzeniem materiału, jego selekcją, przygotowaniem komentarzy, w czasie prób pomaga reżyserowi i zespołowi orientować się w rozległych często źródłach, na podstawie których toczy się praca¹⁷.

Dramaturgia Demirskiego to praktyka naznaczona autorytetem autora jako twórcy dzieła pisanego. I w tym sensie różni się ona od dobrze znanych teatralnych praktyk wspólnotowych, od zespołowego pisanie na scenie, zapoczątkowanego w erze kontrkultury i charakterystycznego dla teatrów awangardowych. Było to zjawisko symptomatyczne dla teatru drugiej połowy XX wieku i zostało już precyzyjnie opisane¹⁸, a wspominam o tym pokrótce po to, by uwypuklić specyfikę twórczości teatralnej Pawła Demirskiego. Uważna lektura nowo wydanej antologii odsłania tajniki jego warsztatu pisarskiego i daje wgląd w dramaturgię (w sensie napięcia w przebiegu zdarzeń) wieloetapowego procesu współtworzenia warstwy słownej widowiska teatralnego, przebiegającego w sposób nielinearny, poza porządkiem przyczynowo-skutkowym, na zasadzie sprzężenia zwrotnego między osobą piszącą dla sceny a zespołem twórców przedstawienia (reżyserką i aktorami). Jest to niewątpliwie twórczość powstająca z myślą o wykonawcach tekstu scenicznego. W rozmowie z aktorkami i aktorami Starego Teatru zamieszczonej na początku antologii, stanowiącej ważne wprowadzenie do lektury tekstów Demirskiego, czytamy:

JULIUSZ CHRZĄSTOWSKI: Zawsze czuję satysfakcję, że Paweł, rozwijając postać, na jakimś etapie pisze ją pod aktora, że monologi, które się z czasem pojawiają, wynikają z obserwacji energii aktorskich, z którymi Paweł ma do czynienia. Praca

¹⁶ *Wejście na obszar, w którym wszystko jest możliwe. Rozmowa z aktorami i aktorkami Starego Teatru*, [w:] P. Demirski, *op. cit.*, s. 21.

¹⁷ W. Baluch, *op. cit.*, s. 58.

¹⁸ Zob. artykuły w monograficznym numerze *Zawód: dramaturg*, „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59.

z wieloma niewiadomymi jest super wyzwaniem. Natomiast faktycznie, jeżeli chce się ogarnąć całość, chce się pojąć, w czym się bierze udział, w czym gramy, o czym opowiadamy, to nawet na etapie pierwszej próby generalnej jest to praktycznie niemożliwe. Wtedy dopiero powstaje montaż scen. Poszczególne sceny często nam – aktorom się nie łączą, ale Monika je łączy. Dopiero po premierze jestem w stanie zrozumieć całą historię. Gdybym był w innym teatrze, pewnie pomyślałbym, że to jest dość ryzykowny eksperyment. Przecież to jest wbrew regułom tworzenia teatru dramatycznego. Słowo jest podstawą wszystkiego. Jak tu wyruszyć w jakąś drogę, skoro nie mamy podstawowego narzędzia, kompasu?

To się może wydawać szokujące. Znam innych twórców, którzy też chcą pisać w trakcie prób i zasysać materiał z aktorów, ale to niekoniecznie przynosi dobre efekty. To specyfika pisania Pawła i chyba tylko jemu udaje się to dobrze zrealizować.

[...]

DOROTA POMYKAŁA: Wiadomo, że teksty rodzą się w głowie Pawła w różnym czasie. Ale nie naciskamy na niego, bo wiemy, że zdąży. Czekamy cierpliwie, bo przynosi nam coś takiego, od czego aż zapiera dech w piersiach. Mam wrażenie, że na próbach Paweł zagląda do naszych dusz i potem przynosi je nam podane na papierze. Oczywiście, że to są role. Ale role pogłębione o nas samych. Uwielbiam ten dreszczyk emocji, kiedy dostajemy kolejne partie tekstów. Każdy szybko kartkuje, ciekawy swojej roli, słów, jakie wypowiada. Co się za nimi kryje, jaki świat? Czasami czegoś nie wiemy, bo składnia fenomenalnych tekstów Pawła nie należy do najłatwiejszych. Ale wtedy wkracza Monika i wie. Po prostu wie, jak je odczytywać¹⁹.

IV

Antologia pt. *Teksty dla (Starego) Teatru* zawiera pięć sztuk scenicznych Pawła Demirskiego. Są to: *Bitwa warszawska 1920*; *nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!*; *Trumf woli*; *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej* oraz *Jeńczyzna. Sztuka dla dorosłych*. Wszystkie te utwory są werbalnymi świadectwami przedstawień powstałych na zamówienie Narodowego Starego Teatru w Krakowie w latach 2013–2020. Opublikowany zbiór tekstów pęcznieje od znaczeń w co najmniej potrójnym aspekcie – i to pomijając podstawową kwestię, czyli możliwość interpretacji każdego z tych utworów, stanowiących „kompletne” projekty literackie same w sobie, osobno.

Po pierwsze zatem, antologia dokumentuje etap pracy Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego w Narodowym Starym Teatrze, co świadczy o ugruntowanej pozycji tego duetu wśród ważnych i liczących się współczesnych

¹⁹ *Wejście na obszar, w którym wszystko jest możliwe...*, ed. cit., s. 21.

twórców polskiego teatru. To zjawisko o tyle ciekawe, że artyści jako zadeklarowani przedstawiciele teatru krytycznego, antysystemowego, ostrego w środkach („Ich teatr powstał ze świadomego rabunku – okradania elit, mediów i społeczeństwa z najbardziej wyświechtanych przekonań na temat naszej przeszłości, bieżącej polityki i sztuki” – pisał Łukasz Drewniak²⁰), nie tracąc nic ze swej bezkompromisowości i radykalności, odbyli w czasie pracy artystycznej zdecydowany marsz z prowincji ku centrum (i dalej realizują z powodzeniem oraz głośnym oddźwiękiem krytycznym kolejne spektakle nie tylko w krakowskim Teatrze Narodowym, lecz także na innych znaczących scenach, np. w Warszawie czy Poznaniu).

Po drugie, zgromadzone w antologii teksty układają się w zbiór najbardziej charakterystycznych cech poetyki Pawła Demirskiego. Jego pisanie dla teatru, określane jako „podważanie siebie”, „programowa niekonsekwencja” czy „gra z odbiorczymi przyzwyczajeniami, oczekiwaniami i opiniami”²¹, ma głęboko sensualny wymiar, jest reakcją na bodźce świata zewnętrznego, które drażnią, prowokują i uruchamiają sarkastyczny ogląd rzeczywistości. Rzecz dotyczy zarówno konkretnych wydarzeń społeczno-kulturalnych (w tych kategoriach można postrzegać *Bitwę warszawską 1920* – jako reakcję na dzieło filmowe w reżyserii Jerzego Hoffmanna), jak i zjawisk bardziej ogólnych, ale niepokojących ze względu na ich skuteczność w procesie zarażania ludzkich umysłów – w tym celu Demirski przywołuje i rozmontowuje różne dyskursy i obieguje narracje²², stanowiące poręczne narzędzie sterowania zbiorowością i instrumenty sprawowania władzy (przykładem niech będzie utwór *nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!*). W „ruchu od”, w gestach reakcji i sprzeciwu, będących *de facto* przykładami „polityczności” teatru „na papierze” Pawła Demirskiego, sporo miejsca zajmują techniki przepisywania literackiego kanonu czy też parafrazowanie różnych tekstów kultury, co skrupulatnie analizowała Joanna Krakowska²³. Nie ma zatem pełnej satysfakcji i uciechy w odbiorze tekstów Demirskiego, jeśli nie odkrywa się w nich pokładów aluzji i stylizacji, także w odniesieniu do sfery zjawisk plebejskich czy popularnych (*casus Triumfu woli*, uznanego za jeden z bardziej pozytywnych przekazów teatralnych autorstwa Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki).

²⁰ Ł. Drewniak, *Bonnie i Clyde, czyli teatralny blitzkrieg Strzępki i Demirskiego*, „Przekrój” 2010, nr 51, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/108272/bonnie-i-clyde-czyli-teatralny-blitzkrieg-strzepki-i-demirskiego> (dostęp: 24.05.2021).

²¹ A. Dąbek, *op. cit.*, s. 8.

²² Pisał o tym na przykład P. Dobrowolski w książce *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznań 2019.

²³ Zob. J. Krakowska, *Demi(d)ramy*, [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011.

Tak się akurat złożyło, że pięć utworów scenicznych zamieszczonych w antologii stanowi reprezentatywną część dorobku dramaturgicznego autora – w wymiarze stylistycznym, kompozycyjnym i światopoglądowym. Układ tekstów, a także otaczające je materiały dodatkowe (przede wszystkim rozmowy z twórcami) pozwalają dostrzec również pewną zmianę w autorskim sposobie myślenia o bohaterach. Dotychczasowy Demirski przyzywał widzów teatralnych do postaci „wewnętrznie sprzecznych”, złożonych z wielu różnych skłonności, zachowań, ról. Tworzył na bazie stereotypów, nie stronił od karykatury, dosadnego języka i brzydoty. Budował swych bohaterów nieliniowo, z pęknięć i kontrastów, grą skojarzeń i programową rezygnacją z ciągu przyczynowo-skutkowego w kompozycji scen. W warstwie stylistycznej zaś – albo ze szczątkowych wypowiedzi, albo z wykorzystaniem nadmiernie rozbudowanych replik o pogmatwanej składni, niesłychanie rytmicznych i zarazem dość trudnych w lekturze. W tej materii słownej nie zawsze jasno była dookreślana sytuacja wypowiedziana, nie zawsze był sygnalizowany kontekst, który ułatwiałby rozpoznanie miejsca bohatera w świecie przedstawionym. Demirski jako komentator swoich tekstów zgromadzonych w antologii, a także jako autor *Jeńczyny* (premiera: 31.12.2020) odsłania natomiast inne oblicze relacji z postaciami: mówi o traktowaniu ich „z czułością” (*sic!*), co pozwala w zbliżeniu bądź w kameralnym ujęciu, w niedomówieniach, z pewnego rodzaju empatią kreować prywatne, zakulisowe, afektywne reakcje czy to bohaterów „wielkiej historii” (np. Piłsudski z *Bitwy warszawskiej 1920*), czy uczestników życia codziennego w ich niecodziennych skłonnościach i zachowaniach tabuizowanych (np. różne problemy seksualne bohaterów *Jeńczyny*).

Po trzecie wreszcie, opublikowane teksty teatralne stanowią postzapis, odpowiednio zredagowane wersje scenariuszy spektakli. Są to utwory przygotowane do druku po premierze przedstawień, a ich edytorski kształt został wypracowany przed redaktorkę antologii w porozumieniu z autorem i z myślą o czytelniku, o ułatwieniu lektury niełatwych przecież kompozycji słownych. Fakt tej „pracy na tekstach”, ujawniony we wstępie do tomu, zwiększa poziom refleksyjności podczas lektury książki – uważny czytelnik może mieć wrażenie, że obcuje z zastygniętym w bezruchu graficznym słowem mówionym, ma pośredni dostęp do żywiołu mowy scenicznej, a wraz z nim – do zdarzeniowego wymiaru spektaklu. To wrażenie może być silniejsze w razie znajomości spektakli, a pogłębia je otoczka materiałów dodatkowych, czyli opublikowane w tomie rozmowy z aktorami, poświęcone etapom i szczegółom pracy nad spektaklami. Metaforycznie rzecz ujmując, akt czytania przebiega w następującym kierunku: „od lektury tekstu do przedstawienia”, odbywa się w procesie przypominania sobie zdarzeń scenicznych – zarówno w ich wymiarze fikcyjnym, jak i realnym. Rozwijają się w splocie słów i obrazów, wskutek

konfrontacji znaczeń zawartych w zapisie i pamięci o „rzeczach czynionych” na scenie. Doświadczenie estetyczne kształtuje się zatem w „splątaniu”²⁴ – jest wynikiem czytania tekstu / widzenia spektaklu.



Autorem grafiki okładki jest Bolesław Chromy.

²⁴ Używam tego pojęcia w nawiązaniu do rozważań A. Krajewskiej. Zob. A. Krajewska, *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 9.

Pointa

Interesujący mnie w tych rozważaniach splot okoliczności, czyli publikacja antologii tekstów teatralnych Pawła Demirskiego jako ślad pracy artystycznej w Narodowym Starym Teatrze, świadectwo poetyki autora oraz praktyka utrwalania wypowiedzi scenicznej w formie zapisu zrehabilitowanego po przedstawieniu, pozwala sformułować wniosek o dramaturgii odbioru tego projektu wydawniczego. Jest to efekt recepcji w pewien sposób zaprogramowany przez współtwórców publikacji, skomponowanej z różnych porcji materiału tekstowego, na zasadzie konfrontacji różnych podmiotowych punktów widzenia zespołu artystów i ludzi teatru (dramaturga, kierowniczkę dramaturgów, aktorów, inspicjentki). Tak skomponowana książka staje się żywym archiwum teatru, a podjęcie jej lektury – performatywnym gestem uruchomienia różnych danych, w zależności od przygotowania i oczekiwań czytelnika. Warto podkreślić istotność

tej artykulacyjnej pracy, którą bierze na siebie czytelnik (a każdy trochę to robi inaczej), aktualizując znaczenie tekstu za sprawą reaktywowania w lekturze zasobów własnej wiedzy, przeżyć i wrażliwości, osadzających się w sieci kulturowych wzorców wspólnotowego doświadczenia²⁵.

Lektura *Tekstów dla (Starego) Teatru* to z pewnością osobliwe przeżycie estetyczne, które ma swój wymiar egzystencjalny – jest pełnym dramaturgii doświadczeniem reorientacji w sposobie myślenia o związku między tekstem a sceną, bez jednoznacznych rozstrzygnięć, co jest pierwsze, ważniejsze, skuteczniejsze; bez myślenia hierarchicznego i binarnych podziałów. Wynikająca z lektury książki przyjemność estetycznego obcowania z wieloma aspektami twórczości teatralnej może prowadzić odbiorcę do pogłębionego doświadczenia dramaturgii bycia – w procesie przydarzania się rzeczy, przypominania sobie tego, co „było czynione”, a także – dzięki świadomości afektywnego współuczestnictwa – w różnych działaniach artystycznych i pozaartystycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Baluch W., *Dramaturgia*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2016.
- Dąbek A., *Od przedstawienia do tekstu – i z powrotem*, [w:] P. Demirski, *Teksty dla (Starego) Teatru*, red. A. Dąbek, Kraków 2020.

²⁵ R. Nycz, *op. cit.*, s. 146.

- Demirski P., *Teksty dla (Starego) Teatru*, red. A. Dąbek, Kraków 2020.
- Dobrowolski P., *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznań 2019.
- Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019.
- Drewniak Ł., *Bonnie i Clyde, czyli teatralny blitzkrieg Strzepki i Demirskiego*, „Przekrój” 2010, nr 51, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/108272/bonnie-i-clyde-czyli-teatralny-blitzkrieg-strzepki-i-demirskiego> (dostęp: 24.05.2021).
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Krajewska A., *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 9.
- Krakowska J., *Demi(d)ramy*, [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011.
- NIE dzieci w krótkich gaciach. Rozmowa z Pawłem Demirskim*, portal teatralny.pl, 2014, <https://teatralny.pl/rozmowy/nie-dzieci-w-krotkich-gaciach,501.html> (dostęp: 24.05.2021).
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia*, Warszawa 2012.
- Pavis P., *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, przeł. M. Sugiera, „Dialog” 1989, nr 8.
- Worthen W.B., *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013.
- Zawód: dramaturg*, „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59.

Beata Popczyk-Szczęsna – dr. hab., prof. w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książek: *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją* (Kraków 2003), *Dramaturgia polska po 1989 roku* (Katowice 2013), *Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego* (Katowice 2015), *Tekst jako bohater w kulturze uczestnictwa. Szkice o polskiej dramaturgii teatralnej* (Katowice 2019). Współredaktorka tomów zbiorowych: *Dramat i doświadczenie* (2014), *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Zajmuje się dramatem i teatrem XX wieku w kontekście artystycznych i społecznych praktyk performatywnych, teorią i praktykami lektury tekstu dramatycznego, najnowszą polską dramaturgią sceniczną, biografią w teatrze XXI wieku oraz doświadczeniem jako kategorią teoriopoznawczą we współczesnej refleksji humanistycznej. ORCID: 0000-0001-8924-8093. Adres e-mail: <beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl>.

Beata Popczyk-Szczęsna – PhD, (dr hab.), professor at the Institute of Culture Studies, University of Silesia in Katowice (Poland). Author of the following books: *The figure of Judah in the Polish drama of the 20th century. Clashes with the reference* (Kraków 2003), *Polish dramaturgy after 1989* (Katowice 2013), *Repetitions and returns. About dramatic works of Janusz Głowacki* (Katowice 2015), *Text as a hero in the culture of participation. Sketches of Polish theatrical dramaturgy* (Katowice 2019). Co-editor of the collective work: *Drama and experience* (Katowice 2014), *Writing for the Stage – Narratives in Contemporary Theatre* (Katowice 2019). She deals with theory and the practices of reading drama texts, recent Polish stage dramaturgy and biography in 21st-century theatre. ORCID: 0000-0001-8924-8093. E-mail address: <beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl>.

Cultivating the Art of Dying: Margaret Edson's *W;t* Between Page and Screen

ABSTRACT. Grzegorz Ziółkowski, Cultivating the Art of Dying: Margaret Edson's *W;t* Between Page and Screen [*Kultywując sztukę umierania. W;t Margaret Edson – pomiędzy dramatem a filmem*]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 177–198. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.11.

As death returned to make its mark on the world with the COVID-19 pandemic and, consequently, resurfaced in the social imaginary, we have found ourselves once again full-throatedly asking questions about what it means to die well. These issues lie at the heart of *W;t*, an American play penned in the early 1990s by Margaret Edson, which could be situated alongside other fictional and true stories that “provide social scripts for dying” (Knox). The play might also be viewed as a modern reference to the medieval tradition of *ars bene moriendi* and the morality plays linked with that tradition in a symbiotic, synergistic manner. The essay attempts to demonstrate that the meaning underlying Edson's play (and its television adaptation of 2001) derives primarily from its grappling with the subject of human's agency in the face of the inevitable. In its close reading of the play, the essay moves between the text, first published in print in 1999, and the screen, to best tap into the interpretive potential of comparing the drama and its film adaptation.

KEYWORDS: Margaret Edson, *W;t*, John Donne, good death, cancer, drama, film

For Ewa

But with the hook of life still in us still we must wriggle.

Virginia Woolf (39)

Facing Death (Again)

Forecasting the long-term consequences of the one event that is bound to define this and most likely the coming decade in the mind of the public is no easy task. Likewise, we have no way of knowing today how the arts community, including the theater and film milieus, will process it within their respective fields. The event in question here is, naturally, the COVID-19 pandemic, which has already upended many long-held beliefs, including the notion first formulated in the mid-1970s by the French historian Philippe Ariès, who argued that death was gradually disappearing from the Western imaginary and – echoing Michel Foucault and his *The Birth of the Clin-*

ic – was increasingly relegated to clinical settings, that is, spaces where the biopower wielded by modern states is felt most acutely¹. And indeed, many funeral rituals, like holding a viewing or a wake at home with the body present, are no longer part of the mainstream Western mourning experience, and are unlikely to ever make a return. If death is not sudden, then much of our dying is done at the hospital, where our loved ones cannot see our agony. The pandemic, however, has brought the omnipresence and absolute power of death back into sharp focus: few people across the nation have not had to bury and say a last, video-conferenced farewell to either a family member or a friend. Even children, whose exposure to death over the past decades has been limited to attending the funerals of family members, have also found themselves experiencing the immediacy of death, manifested, for example, as an unseen menace that demands the radical reorganization of everyday lives and routines.

As death returned to make its mark on the world, evinced by spiking annual death rates, and resurfacing in the social imaginary, we have found ourselves once again full-throatedly asking questions that recent decades relegated to hushed, confidential tones – questions about dying well. Religious hymns suggest that in the past, a sudden, unexpected passing was the unwelcome death, as it prevented the faithful from making final arrangements and being granted absolution. A starkly different attitude toward death was noted by celebrated American essayist Susan Sontag, who, writing about cancer in the late 1970s, said that sudden death was widely considered good, and that most preferred it happened “while we’re unconscious or asleep” (8). In secular Western societies, however, these two positions are not incompatible extremes. On the one hand, most of us would prefer having some time before death to come to terms with the world and ourselves, to say our farewells and put our affairs in orders (if we have not done so already); on the other hand, however, a painless death, ideally in our sleep, still seems the preferred way of passing from the world. It would seem that the pandemic, along with the accompanying isolation, has redefined our view of what a bad death is to mean dying alone, apart from our loved ones and without their support.

These issues lie at the heart of *W;t*², an American play penned in the early 1990s by Margaret Edson, which could be situated alongside other fictional and true stories that “provide social scripts for dying” (Knox 234).

¹ In his seminal book *Western Attitudes Toward Death from the Middle Ages to the Present*, Ariès pointed out: “Death, so omnipresent in the past that it was familiar, would be effaced, would disappear. It would become shameful and forbidden” (85).

² For the purpose of this essay, I have adopted the spelling of the title that replaces the letter “i” with a semi-colon, which first appeared in the book edition of the play.

The play might be also viewed as a modern reference to the medieval tradition of *ars bene moriendi* and the morality plays (Błasiak) linked with that tradition in a symbiotic, synergistic manner. Writing about the art of dying well, Dobrochna Ratajczakowa said:

This fascination with our final moments transforms them into remarkable spectacle, a veritable theater of dying, with the audience comprised solely of the expiring individual. [...] this game unfolds not in the material, but in the spiritual realm, and that is the dying person who has to make the final choice. [...] Here, the situation of death is treated as a sort of gamble, a high-stakes, all-or-nothing play. (116, 119)

Echoes of this particular structure can be found in Edson's drama, as "the protagonist of *Wit* perceives death as a form of examination" (Błasiak 18).

In interviews, the author often stressed that she penned the play out of necessity. Then nearing thirty, Edson, an English program graduate, was not writing it on commission or for a competition, but was driven instead by an inner need to process the harrowing experience of working in an administrative position at a Washington, D.C. research hospital that treated cancer and AIDS patients. In that job, which she worked for almost twelve months some six years before writing her play, "She was struck by the low survival rate of women with ovarian cancer and awed by their dignity and bravery in the face of death" (Cohen 2)³.

Although it was her playwriting debut⁴, Edson struck a raw nerve, as evinced by the fact that her single-act play, reshaped and significantly abridged in the course of readings and rehearsals at the South Coast Repertory Theatre at Costa Mesa, California, where it had its world premiere on January 24, 1995, was brought to the stage by a number of theater companies in the US and abroad⁵, went on to win the 1999 Pulitzer Prize for Drama, and was finally adapted for television under the same title by

³ Carol Cohen wrote in *Margaret Edson's 'Wit' – An Audience Guide*, published alongside the premiere of the play at the Madison Repertory Theatre in 2000, that immediately after resigning her position at the hospital in the US capital, Edson "went on to intern at a philanthropic organization and do fundraising for a mental health agency, where she published her first piece of writing, a training manual on the psychosocial aspects of AIDS, *Living with AIDS: Perspectives for Caregivers*."

⁴ Although her debut was a success, Edson decided against pursuing a playwriting career, and focused on teaching instead. Explaining her decision, Edson said: "It's so corny, but if there's a world that I want to see that has more justice in it, teaching is the way for me to bring that about" (Edson in Cohen 2).

⁵ The play was also staged in Poland. Its Polish premiere, based on Hanna Szczerkowska's translation, took place at the Studio Theater in Warsaw on November 14, 2002. The performance, starring Teresa Budzisz-Krzyżanowska, was directed by Magdalena Łazarkiewicz. In 2020, the drama was staged by the Wojciech Bogusławski Theater in Kalisz.

Mike Nichols and Emma Thompson, who also played the female lead⁶. Moreover, with time “The play has become a standard text in medical schools, especially in courses on medical ethics, medical humanities, and narrative medicine” (Rimmon-Kenan 346)⁷ and was enthusiastically embraced by various medical educators, who used it in two related ways: “as a cautionary tale, its apparently inhumane doctor characters read as negative role models and as a positive source of what are often called ‘humanistic skills’” (Belling 483).

The success of the play, received enthusiastically by US audiences, and subsequent positive reviews of its cable TV adaptation, attracted significant academic interest, particularly from literature and film scholars, who praised the insight that it offered into the mind of a terminally ill person, in a rare turn for a medium such as film or the theater, as well as its centering of the “medicalized body” (DeShazer 6), gripped by the experience of humiliating suffering, and, as argued by the cultural anthropologist Dariusz Czaja in his essay on the film, its ability to sneak “metaphysical contraband” into contemporary cinema alongside the seventeenth-century poetry of John Donne (1572–1631), which serves as a key intertext and organizes both the play and its film adaptation (199). The play has been the subject of a number of exhaustive studies, while the film adaptation has received its own, relatively smaller, amount of academic interest; the least attention was given to the relationship between the drama and the film, somewhat in spite of it being particularly fertile interpretive ground, which I seek to demonstrate in this essay. In short, the body of critical and interpretive literature on Edson numbers a little over a few dozen entries. As rightly noted by Chad Wriglesworth, the majority of scholars and critics read, and have read, Edson’s play in one of two ways:

Many viewers are so enamored with the play’s intertextual charm that it becomes an ironic “play” of linguistic chemistry, a rapid series of puns and metaphysical conceit that pulls the mind into an intoxicating web of allusions to John Donne’s life and work. [...] Such readings appeal to theological aspects of *Wit*; however, they are discussions which usually hinge on questions of orthodoxy and Edson’s handling of Donne’s devotional poetry. A second group of critics read *Wit* as social critique, a stern and sometimes stereotypical assessment of academic-medical research practices. This perspective focuses on ways that institutional and cultural attitudes toward illness lead to the dehumanisation of people. (214)

⁶ The film, produced for HBO, premiered at the Berlin International Film Festival on February 9, 2001, and was subsequently broadcast by HBO later that March.

⁷ See also: Deloney and Graham; Głąb; Lewis; Lorenz, Steckart and Rosenfeld; Marcum; Rossiter; Ojzyńska.

Later in the essay, I attempt to demonstrate that these readings, although valid, are ultimately incomplete, and that the meaning underlying Edson's play (and its television adaptation) derives, in my opinion, primarily from its grappling with the subject of human's agency in the face of the inevitable – in the face of death. It ought to be noted that while *W;t* is profoundly moving on an emotional level, cleverly structured, and characterized by a particular linguistic richness, it might still seem overly confessional and suffering from stereotype, which we will discuss later on. Nevertheless, the play's interrogation of what it means to die well makes it (and its TV adaptation) difficult to ignore, particularly in a time when reports of spiking death rates continue to dominate the news cycle.

And it is precisely this aspect that I will try to elaborate on in my close reading of Edson's play, by drawing on a series of findings made primarily by English-language scholars. In the course of my analysis, I will move between the text of the play, first published in print in 1999, and the screen, to best tap into the interpretive potential of comparing the drama and its adaptation. We ought to note here that although the script for the cable TV adaptation made numerous cuts and structural transpositions that changed the thrust of the story, the dialogues in the film were based entirely on the original text of the play. Consequently, the adaptation may be read as more of a specific "staging" of the play, or an interpretation thereof penned jointly by Nichols and Thompson, rather than just a transposition of the original idea, characters, and story into a different medium and their subsequent remolding dictated by its particular requirements. While that in no way implies that the film is less than autonomous and unable to function independently of the play (the majority of its audience in all likelihood never read the drama; it is even possible that very few of them even know that the film is based on a stage play). A closer look at the drama, however, cognizant of the changes made in the film, in my view allows for a deeper reading of the work itself. The approach is not necessarily a methodology in and of itself, but rather a piece of advice: whenever dealing with a movie adaptation of a theater play, it might be a good idea to examine the extent of connections between them and determine the nature of the changes made – a change in perspective just might shed new light on the work itself and help us carry out an even deeper reading thereof.

Touching a Raw Nerve

Paradoxically, both the strength of Edson's play and its weakness stem from its intrinsic dichotomies, with the reason/emotion binary being the most prominent. They even extend into language, with the refined language

of poetry and specialist medical jargon positioned opposite casual everyday conversations. Other binaries include the disharmony between body and mind, control and lack thereof, as well as the struggle between wanting to withdraw into obscurity and the necessity of playing one's role, of which increased exposure is the cost. These dichotomies pull the theatrical situation back into sharp focus, as drama feeds particularly well off opposites and agonistic contests, but at the same time condemns it to simplification and a sort of figurativeness – but more on that later in the essay.

Edson chose for her protagonist a well-established, fifty-year-old English studies professor, specializing in seventeenth-century metaphysical poetry and John Donne's *Holy Sonnets*, which deal with issues of death, eternal life, and the meaning of divine mercy with respect to human transgression. This poetry is the product of a vibrant intellect and a brilliant mind feeding this particular strain of (sharp) wit, implying inevitable connotations with cunning and the ability to outwit someone. Consequently, the poetry in question is characterized by the use of sublime concepts which, as argued by Helen Gardner, an expert on Donne's work who was brought up by Edson in her play, are comparisons "whose ingenuity is more striking than its justness, or, at least, is more immediately striking." Still, Gardner added, "All comparisons discover likeness in things unlike: a comparison becomes a conceit when we are made to concede likeness while being strongly conscious of unlikeness" (19).

The scholar is given a name that seems particularly significant in light of what ultimately happens to her: Vivian Bearing. The reference to life implied by her first name becomes important already in the opening portions of the play, when we learn that Vivian is suffering from a malignant ovarian cancer and that the disease is already in stage four, which means that her chances for recovery are basically nil. As the story unfolds, Vivian will come to face illness, a grueling eight-month chemotherapy treatment, and her own fear of death; the illness will also test her ability to endure, both the trial that fate has in store for her as well as the experimental treatment and dosage regimen that the doctors want to put her through. At first glance, it might seem that few people would be better equipped to handle such harrowing ordeal than an expert on the metaphysical poetry of John Donne, who penned the following lines to open his celebrated *Sonnet X*:

Death, be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for thou art not so;
For those whom thou think'st thou dost overthrow
Die not, poor Death, nor yet canst thou kill me⁸.

⁸ Passages from Donne's sonnets are taken from the print edition of Edson's play.

It turns out, of course, that poetical metaphors, sophisticated concepts, and a razor-sharp mind are simply not enough to stand up to the inevitable and to pain which, as Vivian admits after her stiff upper lip finally cracks, “hurts like hell” (70)⁹.

As the story unfolds on a research hospital’s cancer ward, Professor Bearing reevaluates her life and realizes how insensitive, emotionally deficient, and immature she actually is. Another revelation has her grasp the profound importance of human kindness. Eventually, Bearing expires, and the DNR order she had signed earlier prevents the medical staff from any attempt at resuscitation. After this brief overview, I will move onto a more detailed breakdown of the narrative.

An only child, Professor Bearing has little in the way of a family life: her own parents are dead and she has never had a family of her own. Focused on research, she is standoffish, strict, and uncommonly (overly?) demanding of herself and her students, to whom she is cold and unsympathetic, as evidenced by flashbacks showing her university seminars. She is also well aware of the effort she had to put in to reach the top of her profession. Her classes are the stuff of legend, renowned as the place where students sharpen their minds by engaging in careful analysis of Donne’s sophisticated poetry, whose wit, as the scholar explains, “provides an invaluable exercise [...] for stimulating the flash of comprehension that can only follow hours of exacting and seemingly pointless scrutiny” (20). In short, Vivian believes that Donne’s verses help see “how good you really are” (20). Bearing, meanwhile, sees herself as an unmatched master of verbal duels and a genuine expert on the matter of dying, not because she has lost both her parents (her mother died of breast cancer, and her agony stretched for over a year), but because she has spent so much time reading metaphysical poetry and picking it apart.

Small wonder, then, that her poetry class had once drawn the attention of Jason Posner, a brilliant young man looking for intellectual refinement and to hone his analytical skills to increase his chances of being accepted into medical school. And indeed, passing the legendary class with an A– from the notoriously caustic Bearing makes it significantly easier for him. We first encounter Posner as a 28-year-old clinical fellow assisting Dr. Harvey Kelekian (a world-class oncologist who diagnoses Vivian and recommends she undergoes experimental treatment) in the examination of his former mentor, and collecting data for a research project investigating the development and treatment of tumors. Uninterested in a personal approach to patients, Posner is brusque and regards maintaining a compassionate

⁹ Here and onward, all passages from the play are marked solely by page number.

bedside manner as a waste of time, since he is focused strictly on his career and solving medical riddles, of which he believes cancer to be the most captivating, chiefly on account of its enduring mystery. It could even be argued that Vivian's one-dimensionality has spread to and developed within Jason, that he is a product of her approach and the values she holds dear. Naomi Rokotnitz asserted that Vivian "assisted Jason in deploying his 'aggressive intellect' ([Edson] 31) while stifling his compassion" (119), but to be fully honest, Kelekian is likewise focused primarily on treatment and its effects, rather than on his patients, offering Posner a behavior pattern to imitate.

The grim diagnosis turns Vivian's stable situation inside out. Where once she was the one scrutinizing texts and deciphering their meanings, to the awe (and jealousy) of fellow faculty members and students, now she is herself a text, to be read by doctors, compared already by Donne in his *Hymn to God, My God in My Sickness* to cosmographers deciphering a map. Where once she taught others, now she is herself suffering through lessons in misery and humility, while her "impressive scholarly output ... replaced with the output of the fluids she keeps pushing and vomiting" (Ojczyńska 294). Naturally, Vivian is perfectly aware of these similarities, and examines her situation with characteristic flair, flecked with irony: "Once I did the teaching, now I am taught" (37); talking about the interest shown her case by doctors and techs, she adds: "The attention was flattering. For the first five minutes. Now I know how poems feel" (16).

Furthermore, it soon becomes apparent that the hospital, although seemingly a realm with its own laws, is not that different from the world of academia, where she has spent much of her life. The similarity of the two is best evidenced by the behavior of the residents during weekly rounds under the watchful eyes of their mentor, Dr. Kelekian. Subjected to the humiliating, objectifying ritual, during which Posner unceremoniously puts her lower abdomen on display while Kelekian grills the young doctors for potential side effects of the therapy, Vivian quips: "Full of subservience, hierarchy, gratuitous displays, sublimated rivalries – I feel right at home. It is just like a graduate seminar" (37).

Additionally, again like academia, the hospital realm has its own particular jargon, too. Terms like "ratiocination, concatenation, coruscation, tergiversation" (41), which Vivian deployed so skillfully in her exegeses, are here juxtaposed with similarly esoteric medical argot, packed with phrases such as "hepatotoxicity," "neuropathy" (41), "epithelial carcinoma," and "antineoplastic" (8, 9), which the professor seeks to master in her quest to conquer the unknown and to "fight invisibility, reification and submission" (Fernandez 4). Bearing is fully convinced that her "only defense is the acquisition of vocabulary" (44). Thus the play demonstrates how "despite

surface disparities, both disciplines use language to inhibit rather than promote communication, both avoid meaningful personal interaction, and both reduce the subject of research to object” (Henley 858).

These parallels were one of the primary reasons behind the play’s success, which was lauded as “the perfect metaphor for the dehumanization of our modern world” (Lamont 575), a denunciation of the callousness of modern medicine, and a condemnation of late modernity’s over-reliance on the technological (Jones 395). In other words, Edson’s work was regarded as explicitly siding with those who think that medical treatment should be fueled and guided by “a combination of *sensibility* – the process of developing close attention to the body and close reading of images (aesthetic literacy) – and *sensitivity* – the practice of fostering empathy and ethical awareness (narrative intelligence)” (Jones 399).

Such a reading was supported by the introduction of the Susie Monahan character, a nurse that could be considered a role model in terms of good bedside manner. Although of similar age to Posner, Monahan is his (and Kelekian’s) antithesis. What Susie lacks in education she makes up for in warmth and compassion, and she takes exceptional care of the increasingly suffering Vivian, wracked by violent nausea brought on by the chemotherapy. It is Susie that asks Kelekian to administer “aggressive pain management” (70) to the exhausted patient, brought to the brink by illness, suffering, and debilitating treatment. The nurse also introduces the scholar to the options available to her should her heart stop beating – Vivian can either agree to undergo a Code Blue resuscitation or sign a do-not-resuscitate order, or DNR. Although no one has explicitly informed the literature professor that the grueling chemotherapy will not save her life, she arrives at that conclusion on her own, drawing on a lifetime of reading “between the lines” (67). Earlier, Vivian was skillfully steered toward agreeing to experimental therapy by Kelekian, who appealed to her sense of duty to scientific progress and informed her of the potential side effects only after she agreed to treatment. Still, despite the “pernicious” (12) side effects that will, in time, confine her to isolation after destroying her immune system, the scholar refuses to cease treatment. This intractability was likely motivated by Professor Bearing’s desire to once again prove herself “Uncompromising. Never one to turn from a challenge” (12), and “a force” (17) to be reckoned with, just as she had been in academia. It is also possible that she actually wanted to contribute to oncological research, as shown by her declaring: “Ignorance may be... bliss; but it is not a very noble goal” (41). The sentiment holds, however, only if she truly meant it, rather than only tried to retroactively rationalize a past decision she still had doubts about. Susie, however, shows Vivian a different perspective on being terminally

ill. Scientists always want to know more, the nurse says, implying that the expiring Vivian has a right to die on her own terms, no longer bound by her duty to science, which turned her into, as the scholar herself says, a “specimen jar, just the dust jacket, just the white piece of paper that bears the little black marks” (53). In other words, she had been made into a clinical case that Kelekian and Posner would most likely write about in professional medical journals. With Susie’s help, Vivian has a chance to regain a measure of agency, by way of deciding whether she wants to be resuscitated or not.

Aside from the nurse, the human dimension in the play is represented by Vivian’s erstwhile mentor, Professor Evelyn Ashford, who actually manages to combine relentless academic achievement with the warmth of family life. In one of the final scenes, which could just as well have been a figment of Vivian’s morphine-addled imagination¹⁰, the retired professor, who sparked her former student’s interest in metaphysical poetry¹¹ pays her a visit at the hospital. While Vivian categorically refuses to hear Ashford read from Donne’s sonnets, she seems to draw some measure of comfort from listening to passages from Margaret Brown’s classic children’s story *The Runaway Bunny*, in which the eponymous bunny repeatedly tries to hide from its mother but is always inevitably found. Ashford interprets the story as an allegory of a soul which a benevolent God will always be able to find, regardless of where it tries to hide. Here, Edson seems to activate in her play a concept which, as noted above, prompts the audience to notice similarities in things seemingly incompatible, since, as noted by Shlomith Rimmon-Kenan, the “two main intertexts of *Wit* – the poetry of Donne and children’s stories about rabbits – could not be more dissimilar, and yet similarities between them emerge” (350). The story of the runaway bunny “relays to its reader (and Edson’s viewers) the unconditional tenderness inherent in a parent’s love. Audiences are led to surmise that, if Donne had only seen love as simple, he could perhaps have accepted God’s fatherly indulgence with less friction; Vivian may have allowed it into her own life” (Rokotnitz 129).

And so Edson’s play sets the soullessness of modern medicine against the kindness of the nurse and the elderly scholar, which ends up only emphasizing the lack of compassion in those who see patients as little more

¹⁰ In the film, the scene is much less ambiguous, and shows Vivian’s former mentor paying her a real-life visit in the hospital.

¹¹ The film (but not the play) also implies that she adopted her mentor’s fondness for Pietro Perugino’s painting of the Christian martyr St. Sebastian (c. 1495), a postcard copy of which Vivian placed on the nightstand by her hospital bed. The picture is a visual manifestation of the scholar’s suffering and a symbol of the link between her and her mentor – a larger-sized copy of the picture could be seen on the wall of the latter’s office.

than cases rather than suffering humans, who need care, support, and empathy. Although such a framing won Edson praise from the public, it understandably drew the ire of some of the critics, who accused her of simplifications and resorting to stereotype. Naomi Rokotnitz soberly argued: “Over-empathising with patients may prevent doctors from maintaining the distance necessary to treat them, and a certain dulling of emotions is sometimes necessary for decisive actions” (120). Jacqueline Vanhoutte, on the other hand, noted that Edson “demonizes modern medicine,” and revealed that her own experience of being a cancer patient showed her that “the research hospital is not staffed entirely with insensitive demons and caring dolts” (406, 407). Furthermore, as pointed by Carol Iannone: “Vivian is something of a stereotype, and an outdated stereotype at that; it is difficult to imagine a professor of this kind – the astringent and unfeeling academic – in the touchy-feely world of the contemporary university.” The allegoric and essentially antithetical characters of Susie and Jason are similarly one-dimensional, locked in a battle for the soul of the patient like the angels and devils in medieval representations of the *ars moriendi*. In Edson’s play, this psychomachia is eventually won by the nurse character, a choice that might have been expected to find purchase with those spectators who tend to seek uplifting and comforting solutions.

However, the formulaic or emblematic nature of the characters (which, we ought to highlight, might be a reference to the morality play genre) is not the play’s gravest simplification; that dubious honor goes to its reanimation of cancer stereotypes, convincingly explored by Sontag in her seminal book *Illness as Metaphor*, including the still popular myth suggesting that “one is responsible for one’s disease” (47) and the belief that “cancer is a disease of insufficient passion, afflicting those who are sexually repressed, inhibited, unspontaneous, incapable of expressing anger” (21). Moreover, as Vanhoutte aptly pointed out, “A commonplace of cancer lore is that the disease assails symbolic bodily locations. [...] Edson could have saddled Vivian with some inscrutable and arbitrary cancer; by opting to afflict her heroine with ovarian cancer, she implies that Vivian’s procreative organs are taking revenge for a lifetime of neglect” (399–400). In other words, in Edson’s play, the protagonist “earned” her disease, if not by the fact that, as Vanhoutte believed, she did not bear any children (although she still could have, as Vivian in the play, unlike Vivian in the film adaptation, is still pre-menopausal), then by her profoundly cavalier attitude toward her own health. During Posner’s intake interview, Vivian bluntly declares that she undergoes a routine physical every “three to... five years” (26), disregarding the many risk factors related to the fact that her mother died of breast carcinoma.

Such a reading calls for a brief detour into feminist theory, as it is likely that Vivian, as a woman seeking professional success in such a competitive, demanding, and so often unfriendly environment as academia, had to push herself doubly hard. After all, “It is a central tenet of feminism that women’s invisible and private wounds often reflect social and political injustices” (Wilkinson and Kitzinger 124). This reading is lent further credence by the fact that the clinic in Edson’s play is portrayed as a patriarchal institution, a place where “the male authority of the oncologists is juxtaposed with the initially submissive attitude of the female patient and the female nurse who assists her” (Ojrzynska 295).

Responsibility for the illness, which the author suggests lies with Vivian, compels us to scrutinize the drama for other tragedy tropes, appearing alongside the question of fault, the tragic flaw that Edson’s play ties not only to emotional repression, but also to intellectual hubris and the sin of gluttony, linked here to “Vivian’s uninhibited desire to acquire knowledge” (Błasiak 18). This Faustian streak is complemented by the element of fate, bound to strike with excessive force: “Vivian’s doctors, in their zeal to battle the disease even at the expense of the patient, are portrayed as the mere executors of a fate for which she shares responsibility” (Bregman 851–852). Vanhouette summed it up succinctly: “Arrogance, irony, elevation, fall, illumination, self-knowledge: this is the stuff of tragedy” (393). Naturally, in this particular context, the fact that the punishment that Professor Bearing receives for her (alleged) tragic flaw seems incommensurate to her “faults” is only consistent with the classical framework of tragedy.

However, in the finale of the play (which differs from the last act of the film, a fact I will touch upon later on), Edson breaks the mold. When Vivian slips into peaceful oblivion soon after Professor Ashford reads her a bedtime story, the play begins building a counterpoint to the subdued, intimate scene of her passing. When Jason finds Vivian dead, he ignores her DNR order and calls the resuscitation team, which soon wreaks havoc on the small room. The code team stops working only after Susie manages to pierce the din and invoke the DNR, prompting the previously infallible Jason to admit his mistake. While the staff look up Vivian’s chart and lay the blame on Posner (“– It’s doctor fuck-up. – What is he, a resident? – Got us up here on a DNR. – Called a code on a no-code”), Susie, as indicated by the stage directions, lifts the blanket and Vivian “*steps out of the bed. She walks away from the scene, toward a little light. She is now attentive and eager; moving slowly toward the light. She takes off her cap and lets it drop. She slips off her bracelet. She loosens the ties and the top gown slides to the floor. She lets the second gown fall. The instant she is naked, and beautiful, reaching for the light – Lights out*” (85). Such an ending, the “corniest of

clichés” as Elizabeth Klaver (675) called it, ties closely in with the message Edson wanted the play to send. In an interview with Adrienne Martini, the playwright stressed: “The play is about redemption, and I’m surprised no one mentions it. [...] Grace [...] is the opportunity to experience God in spite of yourself, which is what Dr. Bearing ultimately achieves” (Edson in Martini 24–25). The essence of the issues was captured by John Sykes in his interpretation of the play: “Like the Donne of the *Holy Sonnets*, she [Vivian] is unable to trust God, in large part because she lacks the humility to do so” (167). Like the protagonist of *Sonnet IX*, who, in Bearing’s interpretation outlined during one of the flashbacks to her academia days, “finds God’s forgiveness hard to believe, so he crawls under a rock to *hide*” (49), and like the runaway bunny from the children’s story, Vivian also tries to evade the “suspiciously” (50) easy solution suggested by Christianity. During one of her lectures, she says:

When the speaker considers his own *sins*, and the inevitability of God’s *judgement*, he can conceive of but one resolution: to *disappear*. Doctrine assures us that no sinner is denied *forgiveness*, not even one whose sins are overweening intellect or overwrought *dramatics*. The speaker does not need to *hide* from God’s *judgement*, only to accept God’s *forgiveness*. (50)

Later on, when her illness worsens, Vivian also tries “to hide”, “to curl up in a little ball” (70) – likely because of the pain, but perhaps also because she has finally realized the truth about herself and the true message of the *Holy Sonnets*, which heretofore she had unable or unprepared to accept.

In this context, the terminal illness “humiliates her in an edifying sense, breaking down her pride to prepare her for a childlike faith” (Sykes 167). The essence of that faith is defined by the belief that hiding from God is not only doomed to failure, but is bound to eventually prove unnecessary, as redemption requires only the opening of our hearts to divine mercy and standing up in truth about our lives and ourselves, like Vivian had. Although she fails, despite her famed eloquence, to find the adequate words to describe the feeling that came over her once she remembered how she humiliated her students to uplift herself (“I look back, I see these scenes, and I...” (63)), there is no doubt that she realized the full import of what was wrong about her life. Hence the theatrical finale may be interpreted not as an ascension of the soul, not as abandonment of the flesh, shed like “old reptilian skin” by a “mind or soul or consciousness or *anima* – whatever philosophers have called it,” not even as, to put it in more materialistic terms, “the brain’s hallucinations as it is slowly starved of oxygen” (Klaver 676, 677), but as a sort of apotheosis of the person granted divine grace and a metaphor of resurrection. Sykes rightly noted, however, that “the metaphor only offers

hope to those who see it with the eyes of faith” (172). To those who take a different lens, the idea to make the cancer a vehicle for redemption and a tool by means of which God finds “the runaway souls of overweening intellectuals” seems to be, as Vanhoutte put it, “smug moralism” that reproduces and legitimizes the “‘moralistic and punitive’ fantasies about cancer that Sontag describes” (404, 393). This particular interpretation offers no reading of the play’s message, emphasized further by the ending, other than the one which sees it as an expression of the confessionalism of the author admitting that

it is only as God is at work before and in spite of our actions and intentions that redemption is possible at all. The awful temptation of pride is the refusal to acknowledge that grace. The miracle of grace is that God overcomes our pride, even when pride is defended with all the subtlety of wit. (Sykes 172)

For some reason, the filmmakers behind the adaptation sought to efface this unambiguous meaning of the play, by not only removing portions of the narrative featuring the protagonist’s intellectual ruminations (including the crucial fragment of her lecture on *Sonnet IX* and divine mercy mentioned above)¹², but also rewriting the finale. In the film, after the code team leaves Vivian’s room, Susie solemnly pulls the blanket over the scholar’s dead body, stripped naked during the aborted resuscitation. Contrite, Posner tries to help her, but the nurse rebuffs him with a “hands off, you’ve done enough’ gesture” (Knox 247). She turns the head of the deceased and closes her mouth shut (in a top-down shot that seems to imply that it’s the POV of Vivian’s soul looking one last time back on her dead body). Then, in a counterpoint to the gesture, Vivian begins speaking off-screen, reciting the entirety of Donne’s *Sonnet X* against the backdrop of Estonian composer Arvo Pärt’s minimalist adagio *Spiegel im Spiegel*. The nurse pulls the curtain around Vivian’s bed closed and the shot changes to a close-up, with the camera pulling in on the dead woman’s face, her scalp hairless due to the chemotherapy. Gradually, her face lights up and smoothly morphs into the visage of a smiling Vivian, pictured on a black-and-white photograph taken before she fell ill, the type of picture we would find at a funeral or a wake. The final line of the sonnet, “Death, thou shalt die,” is delivered as the screen fades to black. Unlike Elizabeth Klaver, I do not see the poem as indicating that Professor Bearing’s consciousness is expiring, slowly passing between clinical and brain death. In my interpretation, it veers more

¹² This prompted Sara Knox, one of the few scholars who examined both the play and the film, to assert that “Film Bearing is relatively empty-headed” and “does not have Stage Bearing’s bookishness” (244).

toward the elegiac character of the ending, and may be read as a metaphor for a eulogy expressing the belief that Vivian might still live on in the minds of those who wish to offer her a place there.

Vivian as Performer

The changes the film adaptation has made to the opening parts of the play have an equally profound impact on the overall meaning of the work. The film opens with Vivian first hearing her diagnosis, leaving her utterly shocked. The frame is filled with a close-up of Dr. Kelekian's face, and his stern, somewhat concerned voice delivers the chilling verdict: "You have cancer. Miss Bearing, you have advanced metastatic ovarian cancer"¹³. In the drama, the scene in which Vivian is informed of her diagnosis and later persuaded to accept experimental treatment appears only after a metatheatrical prologue, a morality play trope, which, rather than build scenic illusion, serves as an act of presentation. As Robert Potter pointed out with regard to morality plays:

Freely acknowledging the audience's presence, the plays customarily begin with a prologue in which the speaker (either a character in the play or a formal presenter) makes clear the argument of the play or sets the scene. Instead of asking the audience to imagine a fictional locality, however, the speaker is likely to allude directly to the playing area, suggesting that we equate it for the moment with a greater world. The speaker emphasizes that the events are contemporary rather than historical – they are occurring (as indeed they were, on stage) here and now. (32)

And that is what happens in Edson's play – Vivian appeals directly to the audience, bidding them welcome, introducing herself and her situation, and launching into a sort of lecture, during which she picks apart the routine (and universally hated) greeting used by medical staff when seeing patients: "How are you feeling today?" This is Edson's clever way of building the situation so that everything that follows (the diagnosis, the university lectures, scenes in the hospital and showing Vivian's childhood) unfolds as part of the flashbacks. Consequently, the time that the scholar has left is just about equal to the running time of the play. The protagonist even mentions it herself: "It is not my intention to give away the plot; but I think I die at the end. They've given me less than two hours" (6). Then, ending the prologue, she reiterates: "I've got less than two hours. Then: curtain" (7).

¹³ Quoted directly from the film.

At the same time, this (bitterly) amusing opening helps establish a friendly relationship with the audience, which can be essential when dealing with the subject of death, and transforms the audience into witnesses of Vivian's antemortem confession. That, in turn, is necessary, because "For the testimonial process to take place there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an *other* – in the position of one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude" (Felman and Laub 62). When the audience is small – noted Peter Marks, who reviewed the play back when it was staged at the Long Wharf Theater in New Haven in 1997, a year before it was moved to New York City¹⁴ – the relationship can grow even more intimate: "it's as if we are sitting in Vivian's hospital room, sharing her trials rather than merely witnessing them" (3).

The scene can be read as an expression of Vivian's desire to regain the control she had at the university and which the hospital stripped her of (Rimmon-Kenan 353; Ojzyńska 300). This returns Professor Bearing to the well-known role of a "skilled performer in the lecture theatre" (Rokotnitz 120), which is made a little easier for her by the fact that the hospital realm mirrors the stage (and academia as well): "both make use of costumes to clarify role distinctions, and provide the setting for performances" (Rokotnitz 120). Likewise, the deeply ironic metatheatrical interludes, during which Vivian addresses the audience directly and, like a makeshift Master of Revels, reveals snapshots of her life to the viewers, may be interpreted through a similar lens as the prologue¹⁵. Nevertheless, as was rightly noted by Rimmon-Kenan, "As actress, Vivian is subordinate to a script written by someone else. The failure to control, we realize, is not restricted to her illness; it similarly affects the play-world, in which she tries to be a narrator but is simultaneously a puppet" (354). Vivian is well aware of that, however, as evinced by her irony-tinged words from the prologue: "I would prefer

¹⁴ Both performances were directed by Edson's school friend, Derek Anson Jones, who previously sought to stage *W;t* with a number of different theaters. The performance starring Kathleen Chalfant in the lead role was later moved in 1999 to the Union Square Theatre in New York City; the print version of the play is based on the latter. Chalfant, whose starring turn on the stage coincided with her brother's battle with cancer, won universal acclaim for her performance as Vivian. Derek Anson Jones, meanwhile, died in 2000 of AIDS, aged 38. Nichols' film is dedicated to his memory.

¹⁵ These interludes have also been considerably limited in the film adaptation; given the relative rarity of breaking the fourth wall in film, the interludes are used primarily to establish an intimate connection with the viewer and relieve tension. Curiously, in the opening scene showing the conversation of Professors Kelekian and Bearing, a mask can be seen hanging on the wall behind the oncologist. This small detail could be interpreted as implying that Vivian would now have to perform the role of an ill patient.

that a play about me be cast in the mythic-heroic-pastoral mode; but the facts, most notably stage-four metastatic ovarian cancer, conspire against that. *The Faerie Queene* this is not” (6). But Vivian ultimately tries to break that mold as well, as indicated by her lines from one of the later scenes: “My next line is supposed to be something like this: ‘It is such a *relief* to get back to my room after those infernal tests.’ This is hardly true. It would be a *relief* to be a cheerleader on her way to Daytona Beach for Spring Break” (53). Coerced by the script, she delivers the line “assigned” to her but only after modifying it with curse words (to both demonstrate her autonomy and relieve pent-up frustration): “It is such a relief to get back to my goddamn room after those goddamn tests” (54). These metatheatrical playwriting devices are ultimately intended to reinforce the notion that Vivian wants to have control over what little time she has left.

Naturally, the metatheatrical elements compel us to see Edson’s play as a reference to the centuries-old tradition of the *theatrum mundi* concept. On the stage of life Vivian has one last (barely two-hour-long) role to play, the act of facing death, which is itself an echo of the situation outlines in her favorite poem, Donne’s *Sonnet VI*, which opens with the following lines:

This is my playes last scene, here heavens appoint
My pilgrimages last mile; and my race
Idly, yet quickly runne, hath this last pace,
My spans last inch, my minutes last point.

How can this final act be “played”? Should there be pathos? Humility, maybe? What death will be sufficiently “good” and not end up boring the audience? One of the flashbacks contains an important lesson on the subject. In the flashback, Professor Ashford suggests Vivian, back then her student, rewrite an essay she had penned on Donne’s *Sonnet X*, arguing that in her view, the poem “is ultimately about overcoming the seemingly insuperable barriers separating life, death, and eternal life” (14). Ashford turns down Vivian’s work because the student referred to – in her mentor’s words – a hysterically punctuated (14) edition of the poem and in consequence Vivian’s interpretation missed the point. In this edition, the final line read: “And Death – *capital D* – shall be no more – *semicolon!* Death – *capital D* – *comma* – thou shalt die – *exclamation point!*” Ashford, meanwhile, asserts that the line should instead read: “And death shall be no more, *comma*, Death thou shalt die” (14). Written this way, Ashford continues, the line suggests that only “a breath – a comma – separates life from life everlasting,” which, in turn, implies that “death is no longer something to act out on a stage with exclamation points” (14–15).

And it is this sort of death, dominated by exclamation points, that Vivian tries to “perform” throughout the play. Even after she is given morphine on the orders of Dr. Kelekian, who tells Susie “She’s earned a rest” (72), Vivian still tries to deliver a monologue, daringly announcing it as her “last coherent lines,” after which she will be forced “to leave the action to the professionals” (72). The monologue is ultimately brief, comprising just the last line of *Sonnet X*, which Vivian decides to deliver in the emphatic manner that her erstwhile mentor once dismissed. It soon transpires, however, that the grandiloquent interpretation will not work in these particular circumstances, and Vivian, to quote the stage directions, “*shakes her head and exhales with resignation*,” and concludes her performance with a simple “I’m sorry” (73). The scene, removed from the film, provides Vivian with “a final attempt to fashion herself as a tragic heroine” (Gottlieb 332) and serves as a key turning point for the play. Afterwards, the “dramatic” (pun intended) struggles with death are replaced by “a collaborative act of caregiving and pedagogy” (Gottlieb 332). Vivian first falls asleep after being given morphine by Susie, and then slips into eternal sleep after Professor Ashford reads her the children’s book (of course, if we interpret the scene as having happened in reality).

Christine Gottlieb interpreted the solution thus:

Rather than portraying dying as a dramatic act occurring to a tragic protagonist, Vivian and Evelyn share a scene that represents dying as falling asleep after a bedtime story. While it is not the Shakespearean ending that Vivian attempted to conjure, it is still memorialized by Ashford with a line from Hamlet: ‘And flights of angels sing thee to thy rest’ ([Edson] 80). Dying is represented as a collaborative meaning-making process. (333)

Horatio’s parting words to the fallen prince (Act V, Scene 2), which Professor Ashford quotes to bid one last goodbye to her former protégé, cannot be read here as a conventional farewell from one scholar to another, as mere moments before Ashford had been outlining the Christian interpretation of the children’s story. The passage, then, seems more an indication of faith in the afterlife (and, ultimately, a motherly gesture, corresponding with the plot of the bedtime story). From such an angle, death and dying are indeed a process filled with meaning, which could impact, as the *ars moriendi* saw it, on the future (eternal) life of the expiring individual.

However, unlike Jacqueline Vanhoutte, I believe that persons to whom, as Hamlet put it, “the rest is silence” and death is just an absurd joke, do not necessarily have to leave performances of Edson’s play entirely empty-handed. After all, it is Vivian who decides to get a DNR and thus forbid

hospital staff from using cutting-edge medical procedures to bring her back to life. This reclaimed sense of agency restores dignity to her passing, which might lead us to conclude that maybe a good death is one where any decisions regarding the continuation of grueling, debilitating treatment belong to and are made by the dying person (or, should that person be unconscious, by their loved ones), rather than by ideologies or belief systems. And as a result of Edson taking on that particular subject, her theist play may not ring hollow even to people from outside the confessional genre. Aside from that, one particular conclusion deriving from her play (and her film) seems universally true: a good death is one in which the labor of dying is shared with others who care.

May 2021

Translated by Jan Szelągiewicz

REFERENCES

- Ariès Ph., *Western Attitudes toward Death from the Middle Ages to the Present*, trans. P.M. Ranum, Marion Boyars, London 1994.
- Belling C., *Begin with a Text: Teaching the Poetics of Medicine*, “Journal of Medical Humanities” Dec 2013, vol. 34, no. 4, pp. 481–491, DOI: 10.1007/s10912-013-9246-4.
- Błasiak E., *The Morality Play Revisited in Margaret Edson’s Wit*, “Anglica Wratislaviensia” 2015, issue 53, pp. 15–24.
- Bregman B., *Blame the Scholar, Not the Discipline*, “The Lancet” 6 Mar 1999, vol. 353, pp. 851–852, DOI: 10.1016/S0140-6736(05)76680-0.
- Brown M.W., *The Runaway Bunny*, Harper and Row, New York 1942.
- Cohen C., *Margaret Edson’s Wit: An Audience Guide*, “Madison Repertory Theatre” 21 Aug 2000, faculty.smu.edu/tmayo/witguide.htm.
- Czaja D., ‘Biała prawda myśli.’ *Elegia szpitalna*, [in:] *idem, Gramatyka bieli: Antropologia doświadczeń granicznych*, Wydawnictwo Pasaż, Kraków 2018, pp. 181–213. First published: “Kwartalnik Filmowy” 2016, issue 96, pp. 64–83.
- Deloney L.A., Graham C.J., *Wit: Using Drama to Teach First-year Medical Students about Empathy and Compassion*, “Teaching and Learning in Medicine” 2003, vol. 15, no. 4, pp. 247–251, DOI: 10.1207/S15328015TLM1504_06.
- DeShazer M.K., *Fractured Borders: Women’s Cancer and Feminist Theatre*, “National Women’s Studies Association Journal” Summer 2003, vol. 15, no. 2, pp. 1–26.
- Edson M., *Wit: A Play*, Faber and Faber, New York 1999.
- Felman Sh., Laub D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992.
- Fernández Morales M., *Foucauldian Biopower in Contemporary Anglo-American Theater: Margaret Edson and Nell Dunn*, “Bells: Barcelona English Language and Literature Studies” Jan 2007, vol. 15, www.raco.cat/index.php/Bells/article/view/82963.

- Foucault M., *The Birth of the Clinic*, trans. A.M. Sheridan, Routledge, London, New York 2003.
- Garnder H., *Introduction*, "The Metaphysical Poets", ed. Helen Gardner, Penguin, London 1957.
- Głąb A., *Człowiek i medycyna w sztuce Margaret Edson* Dowcip, "Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria" 2019, vol. 28, no. 1, pp. 33–51, DOI: 10.24425/pfns.2019.126633.
- Gottlieb Ch.M., *Pedagogy and the Art of Death: Reparative Readings of Death and Dying in Margaret Edson's Wit*, "Journal of Medical Humanities" 2018, vol. 39, no. 3, pp. 325–336, DOI: 10.1007/s10912-015-9365-1.
- Henley A., *The Patient as Text: Literary Scholarship and Medical Practice in Margaret Edson's Wit*, "American Medical Association Journal of Ethics" Sep 2015, vol. 17, no. 9, pp. 858–864, DOI: 10.1001/journalofethics.2015.17.9.imhl1-1509.
- Iannone C., *Donne Undone*, "First Things" 2000, www.firstthings.com/article/2000/02/donne-undone.
- Jones Th., *Ending in Wonder: Replacing Technology with Revelation in Margaret Edson's Wit*, "Perspectives in Biology and Medicine" Summer 2007, vol. 50, no. 3, pp. 395–409, DOI: 10.1353/pbm.2007.0031.
- Klaver E., *A Mind-Body-Flesh Problem: The Case of Margaret Edson's Wit*, "Contemporary Literature" Dec 2004, vol. 45, no. 4, pp. 659–683, DOI: 10.1353/cli.2005.0007.
- Knox S.L., *Death, Afterlife, and the Eschatology of Consciousness: Themes in Contemporary Cinema*, "Mortality" Aug 2006, vol. 11, no. 3, pp. 233–252, DOI: 10.1080/13576270600775007.
- Lamont R.C., *Coma Versus Comma: John Donne's Holy Sonnets in Edson's WIT*, "The Massachusetts Review" Winter 1999, vol. 40, no. 4, pp. 569–575.
- Lewis P.R., *The Wisdom of Wit in the Teaching of Medical Students and Residents*, "Family Medicine" Jun 2005, vol. 36, no. 6, pp. 396–398.
- Lorenz K.A., Steckart M.J., Rosenfeld K.E., *End-of-life Education Using the Dramatic Arts: The Wit Educational Initiative*, "Academic Medicine: Journal of the Association of American Medical Colleges" 2004, vol. 79, no. 5, pp. 481–486, DOI: 10.1097/00001888-200405000-00020.
- Marcum J.A., *Care and Competence in Medical Practice: Francis Peabody Confronts Jason Posner*, "Medicine, Health Care and Philosophy" May 2011, vol. 14, no. 2, pp. 143–153, DOI: 10.1007/s11019-010-9257-0.
- Marks P., *Science and Poetry Face Death in a Hospital Room*, "New York Times" 18 Sep 1998, Section E, p. 3.
- Martini A., *Playwright in Spite of Herself*, "American Theatre" Oct 1999, vol. 16, no. 8, pp. 22–25.
- Ojczyńska K., *Doctor-Patient Communication and the Contemporary Biopolitics of Disposability in Margaret Edson's Wit*, "Hungarian Journal of English and American Studies" 2016, vol. 22, no. 2, pp. 289–304.
- Potter R., *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*, Routledge and Kegan Paul, London 1975.
- Ratajczakowa D., *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

- Rimmon-Kenan Sh., *Margaret Edson's Wit and the Art of Analogy*, "Style" 2006, vol. 40, no. 4, pp. 346–356.
- Rokotnitz N., *Between Faulty Intellects and Failing Bodies: An Economy of Reciprocity in Wit and 33 Variations*, *Affective Performance Cognitive Science: Body, Brain and Being*, ed. N. Shaughnessy, Bloomsbury, London 2013, pp. 117–131.
- Rossiter K., *Bearing Response-Ability: Theater: Ethics and Medical Education*, "Journal of Medical Humanities" 2012, vol. 33, no. 1, pp. 1–14, DOI: 10.1007/s10912-011-9162-4.
- Sontag S., *Illness as Metaphor*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1978.
- Sykes J.D., Wit, *Pride and the Resurrection: Margaret Edson's Play and John Donne's Poetry*, "Renascence" Winter 2003, vol. 55, no. 2, pp. 163–174, DOI: 10.5840/renascence200355222.
- Vanhoutte J., *Cancer and the Common Woman in Margaret Edson's Wit*, "Comparative Drama" Fall/Winter 2002–03, vol. 36, nos. 3–4, pp. 391–410, DOI: 10.1353/cdr.2002.0031.
- Wilkinson S., Kitzinger C., *Women and Health, Feminist Perspectives*, Taylor and Francis, London 1994.
- Wit*, directed by M. Nichols, produced by S. Bosanquet for Avenue Pictures Production (Los Angeles), performances by E. Thompson, Ch. Lloyd, A. McDonald, E. Atkins, HBO Home Video, New York 2001.
- Woolf V., *On Being Ill*, "The New Criterion" Jan 1926, vol. 4, no. 1, pp. 32–45.
- Wriglesworth Ch., *Theological Humanism as Living Praxis: Reading Surfaces and Depth in Margaret Edson's Wit*, "Literature and Theology" Jun 2008, vol. 22, no. 2, pp. 210–222, DOI: 10.1093/litthe/frm052.

Grzegorz Ziółkowski – prof. UAM dr hab., pracuje w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się interdyscyplinarnymi badaniami kulturowymi zakorzenionymi w antropologii widowisk. Opublikował m.in. pozycję *A Cruel Theatre of Self-Immolations: Contemporary Suicide Protests by Fire and Their Resonances in Culture* (Londyn – Nowy Jork 2020), a także polskie monografie dotyczące twórczości Petera Brooka i Jerzego Grotowskiego. Współredagował zeszyty specjalne czasopism: „Contemporary Theatre Review”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, „Pamiętnik Teatralny”, „Performance Research” i „Polish Theatre Perspectives”. Obecnie pracuje nad zeszytem specjalnym „Theatre, Dance and Performance Training”, poświęconym obecności sztuk walki w szkoleniu aktorów, tancerzy i performerów. Realizuje także projekt naukowy „Spojrzenie w jądro ciemności. Performatywna sfera ‘Colonia Dignidad’ i kulturowe konfrontacje z niemiecką enklawą w Chile”. ORCID: 0000-0003-1888-9023. Adres e-mail: <grzegorz.ziolkowski@amu.edu.pl>.

Grzegorz Ziółkowski – professor of Adam Mickiewicz University, PhD (dr hab.), works in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań. He carries out interdisciplinary cultural investigations rooted in the anthropology of performance. Alongside his latest book, *A Cruel Theatre of Self-Immolations:*

Contemporary Suicide Protests by Fire and Their Resonances in Culture (London and New York 2020), he has published monographs in Polish on the work of Peter Brook and Jerzy Grotowski. He has also co-edited special issues of *Contemporary Theatre Review*, *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa*, *Pamiętnik Teatralny*, *Performance Research*, and *Polish Theatre Perspectives*. Currently working on a special issue of *Theatre, Dance and Performance Training* which explores the applicability of martial arts in training actors, dancers and performers. He also runs a scholarly project *Looking into the Heart of Darkness: The Performative Realm of "Colonia Dignidad" and Cultural Confrontations with the German Enclave in Chile*. ORCID: 0000-0003-1888-9023. E-mail address: <grzegorz.ziolkowski@amu.edu.pl>.

Doświadczenie kina a dramaturgia neomodernizmu filmowego

ABSTRACT. Jan Biedny, *Doświadczenie kina a dramaturgia neomodernizmu filmowego* [The experiencing of cinema and dramaturgy of cinematic neomodernism]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 199–217. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.12.

This article is an attempt to investigate contemporary film theory highlighting the inseparable connection between cinema and the human body and seeing, in which sense this theory complements academic recognition about neomodernism. The author expands on the philosophical concept of experience, showing problems posed by its conceptualization, and also points to the connection of this term with the body and sensuality. In the next part, the main distinguishing features characterizing the dramaturgy of cinematic neomodernism are given. The author argues that the dramaturgy of this movement creates a different kind of cinema experience in general. The final part presents an analysis of two films which are examples of the theory of cinema as senses, as well as exemplifying the dramaturgy characteristic for neomodernism, and thus creating a specific type of experience in the viewer.

KEYWORDS: carnality, experience, film dramaturgy, film theory, cinematic neomodernism

*Kiedy tylko doświadczenie wydawało się problematyczne,
gdy uznawano je za niewiarygodne, niezgodne z prawdami rozumowej
dedukcji czy atakowano jako subiektywne i niekomunikowalne,
to zawsze domniemaną winą obarczano jego podstawę,
czyli fizyczne, ludzkie ciało.*

Martin Jay

Wstęp

Thomas Elsaesser i Malte Hagener we wprowadzeniu do swojej *Teorii filmu* podają ważne z punktu widzenia metodologicznego i metateoretycznego uzasadnienie, dlaczego zdecydowali się przyjąć w podejściu do historii teorii filmu inną perspektywę. Różne wcześniejsze rozróżnienia teoretyczne i spory pozycjonujące kino w binarnych opozycjach, a także filozoficzne konceptualizacje dotyczące obrazu filmowego uzyskały – zdaniem autorów – nie zawsze zadowalające odpowiedzi na pytania zadawane przez teoretyków. Konstruując zatem swoją teorię filmu, Elsaesser i Hagener proponują podejście do samej teorii i historii myśli filmowej od innej strony, zadają pytania w sposób inny, niż to dotychczas robiono. Ich *idée fixe*

stanowi następująca kwestia: „Jaki jest związek między kinem, percepcją i ludzkim ciałem?”¹, a odpowiedzi szukają poprzez porównywanie kina do poszczególnych ludzkich zmysłów. Tym samym kino jako całość jawi się jako ściśle i głęboko powiązane z ciałem i zmysłami, a widz doświadczający dzieła filmowego uruchamia w tym procesie (świadomie lub nie) bardziej skomplikowane struktury poznawcze, niż sądzono dotychczas.

Refleksja teoretyczna nad filmem właściwie od początku interesuje się związkiem obrazu filmowego z ciałem i zmysłami², ale do tej pory nie czyniła z nich ścisłego centrum swojej refleksji. Pomimo tego, że „współczesna teoria filmu stała się teorią widza”³, widz był rozpatrywany psychologicznie lub z perspektywy uwarunkowań społecznych i ideologicznych. Jak wiemy, teorie poststrukturalistyczne (krytyka ideologiczna, psychoanaliza i feminizm) były skupione głównie na percepcji wzrokowej i procesach tkwiących w nieświadomości, a kognitywizm nakazywał patrzeć na widza jako na świadomy podmiot, który podczas percepcji filmowej strukturyzuje film w pewną jasną całość i dzięki temu osiąga jego zrozumienie⁴. Warto zatem odnotować przejście, jakie dokonało się w teorii filmu, a które jest związane z odejściem od okulocentryzmu i dowartościowaniem innych zmysłów w procesie odbioru dzieła filmowego. Nie chodzi jednak o negację oka jako takiego, a o „próby zrozumienia wzajemnego oddziaływania różnych zmysłów oraz cielesności percepcji, w całej złożoności tego zagadnienia”⁵ oraz „aby w badaniach nad ciałem na ekranie (w szczególności), a także w każdym akcie percypowania komunikatu filmowego brać pod uwagę konsekwencje, jakie wynikają z faktu posiadania ciała przez odbiorcę”⁶.

Teoria filmu zorientowana na cielesne doświadczenie odbioru dzieła filmowego wypracowała współcześnie szeroki wachlarz narzędzi i metod badawczych; jest przy tym silnie inspirowana kilkoma kierunkami filozoficznymi, wśród których najważniejsze wydają się – z jednej strony – fenomenologia dowartościowująca prymat fizycznej cielesności człowieka

¹ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 13.

² Należy tutaj wspomnieć chociażby o Karolu Irzykowskim i Hugonie Münsterbergu. Autor *X Muzy* wskazywał na ważność ciała w percepcji obrazów filmowych, a Münsterberg – na możliwość kina dotyczącą prezentowania procesów umysłowych. Zob. np. D. Andrew, *The Major Film Theories*, Nowy Jork 1976; A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Kraków 2007.

³ J. Ostaszewski, *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999, s. 10.

⁴ *Ibidem*.

⁵ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 150.

⁶ W. Godzic, *Ciało na ekranie i poza ekranem*, [w:] *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990, s. 113–124.

w procesie poznawania, z drugiej – psychoanaliza, która chyba najprężniej w historii myśli filmowej wpłynęła na problematyzację i teoretyczne ujęcia odbiorcy/widza dzieła filmowego. W tym artykule wychodzę od propozycji Elsaessera i Hagenera, aby dalej uzupełnić ich pomysły o refleksję nad kategorią doświadczenia, szczególnie z perspektywy fenomenologicznej, i z tego miejsca spojrzeć na dramaturgiczne aspekty filmowego neomodernizmu. Sądzę bowiem, że wynik tego połączenia może okazać się owocny i uzupełni teoretyczno-filmową refleksję nad „kinem jako ciałem i zmysłami”, jak i będzie stanowić ciekawe rozszerzenie badań nad *slow cinema*.

Będę postępować w następujący sposób: w pierwszej części zaprezentuję filozoficzne komplikacje, które trzeba mieć na uwadze przy omawianiu wszelkiego doświadczenia, a także powiązania tego pojęcia z cielesnością i zmysłowością. W drugiej części przyjrę się rozpoznaniu fenomenu neomodernizmu filmowego i prześledzę, jak w filmach tego nurtu funkcjonuje dramaturgia. Punktem spajającym te dwie teoretyczne ścieżki będzie w ostatniej części analiza twórczości wybranych reżyserów neomodernistycznych, których cechuje bardzo silna eksploracja różnie rozumianej cielesności (zarówno na ekranie, jak i u widza). Będę argumentować, że neomodernizm filmowy, bezpośrednio poprzez swoją specyficzną dramaturgię, a także – pośrednio – poprzez wytworzenie innego rodzaju doświadczenia kina, stanowi ważne dookreślenie teorii zaproponowanej przez Elsaessera i Hagenera.

Doświadczenie i ciało

Filozoficzny problem z pojęciem doświadczenia wynika z przynajmniej dwóch fundamentalnych kwestii. Po pierwsze, kiedy prześledzimy próby konceptualizacji pojęcia doświadczenia w historii filozofii, zauważymy, że tym określeniem nazywano wiele idei i konceptów, niekiedy bardzo odmiennych od siebie lub niemalże ze sobą sprzecznych. Zarówno etymologia, jak i przemiany historyczne samego pojęcia nie pozwalają zamknąć go w konkretne ramy, dlatego lepiej jest – za Martinem Jayem – rozumieć doświadczenie jako ruch w historii idei, który przypomina „proces”, gdyż „kiedy słowo posiada tak długą i złożoną historię jak «doświadczenie», nie można jego przygodom uczynić zadość, czyniąc gest przedwczesnego semantycznego domknięcia”⁷. Po drugie, nadal nie udało się nam „uporać” (*manage*)⁸ z pojęciem doświadczenia i dlatego jest ono wciąż obecne, pobudza wyobraźnię oraz inspiruje kolejne pokolenia i nurty filozoficzne. Co więcej,

⁷ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 25.

⁸ M. Oakeshott, *Experience and Its Modes*, Cambridge 1995, s. 9.

w polu tych dyskusji ukształtowała się świadomość częstej paradoksalności tego pojęcia, które jest bardziej „węzłowym punktem przecięcia między językiem publicznym i prywatną subiektywnością, między możliwymi do wypowiedzenia obiegowymi twierdzeniami – i niewyraźnością indywidualnego wnętrza”⁹ niż czymś konkretnym, łatwo identyfikowalnym czy bezproblemowo porządkującym nasze poznanie.

Doświadczenie kluczowe jest w epistemologii; bez doświadczenia (i eksperymentów) nie byłoby nauk empirycznych. Jest ono także jakoś rozumianym spoiwem między podmiotem a przedmiotem (rzeczywistością). Ale doświadczenie ma także inne wymiary: społeczne, kulturowe, zbiorowe czy estetyczne. Może być deprecjonowane i nobilitowane w zależności od tradycji intelektualnej. Również Tadeusz Buksiński wskazywał na inherentne problemy tkwiące w tym pojęciu, a także podkreślał, że przemiany społeczne wpływają na to, jak rozumiemy doświadczenie. Dlatego też współczesna ponowoczesna rzeczywistość charakteryzuje się nowym typem doświadczeń. „Są to właśnie doświadczenia zmienności, ciągłości innowacji, wielości nieoczekiwanych zmian, ogromu nieprzewidywanych skutków, różnorodności doznań, interpretacji i punktów widzenia”¹⁰. Rodzi to oczywiście duże ryzyko, zagrożenie i poczucie braku bezpieczeństwa¹¹, ale z drugiej strony „epoka globalizacji jest zarazem epoką pluralizacji. Dlatego [...] wszystkie formy doświadczenia na nowo muszą stać się żywotne. Codziennność staje się podstawą dla dowartościowania również innych postaci doświadczeń”¹². To konstatacja być może mało odkrywcza, ale podkreślmy jeszcze raz: współczesny świat oferuje szerokie pole możliwości (gdyż wiele rzeczy się nam przydarza i może przydarzyć) i różne typy doświadczeń stoją przed nami otworem. Dzisiaj jesteśmy generalnie otwarci na nowe typy doświadczeń, a nawet pragniemy tych, których jeszcze nie znamy.

Definiowanie doświadczenia w tak krótkim tekście jest zatem z góry skazane na niepowodzenie. Można jednak określić ogólne intuicje dla tego pojęcia, za którymi będę dalej podążać, a także wskazać ważne – z perspektywy prowadzonych tu rozważań – punkty styczności doświadczenia (i doświadczenia) z ciałem i – w przypadku twórczości artystycznej – szeroko pojętą dramaturgią. Przede wszystkim będzie więc chodziło o doświadczenie

⁹ M. Jay, *op. cit.*, s. 20.

¹⁰ T. Buksiński, *Przemiany doświadczenia*, [w:] *Doświadczenie*, red. T. Buksiński, Poznań 2001, s. 7–14.

¹¹ Zob. U. Beck, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Warszawa 2002. Przypomnijmy także, że etymologicznie „«próbować» (*expereri*) zawiera ten sam rdzeń co *periculum*, «niebezpieczeństwo», istnieje tym samym ukryty związek między doświadczeniem i zagrożeniem. Sugeruje on, że doświadczenie wynika z przetrwania pewnego ryzyka i czerpie z tej konfrontacji pewną naukę” (M. Jay, *op. cit.*, s. 26).

¹² T. Buksiński, *op. cit.*, s. 13.

estetyczne, które rodzi się w kontakcie podmiotu z dziełem sztuki. Historycznie rzecz ujmując, wykształcenie się w XVIII wieku estetyki (to pojęcie pierwszy raz zostało użyte przez Alexandra Baumgartena w 1735 roku) jako osobnej dziedziny filozofii przesunęło obiektywne i idealistyczne pojmowanie kategorii piękna (związane z boskim porządkiem rzeczywistości) w rozumienie bardziej subiektywne i materialistyczne, zatem to z „odczarowaniem świata przez filozoficzny nominalizm i rewolucję naukową możliwe stało się przemieszczenie wartości estetycznej w obszar cielesnych odczuć [...] tych, którzy doświadczają dzieła sztuki”¹³. Sama estetyka więc w swoim źródle dokonuje fundamentalnego dowartościowania ludzkiego ciała w procesie percepcji, subiektywnych odczuć i indywidualnego podejścia do sztuki:

Nowożytna estetyka, nie mogąc dłużej pojmować piękna w kategorii uchwytnej porządku, będącego tworem łaskawego – i bardzo utalentowanego artystycznie – bóstwa, musiała zacząć polegać na związanym ze zmysłową reakcją subiektywnym lub intersubiektywnym osądzie. Stopniowo osiemnastowieczna estetyka przenosiła swe zainteresowanie na widza/słuchacza/czytelnika lub na wspólnotę odbiorców i oddalała się od obiektywnych kryteriów wartości¹⁴.

Wyodrębnienie się „sztuk pięknych” z rzemiosła i kartezjański zwrot w stronę podmiotu umożliwiły połączenie doświadczenia z estetyką i zwrócenie uwagi na cielesny aspekt odbioru sztuki. Można wręcz powiedzieć, że „doświadczenie było zatem dla estetyki podstawowym terminem”¹⁵, gdyż „greckie *aisthesis* [...] wskazywało na przyjemne cielesne doznanie, subiektywny zmysłowy stosunek do przedmiotów, a nie na same przedmioty”¹⁶. Antycypując niejako rozpoznania, które przeprowadzam w dalszej części artykułu, spójrzmy, jak bardzo ta konstatacja zgadza się z teoriami filmowymi zorientowanymi na cielesne doświadczenie percepcji filmowej. „Stanowisko to [László Moholyego-Nagyego – przyp. J.B.], jak wszystkie inne skupiające się na skórze, kontakcie i dotyku, skupia się na odbierającym podmiocie zamiast na materiale filmowym: estetyczne doświadczenie staje się ważniejsze niż estetyczny przedmiot”¹⁷. Widać więc, że filozofowie właściwie od narodzin naukowej refleksji nad estetyką wskazywali na ważność subiektywnego (a więc i cielesnego) doświadczenia w procesie percypowania dzieł sztuki. Doświadczenie estetyczne stało się ważnym elementem całej ludzkiej egzystencji, którego nie można było pominąć w żadnej refleksji epistemologicznej.

¹³ M. Jay, *op. cit.*, s. 196.

¹⁴ *Ibidem*, s. 201.

¹⁵ *Ibidem*, s. 203.

¹⁶ *Ibidem*, s. 204.

¹⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 162.

Ważne jest także zaznaczenie czasowego charakteru doświadczenia. Idąc do kina, nie mamy możliwości zatrzymania filmu, przyspieszenia go lub pominięcia nieinteresującego nas fragmentu. Film jako rodzaj sztuki jest doświadczany w czasie teraźniejszym, akcja (a więc także jego dramaturgia) idzie naprzód, nie można się zatrzymać ani cofnąć, wszystko dzieje się (doświadczamy tego) w tym konkretnym momencie teraźniejszości (oczywiście mówię tutaj o „normalnej”, czyli niezakłóconej projekcji, a także pomijam intencjonalne zatrzymywanie filmów, możliwe dzięki technicznym możliwościom cyfrowym); nawet kiedy w filmie występują różne zaburzenia chronologii zdarzeń, jako widzowie doświadczamy filmu od początku do końca i w każdym momencie z osobna. Aby lepiej zrozumieć ważność tego rodzaju doświadczenia, z którym mamy do czynienia podczas percepcji obrazów filmowych, warto odwołać się do niemieckich pojęć *Erlebnis* i *Erfahrung*.

Erlebnis w swym rdzeniu zawiera życie (*Leben*) i niekiedy w języku angielskim tłumaczy się to słowo jako „doświadczenie przeżywane” [*lived experience*]. [...] rzeczownika *Erlebnis* często używa się dla oznaczenia pierwotnej jedności poprzedzającej jakiekolwiek zróżnicowanie i obiektywizację. Sytuowane zazwyczaj w „świecie przeżywanym” (*Lebenswelt*) codziennych, wolnych od teoretycznych uogólnień praktyk [...], *Erlebnis* zasadniczo konotuje bardziej bezpośredni, przedrefleksyjny i osobisty typ doświadczenia niż *Erfahrung*¹⁸.

Erfahrung częściej jest związane z potocznie rozumianym doświadczeniem, czyli rodzajem mądrości, który przychodzi dopiero po przeżyciu czegoś i (auto)refleksji, „oznacza także doświadczenie rozciągnięte w czasie, związane z procesem uczenia się, włączaniem oderwanych momentów doświadczenia w narracyjną całość [...], pojęcie to kładzie nacisk na związek między pamięcią a doświadczeniem”, dlatego też ma ono charakter „bardziej publiczny, zbiorowy”, *Erlebnis* natomiast „sugeruje coś, co jednostkowe i niewyraźne”¹⁹. Widzimy też, że omawiając przeżycia związane z odbiorom dzieł sztuki (w tym przypadku filmu), jesteśmy bliżej *Erlebnis* niż *Erfahrung*, gdyż to właśnie sztuka i doświadczenie estetyczne są odbierane w pierwszej kolejności przez zmysły, niejako przedrefleksyjnie, uczuciowo²⁰.

¹⁸ M. Jay, *op. cit.*, s. 28–29. W języku polskim *Erlebnis* tłumaczy się jako ‘przeżycie’, a *Erfahrung* – jako ‘doświadczenie’.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ W tym miejscu warto zaznaczyć, że nawet podział na *Erlebnis* i *Erfahrung* w kwestii doświadczeń estetycznych również nie jest definitywny. Omawiając poglądy Johna Deweya, Jay pisze, że „zgodnie z innym słownikiem doświadczenia [...], doświadczenie estetyczne było zatem bliższe dialektycznego, historycznie dojrzewającego *Erfahrung* niż niezapośredniczonego, momentalnego *Erlebnis*” (*ibidem*, s. 237). Te pojęcia i ich znaczenie dla estetyki w literaturze przedmiotu były już szeroko omawiane i dyskutowane przez takich filozofów,

Erlebnis ubiega się zatem o doświadczenie samo, w pierwotnym stanie, silnie powiązane z jednostkowym przeżywaniem świata, rozumianym jako zmysłowe stykanie się z rzeczami „poza” naszym podmiotem (dotyk, smak, słuch). Dlatego może lepiej byłoby posługiwać się pojęciem doświadczania niż doświadczenia, aby podkreślić aspekt aktualności, trwania tego przeżycia w danej chwili.

Radykalniej wyraża tę tezę Eugene Gendlin: „filozofia potrzebuje kolejnego przewrotu Kopernikańskiego, aby uznać przeżywane doświadczenia (*felt experiencing*) za centralny sam przez się problem rozważań”²¹, przy czym „używam terminu «doświadczanie» [*experiencing*], by określić *konkretne* doświadczenie [*direct experience*], ponieważ fenomen, o który mi chodzi, jest *surowy*, teraźniejszy, bieżący funkcjonujący (w nas)”²². To przeżywane doświadczenie nie jest tylko suchą wskazówką metodologiczną. Gendlin pisze, że tak rozumiane doświadczanie jest podstawową formą tworzenia znaczenia na podstawie dzieł sztuki²³. Kolejną tradycją intelektualną, o której musimy tu wspomnieć, jest fenomenologia, szczególnie ta w wydaniu Maurice’a Merleau-Ponty’ego, w badaniach filmoznawczych często wykorzystywana współcześnie przy wszelkich teoriach czyniących zadość ustaleniom metodologicznym Elsaessera i Hagenera, czyli zwracających się do cielesnego doświadczania kina i dowartościowania w percepcji filmowej zmysłów innych niż wzrok. Zobaczmy chociażby, jak Vivian Sobchack – prawdopodobnie najbardziej uznana badaczka fenomenologii kina – określa percepcję obrazów filmowych:

A zatem kino przenosi, bez całkowitego przekształcenia, te sposoby bycia żywym i świadomie ucieleśnionym w świecie, które dla każdego z nas liczą się jako *konkretne* doświadczenie [*direct experience*]: jako doświadczenie „skoncentrowane” w tej jednostkowej, ułożonej i pojętej na wyłączność egzystencji, odczuwanej pierwotnie jako „tutaj, gdzie świat dotyka” i dalej jako „tutaj, gdzie świat jest zmysłowy; tutaj, gdzie jestem ja”²⁴.

Sobchack podkreśla, że film w swojej konstrukcji wymusza niejako na człowieku taki a nie inny rodzaj percepcji i doświadczania i tym samym przypomina strumień życia. Zgodne jest to także z osiemnastowiecznymi

jak Walter Benjamin czy Richard Shusterman. Zob. np. K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

²¹ E. Gendlin, *Experiencing and the Creation of Meaning*, Evanston 1997, s. 9. Wszystkie tłumaczenia z pozycji bez polskiego przekładu autorstwa J.B.

²² *Ibidem*, s. 11.

²³ *Ibidem*, s. 70.

²⁴ V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, s. 4.

koncepcjami mówiącymi o tym, że życie należy traktować, jakby było dziełem sztuki²⁵.

Obrazów filmowych doświadczamy tak jak życia, konkretne momenty „uderzają” nas swoją intensywnością. Jak już wspominałem, chodzi tu o percepcję dokonującą się na poziomie całego ciała i wszystkich zmysłów, nie tylko wzroku. Nasze własne ciało „jest pierwotnym doświadczeniem nas samych i warunkiem wszelkiego innego doświadczenia”²⁶, a co za tym idzie – jest podstawowym (pierwszym) odbiorcą komunikatu filmowego. Ciało jest tutaj rozumiane dosłownie i materialnie, „skóra stała się płaszczyzną wielu semantycznych odniesień”, a także jest „interfejsem między świadomością a światem zewnętrznym”²⁷. Tak konstituuje się nasza percepcja i możliwe jest wytworzenie synestezyjnego i intermodalnego doświadczenia. Film jest – zdaniem fenomenologów kina – bardziej odczuwany niż widziany. Przy czym nie chodzi tu o odczuwanie w sensie emocjonalnym, psychologicznym, a o to, że „film odbieramy całym ciałem, a obrazy wpływają na nas afektywnie, jeszcze zanim uruchomione zostaną inne procesy, pozwalając nam na inny poziom odbioru”²⁸.

Inspiracje fenomenologią Merleau-Ponty’ego widać także u wspomnianego wcześniej Gendlina: „dla Merleau-Ponty’ego ta «emocjonalna esencja» konstituuje nasze doświadczenie znaczeń słów aniżeli obrazów czy czystych myśli. Jest domeną naszego ciała, analogiczną do gestów i odczucia fizycznego otoczenia każdego z nas”²⁹. Ta intuicja zgadza się także z poglądami Sobchack, a komplikując jeszcze cały ten teoretyczny przegląd, można dodać: „film wyraża pewne doświadczenie, a wyrażenie to doświadczone jest później w akcie oglądania filmu, który wskutek tego staje się doświadczeniem wyrażenia”³⁰. U Sobchack mamy bardzo silną filozoficzną tezę o tym, że cielesność doświadczenia obrazów filmowych ma charakter kolisty, czyli zarówno reżyser, świadomie kreując pewne obrazy, sam film, jak i my, doświadczając obrazów na ekranie, jesteśmy połączeni wspólnymi zależnościami takiego samego bycia-w-świecie i przeżywanych doświadczeń. W tym miejscu dochodzimy do konkluzji, że „intersubiektywna komunikacja w kinie między widzem, filmem i filmowcem możliwa jest i opiera się na wspólnych strukturach cielesnego doświadczenia, które pozwalają na percepcję doświadczenia oraz doświadczanie percepcji”³¹, a film, metaforycznie mówiąc, przestaje

²⁵ M. Jay, *op. cit.*, s. 215.

²⁶ W. Godzic, *op. cit.*, s. 118.

²⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 151.

²⁸ *Ibidem*, s. 159.

²⁹ E. Gendlin, *op. cit.*, s. 287.

³⁰ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 157–158.

³¹ *Ibidem*, s. 158–159.

być samym filmem, a staje się elementem silnie wpłcionym w nasze życie i doświadczenie innych i splecionym z nimi³² poprzez fizyczny kontakt.

Nie tylko odbieramy ciałem różne wrażenia płynące z ekranu, lecz także odgrywa ono ważną rolę w organizowaniu i porządkowaniu przestrzeni wokół nas: „głównym źródłem stabilizującym obraz przestrzeni wizualnej jest nasze ciało. Przekazy płynące z ciała «poprawiają» nasze widzenie”³³, tym samym ciało nadaje strukturę (czyli działa świadomie) całej przestrzeni filmowej. Wiąże się to z takimi pojęciami, jak haptyczność, taktylność czy synestezja. Poprzez naszą skórę i inne organy (uszy, nos, a nawet nogi i ręce) odbieramy obrazy prezentujące szeroko rozumianą cielesność. W tym kontekście często omawia się filmy, w których dużą rolę odgrywają zbliżenia, zrzeczność fizyczna bohaterów, lub filmy w całości poświęcone ciału³⁴. Silnie podkreśla się także rolę „najniżej wartościowych gatunków”, takich jak horror, melodramat i pornografia, w których ciało odgrywa najważniejszą rolę – zarówno na ekranie, jak i u widza. Opisuje się wtedy takie działanie filmu, które prowadzi do określonych fizycznych reakcji u widza (łzy, erekcja, gęsia skórka itp.)³⁵.

Dramaturgia neomodernizmu

Współczesne rozpoznania terminologiczne zwracają się do dość szerokiego rozumienia pojęcia dramaturgii. W tym artykule dramaturgię rozumiem za teatrologiem Dariuszem Kosińskim „jako pojęcie określające tę część złożonego i nieprzerwanego procesu ustanawiania rzeczywistości pozateatralnej, która dotyczy kompozycji działań i wypadków, układu i przebiegu tego, co się dzieje i jak jest postrzegane, doświadczane”³⁶. Widać tutaj od razu związek dramaturgii z pojęciem doświadczenia opisanym powyżej. Dramaturgia i dramat, pierwotnie odnoszące się do rzeczywistości teatralnej, współcześnie mają charakter bardziej otwarty, dynamiczny. Dramaturgia skupia się na *ta dromena*, czyli „rzeczach czynionych”; działaniu, którego skutkiem jest pewien układ, kompozycja (akcja). Tak rozumiana dramatur-

³² Należy tutaj wspomnieć o tym, że teorie traktujące o kinie jako skórze i zmysłach silnie czerpią – poza fenomenologią – z ustaleń wypracowanych na gruncie teorii postkolonialnych, dlatego kategoria innego/obcego, a także wszelkie kwestie rasowe/etniczne również są istotne dla badaczy przy omawianiu kina tego typu.

³³ T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Kino: gest...*, ed. cit., s. 125–135.

³⁴ Mogą to być np. filmy Roberta Bressona: *Ucieczka skazańca* (1956), *Kieszonkowiec* (1959) lub z nurtu *body horror*: *Videodrome* (1983) Davida Cronenberga czy *Opętanie* (1981) Andrzeja Żuławskiego.

³⁵ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 163–166.

³⁶ D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016, s. 47.

gia wiąże się więc ze „sposobem konstruowania akcji i budowaniem napięcia w przebiegu wydarzeń. W najszerszym ujęciu jest układem elementów, które «coś sprawiają»”³⁷. Badacze podkreślają, że to szerokie rozumienie dramaturgii wychodzi z teoretycznej refleksji nad teatrem i dramatem, a staje się obecne i ważne w innych sztukach i sferach życia społecznego. Jeszcze silniej egzystencjalny (przeżywany) charakter dramaturgii i połączenie jej z doświadczeniem podaje Irena Górska: „dramatyczność jest cechą ludzkiej egzystencji; charakteryzuje każde ludzkie działanie i każde doświadczenie”³⁸; dalej – dookreślając definicyjnie doświadczenie – pisze: „jego polskie znaczenie – «być świadkiem» – odsyła więc wyłącznie do tego, co zachodzi «tu i teraz», dlatego koniecznym warunkiem pełnego jego zaistnienia jest bezpośredni kontakt”³⁹.

Widzimy już w tym miejscu bardzo poważne konsekwencje naszych wstępnych intuicji. Doświadczenie rozumiane jako coś aktywnego, coś, co przydarza się podmiotowi w określonym czasie teraźniejszym, jest czymś, z czym podmiot musi się zmierzyć, a co niekoniecznie jest przyjemne. Ponadto teraźniejszość doświadczeń odsyła nas do fenomenologicznego prymatu ciała w kontekście formowania poznania. W przypadku percypowania obrazów filmowych, czyli doświadczeń estetycznych, pierwotną rolę odgrywa dramaturgiczne uporządkowanie zdarzeń, gdyż to właśnie w ten sposób podmiot doświadcza w pierwszej kolejności, jeszcze przed uruchomieniem innych struktur poznawczych (logicznych, analitycznych, psychologicznych). Konstruowanie znaczeń, rozumienie filmu odbywają się zatem na podstawie ułożenia przez odbiorcę struktury, ale w pierwszej kolejności dzieje się to za pomocą samego doświadczenia akcji (dramaturgii) wszystkimi zmysłami. Dramaturgię filmową możemy tutaj ukonkretnić jako „zespół reguł, chwytów i konwencji dramaturgicznych wykorzystywanych do budowy struktury dramatycznej utworu filmowego”⁴⁰. Badacze proponowali wiele podziałów utworu filmowego na różne części, układy lub schematy, ale w kontekście omawianego neomodernizmu będą nas interesować wszelkie modyfikacje klasycznie pojmowanej dramaturgii filmowej, gdzie „efekt dramatyczny osiągany w poszczególnych utworach polega na świadomej rezygnacji przez twórcę z klasycznych reguł i chwytów dramaturgii filmowej, takich jak: punkt kulminacyjny, perypetie, progresja napięcia”⁴¹.

³⁷ W. Świątkowska, *Dramaturgie przestrzeni*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019, s. 45–58.

³⁸ I. Górska, *Podróż jako doświadczenie dramatyczne. Grecja Herberta – Grecja Jastruna*, [w:] *Dramaturg w teatrze...*, ed. cit., s. 163–184.

³⁹ *Ibidem*, s. 163.

⁴⁰ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 68.

⁴¹ *Ibidem*, s. 69.

W tej części artykułu skupię się na filmowej dramaturgii, jaką wykorzystują twórcy neomodernistyczni. Zarówno badacze, krytycy, jak i widzowie coraz więcej uwagi poświęcają fenomenowi, jakim w XXI wieku stało się tzw. *slow cinema*. Przy wszystkich terminologicznych i metodologicznych problemach, jakie rodzi akademickie badanie tego ruchu w kinie, na potrzeby tego artykułu musimy dookreślić, jak jest w nim budowana dramaturgia. Wstępnie możemy odwołać się do ustaleń na temat filmowego modernizmu, gdyż wiele elementów dramaturgicznych zostało przejętych właśnie z tego okresu w historii kina. Ważne intuicje podaje Jacek Ostaszewski. Píše on, że badacze „za podstawowe cechy tego nurtu uznają wolne tempo akcji przedstawianej w bardzo długich ujęciach i minimalizm estetyczny w sensie środków stylistycznych, w tym także ekspresji aktorskiej”⁴². Interesujące z perspektywy moich wcześniejszych ustaleń może być rozróżnienie Gilles’a Deleuze’a na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu. W tym podziale kino obrazu-czasu to kino modernistyczne. Rafał Syska tak podsumowuje tę inspirującą metaforę francuskiego postmodernisty: „przede wszystkim, korzystając z filozofii Henriego Bergsona, wyróżnił charakterystyczne dla niego doświadczenie trwania, czyli intensywnego przeżywania świadomości oraz możliwości wniknięcia w samą zmianę, w ruch podporządkowany czasowi”⁴³.

Neomodernizm filmowy koncentruje się na subiektywnym i osobistym charakterze świata przedstawianego na ekranie. Takie filmy są często autobiograficzne lub autorefleksyjne, dzięki czemu reżyserzy osiągają egzystencjalny wymiar swojej twórczości. Badacze neomodernizmu filmowego wskazują, że dzięki zastosowanym środkom filmowym twórcy zwracają uwagę na inne aspekty naszej egzystencji. Dowartościowane zostają irracjonalizm oraz pewnego rodzaju tajemnica na głębszym poziomie rzeczywistości (a więc przekonanie o niepoznawalności świata i epistemologiczny sceptycyzm). Ponadto ze względu na zwrócenie się w stronę samego trwania, brak akcji, pokazywanie życia od tej „nieatrakcyjnej” strony (w opozycji do kina obrazu-ruchu) w filmach *slow* „budowana jest atmosfera nudy, nostalgii i – nierzadko – absurdu”⁴⁴. Odbiorca zostaje przez to wystawiony na inne doświadczenie; filmy neomodernistyczne konfrontują nas z naszymi przyzwyczajeniami wypracowanymi przez ponowoczesną kulturę globalizacji. Twórcy tacy jak Nuri Bilge Ceylan, Tsai Ming-liang, Béla Tarr czy Carlos Reygadas ideowo sprzeciwiają się kinu nastawionemu na akcję i sensację, na ciągle dostarczanie widzowi nowych podniet za pomocą klasycznie rozumianych rozwiązań dramaturgicznych. Zamiast tego oferują doświadczenie

⁴² J. Ostaszewski, *Oddramatyzowanie akcji i antyklamaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 2018, nr 19(26), s. 80–94.

⁴³ R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 142–168.

⁴⁴ J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 84.

spokoju, ciszy i kontemplacji. Współcześnie jest to – jak to programowo zwykle bywa w projektach modernistycznych – propozycja stojąca w kontrze do głównego modelu kultury.

Z tego względu uporządkowanie zdarzeń w filmach neomodernistycznych ma charakter dedramaturgiczny, akcja zostaje oddramatyzowana, ale – jak pisze Ostaszewski – „oddramatyzowanie akcji nie jest już tylko innowacyjnym uniezwykleniem, lecz rozpoznawalną strategią dramaturgiczną kina artystycznego spod znaku modernizmu, służącą twórcom filmowym do realizacji różnych celów w komunikowaniu widzom znaczeń”⁴⁵. Dzięki temu twórcy starają się przekazać inne elementy wymiaru kinowej rzeczywistości, nie interesuje ich, co pokazują, a jak – zwraca się uwagę na sam upływ czasu, na istnienie w naszym życiu wydarzeń koniecznych, które z perspektywy filmowej nie są atrakcyjne. Doświadczenie przez widzów takich obrazów jest zupełnie inne niż filmów głównego nurtu; nastawienie kieruje się raczej na kontemplację niż konsumpcję, na intelektualny niż czysto „przyjemnościowy” odbiór dzieła (nie znaczy to oczywiście, że te dwa aspekty zawsze są rozłączne). Badacze zauważają, że oddramatyzowanie akcji w neomodernizmie ma dla odbiorców szerokie konsekwencje na różnych płaszczyznach. Status ontologiczny świata przedstawionego często zostaje zakwestionowany; ocena i identyfikacja z bohaterami okazują się wyłamywać prostym gatunkowym schematom; do głosu dochodzą wątki duchowe, religijne czy szerzej – metafizyczne. Główne tematy *slow cinema* skupiają się na kategoriach antropologicznych, takich jak pamięć, melancholia, śmierć, czas i przestrzeń. Można spotkać także tematyzację samego doświadczenia filmowego i próby rozprawienia się z doświadczeniem bycia filmowcem (filmy autotematyczne i autobiograficzne).

Neomodernizm to także – a może przede wszystkim – próba ukazania humanizmu i człowieka w wersji realistycznej, a nie konwencjonalnej, wypracowanej przez kino gatunkowe. Za pomocą praktyk uniwersalizacji i dezindywidualizacji twórcy odwołują się do wielkich tematów modernizmu, ukazujących problem funkcjonowania człowieka, jego relacji z innymi, z Bogiem, ze sztuką itd. Dlatego też proces identyfikacji z bohaterem jest często zaburzony albo funkcjonuje na innych warunkach niż w kinie klasycznym, „protagonista klasycznie opowiedzianego filmu jest agentem [...], sprawcą działań, uczestnikiem ruchu, przekonany o możliwości jego współkreacji. Tymczasem w neomodernizmie bohater jest bardziej zespolony z tymi aspektami świata, które są niezmiennie i wieczne”⁴⁶. Zgadza się to z wcześniejszymi ustaleniami teoretycznymi, zgodnie z którymi film za pomocą oddziaływania

⁴⁵ *Ibidem*, s. 88.

⁴⁶ R. Syska, *op. cit.*, s. 190.

na ciało miał przypominać człowiekowi jego własne życie, a doświadczenie estetyczne jest doświadczeniem samego życia. Syska wskazuje wręcz na to, że ciało jest jednym z głównych tematów neomodernizmu, i wiąże wysunięcie ciała aktora/bohatera na pierwszy plan ze „zwrotem antropologicznym” takim jak w neomodernizmie, który „przywraca intensywny kontakt z realnym człowiekiem i jego najbliższym otoczeniem – nie tyle maską aktora i sylwetką gwiazdy, filmowanymi w dynamicznym następstwie ujęć, ile właśnie z prawdziwą osobą”⁴⁷.

Powolność, namacalność i eksperymenty ciała

Jak wskazują Elsaesser i Hagener, kino ma bliski związek z ciałem. Ten związek, jak starałem się pokazać, działa z dwóch stron. Po pierwsze, twórcy filmowi prezentują takie zdarzenia fabularne, motywy, schematy i używają takich środków filmowego przekazu, które dowartościowują ciało i doświadczenia zmysłowe. Również samym sposobem kształtowania dramaturgii twórcy chcą zwrócić naszą uwagę na inne doświadczenia towarzyszące filmowej percepcji niż to, które zazwyczaj występuje w kinie klasycznym i głównego nurtu. Zdarzenia przedstawione w diegezie nie zmierzają do określonego celu, odczuwa się częsty brak finalizmu fabuł i wewnętrznej teleologii. Elipsy są stosowane w przeciwnym celu niż w kinie o klasycznej dramaturgii (pokazuje się wydarzenia nieistotne z perspektywy dramaturgii, a te istotne są często w przestrzeni pozakadrowej). Bohaterowie – zamiast być aktywnymi podmiotami zmieniającymi otaczającą ich rzeczywistość – odczuwają raczej niemoc, niechęć, brak sprawczości.

Po drugie, związek kina z ciałem jest rozumiany fenomenologicznie, czyli tworzenie znaczeń i w ogóle cała percepcja filmowa są oparte na przekonaniu, że doświadczamy obrazów całym ciałem. Ciało daje nam znać, co widzimy, skóra i członki odgrywają aktywną rolę w procesie percepcji, który ma charakter intermodalny i synestezyjny. Kino zwraca nam niejako tę potrzebę doświadczenia na poziomie fizycznym poprzez wykorzystanie stosownych środków filmowego wyrazu (takich jak zbliżenia, elipsy, tematyzacja cielesności). Filmy neomodernistyczne często prezentują ludzkie ciało w różnych jego stadiach, problematyzując cielesność z różnych stron. Występują częste i śmiałe sceny erotyczne, nie ucieka się od zbliżeń na genitalia, scen przemocy (Michael Haneke, Bruno Dumont). U Tsai Ming-lianga możemy obserwować samotnych bohaterów pragnących fizycznego kontaktu z drugim człowiekiem, dużą rolę odgrywa także seksualność

⁴⁷ *Ibidem*, s. 211.

(*Dziura*, 1998; *Kapryśna chmura*, 2005); u Carlosa Reygadasa z kolei jest ukazywana fizyczność bohaterów niewpisujących się w konwencjonalne kanony piękna (*Japón*, 2002; *Bitwa w niebie*, 2005). Opisywane powyżej praktyki neomodernistyczne ciekawie rezonują ze strategiami „kina jako skóry i dotyku”. Mówiąc nieco żartobliwie, doświadczanie fizyczne filmów neomodernistycznych (praktyka *slow-watchingu*) wiąże się z takimi odczuciami, jak: nuda, ból mięśni podczas kilkugodzinnego seansu, ziewanie czy w końcu zaśnięcie podczas filmu.

Nie trzeba długo szukać, aby zorientować się, że współczesne kino artystyczne (jak czasem zbiorczo określa się *slow cinema*) silnie eksploruje teoretyczną refleksję nad ciałem i zmysłowością. W tym podrozdziale skupię się na dwóch przykładach filmowych, aby ukazać dwie strategie (niekoniecznie odmienne od siebie) kształtowania dramaturgii poprzez skupienie się na ciele i na specyficznym rodzaju doświadczania, które towarzyszy widzowi podczas seansu. W filmie *Kieł* (reż. Yórgos Lanthimos, 2009) zamysł fabularny opiera się na niemal totalitarnym uwięzieniu trójki dorosłych dzieci przez rodziców w domu. Uzasadnieniem jest ochrona dzieci przed niebezpieczeństwami zewnętrznego świata. Dramaturgia *Kła* opiera się nie na opowiedzeniu historii linearnie (choć fabuła nie jest tu przeszkodą), lecz na ukazywaniu różnych scen z życia rodziny, luźnie powiązanych ze sobą, które całościowo dają obraz życia jej członków jako gry/zabawy, gdzie kluczową rolę odgrywają ciało i język. Do domu bohaterów przychodzi także Christina (Anna Kalaitzidou), która ma świadczyć usługi seksualne dla Syna (Hristos Passalis) za pieniądze. Podczas którejś z wizyty prosi Starszą córkę (Aggeliki Papoulia) o zaspokojenie jej ustami w zamian za fluoryzującą opaskę. Kiedy podczas następnej wizyty prosi o to samo, córka otrzymuje w zamian dwie kasety z filmami (*Rocky* i *Szczęki*⁴⁸). Jest to zdarzenie, przez które bohaterka zorientuje się, że może złamać zasady panujące w domu i uciec.

Kino jako skóra i dotyk „działa” w *Kle* na kilku poziomach. Po pierwsze, ciało służy tam jako powierzchnia różnych eksperymentów; dzieci – ze względu na brak dostępu do „normalnego” świata – nie stykają się ze swoimi rówieśnikami i z innymi ludźmi; różne formy społecznego kontaktu są im obce. Dzieci nie znają konwencji i konwenansów, które nam ułatwiają lub utrudniają życie, ale generalnie godzimy się na nie i przestrzegamy ich ze względu na poszanowanie przestrzeni innych ludzi wokół nas. Ich gesty, a także sposób wypowiadania się są sztuczne, wyraźnie nienaturalne. Dzieci również same eksperymentują z ciałem (scena „zawodów” córek, która jest

⁴⁸ Wydaje się silnie ironicznym zabiegiem ze strony Lanthimosa, że to właśnie film fabularny staje się dla bohaterki doświadczeniem granicznym, zrywającym z iluzją świata wykreowaną przez jej rodziców.

bardziej odporna na środek znieczulający). Sceny zbliżeń fizycznych bohaterów emanują pewną sztucznością, jakby to nie ludzie, a roboty stykały się swoimi mechanicznymi członkami. Znamienne są także sceny seksu – zarówno Syna z Christiną, jak i rodziców (a także scena kazirodczego seksu Starszej córki i Syna) – wszystkie są mechaniczne, bezuczuciowe, mają jedynie zaspokoić atawistyczne potrzeby fizyczne (rodzice zakładają przed stosunkiem słuchawki z muzyką).

U Lanthimosa jest także silnie zaznaczona niecodziennie skonstruowana relacja języka do rzeczywistości. Obserwujemy dosłowne zmiany definicji różnych przedmiotów. Rodzice nie chcą, aby dzieci znały znaczenie „niebezpiecznych” słów; „cipa” to „duża lampa”, „zombie” – „żółty kwiat”, a „telefon” – „solniczka”. To wszystko daje nam poczucie fasadowości tego świata, jego oczywistej fałszywości czy nawet baśniowości. Ale ma to też głębszą filozoficzną konsekwencję: język nie jest już gwarantem odniesienia przedmiotowego. Logiczna analiza języka i semantyka nie dają nam wiedzy o świecie – należy go poznawać w inny sposób, niejako na własną rękę (co czyni Starsza córka w ostatnich scenach filmu), samemu doświadczając i – powróćmy do tego znaczenia terminu „doświadczenie” – ryzykując, wystawiając się na zagrożenie. Obserwujemy także scenę, w której dzieci w ramach zabawy mają zasłonięte oczy (odwrot od okulocentryzmu w teorii filmu) i muszą znaleźć swoją matkę jedynie za pomocą słuchu i dotyku. Również Christina, przyjeżdżając do posiadłości swojego pracodawcy, ma oczy zasłonięte opaską. W *Kle* widzimy też niespodziewane wybuchy agresji, uszkodzanie ciała i krew (córka zostaje niespodziewanie spoliczkowana przez matkę; ojciec za pomocą kasety i magnetowidu bije po głowie Starszą córkę i Christinę, karząc je za występki; Starsza córka rozcina rękę swojemu bratu; rodzeństwo często się szarpie, bije lub konfrontuje w inny sposób).

Również na poziomie operatorskim i samej wizualności Lanthimos odwołuje się do teoretycznych ustaleń fenomenologów kina. Poprzez niestandardowe kąty i perspektywy kamery często „ukrywa” część świata, którą zobaczylibyśmy w kinie klasycznym (np. bohaterowie są ucięci, widać tylko część ich ciał, są filmowani od tyłu). Powoduje to u widza wrażenie, że nie widzi wszystkiego – albo że chciałby zobaczyć, co jest dalej, wyjrzeć poza kadr, gdzieś obok / w głąb, ale nie jest mu to dane. Reżyser ukrywa przed naszymi oczami ten „naturalny” element świata przedstawionego i zmusza, abyśmy uruchomili w naszej percepcji inne zmysły. Także sceny dialogowe nie są filmowane klasycznie na zasadzie ujęcie – przeciwujęcie; zamiast tego kamera często skupia się na jednym bohaterze, a głos rozmówcy jest poza kadrem, albo podczas rozmowy kamera pokazuje inne elementy pomieszczenia.

Podczas jednego posiłku Ojciec (Christos Stergioglou) zostaje poproszony o wyjaśnienie, kiedy dzieci będą mogły opuścić dom rodzinny (w znaczeniu: będą przygotowane na niebezpieczeństwa zewnętrznego świata). Ojciec wyjaśnia, że znakiem będzie wypadnięcie kła. Kluczowa jest zatem scena, w której Starsza córka niejako rozpoznaje mistyfikację i fasadowość całego przedsięwzięcia rodziców i usuwa siłą swój ząb. Jest to ukazane w sposób naturalistyczny. Bohaterka stoi przed lustrem i kilkakrotnie uderza się hantlem w szczękę. Krew za każdym razem tryska na lustro i do umywalki. Scena szokuje pomimo wcześniejszych, równie niespodziewanych aktów przemocy, ponieważ tym razem jest to autoagresja. Wizualności całości dopełnia warstwa dźwiękowa – kolejne tępe odgłosy hantla uderzającego o zęby wprawiają widza w poważny dyskomfort. Widz niejako czuje ból, jaki bohaterka sobie zadaje; może się skrzywić, zasłonić oczy czy nawet wydobyć z siebie dźwięk – reakcje mogą być różne, ale będą fizyczne – ciało somatycznie „zwróci” to, co zostało doświadczone poprzez obrazy.

W *Liberté* (reż. Albert Serra, 2019) akcja toczy się w nocy w lesie. Przez cały film obserwujemy grupę libertynów oddających się zmysłowym przyjemnościom. Jak to u Serry często bywa, obserwujemy aktorskich naturszczyków (choć można się zastanawiać, czy np. Lluís Serrat grający w każdym filmie Serry może jeszcze być określany tym mianem), którzy w długich scenach przechadzają się po lesie bez wyraźnego celu. W filmie od historycznie określonych miejsca i czasu akcji ważniejsze są nastrój i budowana atmosfera; dramaturgia zostaje poprowadzona w taki sposób, aby ukryć, ile naprawdę czasu minęło w diegezie między pierwszą a ostatnią minutą filmu. Za pomocą środków typowych dla neomodernizmu, a także kontynuując swoje tematy z poprzednich filmów, Serra ukazuje pewną kinematograficzną dialektykę ruchu i pasywności, czekania i dziania się⁴⁹.

Ważniejsza wydaje się jednak analiza tego, jak u Serry funkcjonuje ciało. Już we wcześniejszych swoich filmach pokazywał on zainteresowanie fizycznością i pewną obrzydliwością związaną z ludzkim ciałem (np. gnijąca noga w filmie *Śmierć Ludwika XIV* czy długie sceny wypróżniania się bohatera w *Historii mojej śmierci*). Zdaje się, że w *Liberté* ta fascynacja Serry osiągnęła pewne ekstremum. Podobnie jak w *Kle*, obserwujemy tu ciało ludzkie poddane pewnym eksperymentom. Eksperymenty służą przekraczaniu granic własnej cielesności w uzyskiwaniu fizycznej przyjemności. Obserwujemy sceny biczowania postaci, przywiązywania ich do drzew, poniżania i innych praktyk sadomasochistycznych. Jak wiemy, libertynizm ideowo łączy się z ogólnym poglądem osiemnastowiecznej estetyki zwracającej się do subiek-

⁴⁹ *Ibidem*, s. 510–511.

tywności podmiotu, a także waloryzacji cielesnej przyjemności jako do tego, co rozszerza nasze epistemologiczne horyzonty⁵⁰.

Przy tym wszystkim Serra zdaje się szczerze bawić przyzwyczajeniami widza dotyczącymi tego, co dozwolone na ekranie lub „w dobrym smaku”, poprzez uruchomienie charakterystycznego poczucia humoru, które można określić jako toaletowe. Żarty z ludzkiej fizjonomii, często sprowadzone do rozmów o wymiocinach, fekaliach i innych ludzkich wydzielinach, powodowały uśmiech zażenowania podczas seansu, ale jednocześnie wprowadzały nastrój rozluźnienia i dystans względem prezentowanych ekscesów. Najbardziej cielesnie oburzająca wydaje mi się scena zbiorowego oddawania moczu na bohatera z niepełnosprawnością. Długość sceny przyprawia o dyskomfort; widz oglądający rzeczy, które są dla niego nieprzyjemne, ma pewien próg wytrzymałości, a przez to, że neomodernizm często konfrontuje publiczność z przyzwyczajeniami wizualnymi, ta wytrzymałość zostaje wystawiona na próbę. Kiedy dodamy do tego fakt, że scena została nakręcona w realistyczny sposób, nie słyszymy praktycznie żadnych innych dźwięków, a także widzimy dziwne grymasy na twarzy bohatera (pomiędzy radością, obrzydzeniem i zaciekawieniem), naprawdę trudno jest nie odczuć fizycznej abiektalności całej sytuacji.

Ciekawe, że również w *Liberté* słowa i język mają duże znaczenie dla cielesności, zwłaszcza gdy chodzi o sceny „przechwalania się” bohaterów, jakich to obrzydliwości by się drugiemu człowiekowi nie wyrządziło, podczas gry w praktyce mogliśmy zaobserwować problemy z erekcją lub usłyszeć krzyk i błagania o zaprzestanie podczas biczowania. Z drugiej strony można argumentować, że te zabiegi mają często większe znaczenie dla cielesnego odczuwania przez publiczność niektórych scen. Owszem, wizualnie *Liberté* jest wymagające, oburzające i kontrowersyjne, ale sceny erotyczne czy praktyki sadomasochistyczne są „po prostu” pokazane. Co jednak interesujące, równie obrzydliwe i odpychające rzeczy funkcjonują jedynie w dialogach, a to znaczy, że publiczność ich nie zobaczy, ale o nich usłyszy (jeśli zna język dialogów) albo przeczyta. Widz będzie zatem musiał uruchomić inne mechanizmy percepcji niż wzrokowy, a to odsyła nas znowu do fenomenologicznych koncepcji na temat kina.

Próbę konceptualizacji doświadczania kina *słow* i cielesnego podejścia do tych filmów można zatem argumentować zarówno z perspektywy czysto filozoficznej (oddramatyzowanie akcji w neomodernizmie, skutkujące doświadczeniem filmu jako ideowego sprzeciwu wobec „katalogowania bodźców”⁵¹ postmodernistycznej kultury wielości, w której późny kapitalizm

⁵⁰ M. Jay, *op. cit.*, s. 224.

⁵¹ *Ibidem*, s. 163.

jest odpowiedzialny za wytworzenie takiej liczby „produktów” kultury, że niemożliwe staje się doświadczenie wszystkiego), jak i teoretyczno-filmowej (jak starałem się wykazać, ciało i skupienie się na somatycznej percepcji są silnie obecne w twórczości przywołanych reżyserów).

* * *

Chciałbym zakończyć swoje rozważania anegdotą z seansu *Liberté* podczas Festiwalu Nowe Horyzonty w 2019 roku, aby pokazać, jak działa doświadczenie kina tego rodzaju. Film był reklamowany jako kontrowersyjny i przekraczający wszelkie granice:

Nocą w leśnej głuszy jak na scenie wśród dekoracji spotykają się przedstawiciele XVIII-wiecznej francuskiej arystokracji i ich zagraniczni goście, by oddać się rozpiślanej na role orgii. Pograżeni w mroku, pośród szeptów i jęków, zmierzają się z własną i cudzą zachłannością, skonfrontują z obnażeniem, przymusem i pragnieniem. W drodze do „pełnego życia” przekroczą kolejne granice⁵².

Rozpoczął się przy pełnej widowni. Obecny był także reżyser (podczas tej edycji odbywała się jego retrospektywa i – co ciekawe – jego wcześniejsze filmy nie cieszyły się taką popularnością; czyżby „kontrowersja” filmu przyciągnęła widzów?). Ciekawe jest to, że Serra uciekał od tej kontrowersji; mówił, że jest ona raczej w samej publiczności⁵³. W trakcie seansu bardzo wiele osób wyszło, najczęściej po scenach, w których centralne role odgrywały cielesność, seks lub inne libertyńskie ekscesy. Było to oczywiście coś do przewidzenia. Drugą, być może ciekawszą sprawą było poczucie pewnej niezręczności podczas seansu (jak sądzę, odczuwałem ją nie tylko ja). Film Serry jest bowiem w wielu miejscach komiczny, wręcz absurdalny. Elementy humorystyczne pojawiają się w nim często w scenach erotycznych. Dlatego też seansowi towarzyszyły wybuchy nerwowego śmiechu, jakby widzowie czuli się niejako winni, że śmiechy ich to, co widzą. Co więcej, śmiech części publiczności często nie był spowodowany samymi wydarzeniami prezentowanymi na ekranie, lecz stanowił niejako reakcję na śmiech innych widzów. W powietrzu można było wyczuć fizyczne napięcie. Wspólne oglądanie scen erotycznych, często wprost obłych i bardzo wulgarnych również w warstwie językowej, wywoływało dziwne poczucie zmieszania, niezręczności, doświadczenia czegoś niecodziennego. Podejrzewam, że samotny seans nie wywołałby podobnych odczuć; dopiero ta wspólnota doświadczenia w czasie teraźniejszym była źródłem owego niecodziennego zażenowania i komizmu całej sytuacji.

⁵² <https://www.nowehoryzonty.pl/artukul.do?id=2535> (dostęp: 30.03.2021).

⁵³ <https://przekroj.pl/kultura/z-otchlani-nocy-rozmowa-z-albertem-serra-mateusz-demski> (dostęp: 30.03.2021).

BIBLIOGRAFIA

- Doświadczenie*, red. T. Buksiński, Poznań 2001.
- Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019.
- Dudley A., *The Major Film Theories*, Nowy Jork 1976.
- Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015.
- Gendlin T.E., *Experiencing and the Creation of Meaning. A Philosophical and Psychological Approach to the Subjective*, Evanston 1997.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej*, Kraków 2007.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Jay M., *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.
- Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990.
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016.
- Oakeshott M., *Experience and Its Modes*, Cambridge 1995.
- Ostaszewski J., *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999.
- Ostaszewski J., *Oddramatyzowanie akcji i antyklamaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 2018, nr 19(26), s. 80–94.
- Sauerland K., *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.
- Sobchack V., *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.
- Syska R., *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, 67/68.
- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.

Jan Biedny – student filozofii oraz filmoznawstwa i kultury mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się z jednej strony na filozofii nauki i socjologii wiedzy, szczególnie na badaniu pozanaukowych uwarunkowań nauki i analizie współczesnych ruchów negujących naukę, a z drugiej – na współczesnym kinie artystycznym, głównie europejskim, oraz teorii filmu, szczególnie tej zorientowanej na filozoficzne rozumienie kina. ORCID: 0000-0001-6901-4273. Adres e-mail: <janbie@st.amu.edu.pl>.

Jan Biedny – philosophy and film studies student at AMU. His research interests focus on the philosophy of science and the sociology of knowledge, especially on identifying non-scientific determinants of science and on the analysis of contemporary movements that deny science. On the other hand, he is interested in contemporary artistic cinema, mainly European, and film theory, especially theory oriented towards a philosophical understanding of cinema. ORCID: 0000-0001-6901-4273. E-mail address: <janbie@st.amu.edu.pl>.

Eksperyment somatyczno-dramaturgiczny. Haptyczna wizualność i deziluzyjna dramaturgia w filmie *Czarny Łabędź* Darrena Aronofsky'ego

ABSTRACT. Adrianna Woroch, *Eksperyment somatyczno-dramaturgiczny. Haptyczna wizualność i deziluzyjna dramaturgia w filmie Czarny Łabędź Darrena Aronofsky'ego* [A somatic-dramaturgic experiment. Haptic visuality and self-reflexive dramaturgy in Darren Aronofsky's *Black Swan*]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 219–228. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.13.

Based on the example of Darren Aronofsky's film *Black Swan*, the article explores the disillusioning potential of interfering with the classic model of film dramaturgy. Referring to the traditional paradigm developed by Syd Field, the author indicates deviations from the conventional narrative that occur in Aronofsky's film. The text seeks to confirm the thesis that contemporary cinematography exemplifies the trend of abandoning the attempts to create a seemingly referential world. By questioning the fundamental structure of the film's dramaturgy, *Black Swan* provides additional interpretive possibilities. However, displaying the constituent elements of a work, for example, by transaccentuating their meaning or changing their place or length of occurrence, is not the most obvious disillusionment strategy. It may in fact remain hidden until the moment of careful analysis.

KEYWORDS: *Black Swan*, Syd Field's dramaturgy paradigm, disillusionment, haptic visuality, sensuous theory

Kino a referencyjność – kilka słów wstępu

W kinematografii ostatnich czterech dekad wyraźnym trendem stało się odchodzenie od pozorów referencyjności. Film – niegdyś sztuka uważana za związaną u podstaw z kreowaniem iluzji – od kilku dziesięcioleci wyzwala się spod tych narzuconych odgórnie zasad. Zrywa więzy nakładane nań przez teoretyków aż do przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Początki teorii X muzy przebiegały bowiem pod znakiem rozważania relacji kina i rzeczywistości. Starano się wówczas wskazać cel nowego medium w odniesieniu do jego technicznych możliwości reprodukcji otaczającego świata. Na czele takiego nurtu myślowego stał francuski krytyk André Bazin, współzałożyciel najsłynniejszego czasopisma w historii kinematografii – „Cahiers du Cinéma”. W wypracowanej przez Bazina ontologii punktami wyjścia są sztuka i religia egipska, która uzależniała nieśmiertelność duszy od materialnego stanu ciała. To dążenie do ochrony przed czasem badacz uznaje za jedną z najważniej-

szych psychologicznych potrzeb ludzkich. Bezpośrednio z niej wywodzi się z kolei ambicja zastąpienia świata zewnętrznego jego nieśmiertelnym sobowtórem. Sztuka pozwoliła tę obsesję zaspokoić, utrwalając od zarania dziejów wizerunki osób, miejsc i przedmiotów, a zatem jednocześnie ochraniając je przed śmiercią. Film – w opinii Bazina – potrafi to zadanie spełnić lepiej od innych mediów dzięki swoim technicznym predyspozycjom. Ma dzięki nim możliwość ukazywania odległych światów, niedostępnych dla statystycznego widza stanów zmysłowych bądź zdarzeń, których nie dałoby się zauważyć gołym okiem (choćby procesów natury, zbyt wolnych lub zbyt szybkich, by mogły zostać zarejestrowane przez niedoskonałą ludzką percepcję).

Wspierane przez Bazina i jego kontynuatorów dążenie do kina w formie maksymalnie mechanicznej reprodukcji świata zewnętrznego, wykluczającej subiektywną wizję twórcy i zakładającej, że wszelka dramaturgia powinna wynikać bezpośrednio z rzeczywistości, a nie z manipulacji montażowej, wydaje się mocno naiwnym manifestem. Teoretyk, funkcjonujący w towarzystwie francuskich nowofalowców, głosił niewątpliwie tezy archaiczne nawet jak na tamte czasy, a z dzisiejszej perspektywy już zupełnie nietrafione. Trudno sobie bowiem wyobrazić kino pozbawione artystycznej wizji i określonego stylu. Co więcej, współczesne filmy stawiają nierzadko czynny opór teoriom propagującym kino „stylu zerowego”, a więc z jasno zarysowaną fabułą, prowadzoną zgodnie z linearną narracją i przedstawiającą wycinek świata, który ma kreować wrażenie referencyjności. Takie opowieści, roszcujące sobie prawo do postrzegania ich jako przekazujących jakąś obiektywną Prawdę (w znaczeniu zakwestionowanym przez postmodernistów), stały się punktami odniesienia dla współczesnych dzieł deziluzyjnych. To właśnie na przekór w ten sposób budowanej iluzji dzieła takie jak *Synekdocha*, *Nowy Jork* (reż. Charlie Kaufman, 2008), *Holy Motors* (reż. Leos Carax, 2012) czy *Być jak John Malkovich* (reż. Spike Jonze, 1999) konstruują własne interpretacje narracji i jej podstawowych struktur, w tym – logiki, dramaturgii, postaci narratora czy sposobu przeprowadzenia samego aktu opowiadania.

Spośród wymienionych powyżej aspektów dramaturgia jest zagadnieniem szczególnie w mojej opinii interesującym, a zarazem stosunkowo często pomijanym w tekstach teoretycznofilmowych traktujących o nowych formach współczesnych dzieł. Zdaje się bowiem być traktowana jako pewna oczywistość, w konsekwencji czego bagatelizuje się jej kreacyjny potencjał w kształtowaniu tendencji kina, pochylającego się w ostatnich czterech dekadach w stronę deziluzyjności i porzucania tradycyjnego mimetyzmu. Współcześnie naiwnością jest już zatem traktowanie dzieła jako sekwencji elementów niejako naturalnie z siebie wynikających. Co za tym idzie, należy również porzucić perspektywę Bazinowską, proklamującą, by dramaturgię w filmie tworzyć w sposób właśnie „naturalny” (co paradoksalnie wiąże się

z oparciem jej na wyliczonych zasadach, skostniałych w ramach konwencji kina klasycznego).

Przedmiotem niniejszych rozważań będzie specyficzny eksperyment z dramaturgią, którego podjął się amerykański reżyser Darren Aronofsky w filmie *Czarny Łabędź*. Jest to egemplifikacja znacznie rozleglejszej tendencji w kinie współczesnym. Film eksploruje klasyczny model narracyjny poprzez wprowadzenie do niego wariacji, lecz w zamian oferuje alternatywne – oparte na afektach i haptycznej wizualności – sposoby budowania napięcia dramaturgicznego.

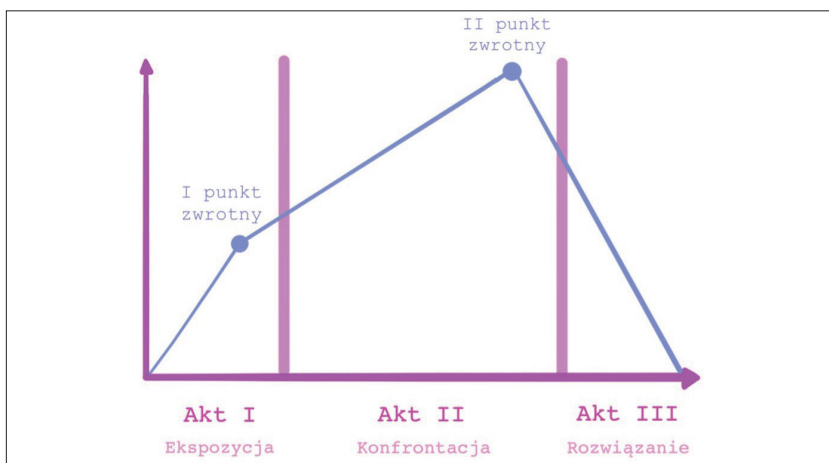
Klasyczny schemat dramaturgiczny

Jak już zostało wspomniane, jedną z najważniejszych struktur nieprzecalnie obecnych w kinie czy wręcz je konstytuujących jest dramaturgia, brana nadal za pewną oczywistość. Nie trzeba bowiem nikogo przekonywać, że film bez dramaturgii tudzież z nieudolnie ułożoną dramaturgią to z pewnością film zły. Warto jednak zauważyć, że nierzadko w kinie współczesnym struktura dramaturgiczna celowo odbiega od zasad podręcznikowych i staje się wówczas mechanizmem deziluzyjnym. Odbiorca spodziewa się bowiem, że poszczególne elementy – wprowadzenie, moment kulminacyjny czy zakończenie – będą sukcesywnie następować po sobie, w odpowiednich odstępach czasowych i w odpowiedniej konwencyonalnej, z góry przyjętej formie. Kiedy tak się nie dzieje, widz zostaje wytracony z biernego, zaprogramowanego odbioru i przełącza się na inny – bardziej świadomy. I dzieje się tak, mimo że mogłoby się wydawać, iż odejście od zasad struktury dramaturgicznej będzie dla filmu jednoznaczne z katastrofą. Inaczej bowiem niż porzucenie ciągłości miejsca i czasu, a czasami nawet logiki przyczynowo-skutkowej¹, dramaturgia z pozoru nadal wydaje się warunkiem *sine qua non*. Film powinien stosować się, przynajmniej po części, do ogólnie przyjętych zasad prowadzenia historii. W przeciwnym razie realizatorów czeka spektakularne fiasko, a widzów – kolejna po *The Room* (reż. Tommy Wiseau, 2003), *Zabójczych ryjówkach* (reż. Ray Kellogg, 1959) czy *Planie dziewięć z kosmosu* (reż. Ed Wood, 1959) legenda kina klasy Z. Dowodem na wciąż żywe przekonanie o konieczności podążania za wytycznymi w zakresie konstrukcji scenariusza są – nadal chętnie czytane przez adeptów sztuki filmowej – sztandarowe dzieła z dziedziny scenariopisarstwa, tworzone zresztą w duchu bardzo strukturalistycznym. Zakładają

¹ Na przykład w przypadku dzieł awangardowych, efemerycznych, a więc mających dać widzowi odczuć nieuchwytny nastrój, tempo czy też wprowadzić go w pewien określony stan ducha i umysłu.

one (z pewnością ku uciesze Władimira Proppa), że zdarzenia w filmie powinny wynikać jedno z drugich, a przedstawienie poszczególnych morfemów² nie może prowadzić do stworzenia spójnej fabuły (jak wyżej).

Zgodnie z najpopularniejszym paradygmatem dramaturgii filmowej, opracowanym przez Syda Fielda i Rolfa Rillę w książce *Pisanie scenariusza filmowego*³, dzieło ma charakteryzować się tradycyjną trzyaktową strukturą, w ramach której każda część ma określone proporcje i powinna następować w konkretnym punkcie filmu, a także trwać tylko – oraz dokładnie – tak długo, aż nie nastąpi naturalne (a raczej – ściśle wyliczone, z naturalnością niemające zbyt wiele wspólnego) przejście do kolejnego etapu.



Schemat dramaturgiczny filmu opracowany przez Syda Fielda.

Akt pierwszy – a więc około trzydziestu minut filmu – odgrywa rolę wstępu, ekspozycji. Określa czas i miejsce akcji, wprowadza bohaterów oraz zarysowuje konflikt. Ponadto chwilę przed końcem aktu pierwszego powinien nastąpić punkt zwrotny, wokół którego powinna toczyć się dalsza część filmu.

W końcowej fazie aktu pierwszego następuje pewien rodzaj przesilenia dramaturgicznego, tzw. punkt zwrotny, czyli zgodnie z wykładnią klasycznej poetyki Arystotelesa – „perypetia”, pojmowana jako „zmiana losów w szczęście lub nieszczęście”. Innymi słowy, punkt zwrotny, w tym przypadku pierwszy punkt zwrotny, to zdarzenie, które zasadniczo zmienia tok akcji, kieruje ją w nową, nieoczekiwaną stronę, niekiedy nawet całkowicie odwraca jej bieg. Bywa to przeważnie – jak za-

² Nawiązuję tu do nomenklatury, którą stosował Propp w odniesieniu do opisanych funkcji, elementów bajki. Zob. V. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011.

³ S. Field, R. Rilla, *Pisanie scenariusza filmowego*, przeł. W. Wertenstein, B. Pankau, Warszawa 1998.

uważa Maciej Karpiński – odkrycie jakiejś nowej, wcześniej nie – przewidywalnej prawdy, która stawia dotychczasową akcję w innym świetle i pobudza ciekawość widza co do dalszego jej przebiegu. Może to być także na przykład ujawnienie się jakichś wcześniej ukrywanych cech postaci, które całkowicie zmieniają stosunki między bohaterami lub też pojawienie się nowej osoby wywierającej zasadniczy wpływ na dalszy bieg wydarzeń⁴.

Akt drugi stanowi rozwinięcie sytuacji zarysowanej we wstępie i ma charakter sinusoidalny. Jest to najdłuższa część, której mikrodraturgia składa się zarówno ze słabszych, jak i z mocniejszych pod względem dramaturgicznym scen. Ogólnie jednak wydarzenia są prezentowane w taki sposób, aby emocje widza sukcesywnie wzrastały, aż do drugiego, najbardziej emocjonującego punktu zwrotnego (*climax*), po którym następuje chwilowe wyciszenie.

Jego [drugiego aktu – A.W.] zasadniczą częścią jest konfrontacja protagonisty i antagonisty zmierzająca do kulminacji w postaci drugiego punktu zwrotnego, który przypada zazwyczaj na moment przed końcem owego aktu. Podobnie jak jego odpowiednik z aktu pierwszego, drugi punkt zwrotny ustawia akcję w nowym, zaskakującym kierunku, w istotny sposób odwraca więc bieg zdarzeń i losy bohaterów. Zdarzeniom tym towarzyszy wzrost tempa akcji i dynamiczne podbicie emocji. Po krótkim wybrzmieniu, umożliwiającym zreasumowanie wszystkich ogniw fabuły, rozpoczyna się akt trzeci, w którym następuje rozwiązanie akcji, czyli ostateczna konfrontacja między głównymi stronami konfliktu⁵.

Trzeci akt natomiast – jak zostało zaznaczone powyżej – ma być momentem rozwiązania konfliktu, uspokojenia akcji, dzięki czemu widz ma mieć okazję odetchnąć po *katharsis* osiągniętym w momencie kulminacyjnym. Tu już zachodzi istotna zmiana w zakresie dramaturgii, gdyż emocje odbiorcy w trzecim akcie mają przybierać kształt krzywej opadającej. Akt trzeci, a więc ostatnie trzydzieści minut filmu, to moment, w którym rzeczywistość bohatera wraca do normy, a odbiorca ma czas przygotować się emocjonalnie na konkluzję historii.

Kinowy eksperyment z dramaturgią

W kinie współczesnym ten paradygmat jest często przełamywany. Za przykład niech posłuży *Czarny Łabędź* Darrena Aronofsky’ego. Główną

⁴ W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, t. XVI, nr 25, s. 75.

⁵ *Ibidem*.

bohaterką jest tu Nina Sayers – nieśmiała, ale zdeterminowana baletnica rywalizująca o podwójną rolę Odetty i Odylii w *Jeziorze łabędzim*, o której marzy każda tancerka. Beth Macintyre – primabalerina, której do tej pory przypadało grać główną rolę – weszła już (w oczach środowiska teatralnego) w wiek emerytalny i Nina ma szansę zająć jej miejsce. Wiąże się to jednak z falą zawiści ze strony koleżanek po fachu, koniecznością katorzniczego treningu, całkowitym poświęceniem życia rodzinnego i towarzyskiego na rzecz kariery oraz – jak się okaże – niesie także zagrożenie dla zdrowia psychicznego i tak już rozedrganej emocjonalnie bohaterki. Nina nie jest jednak jedyną tancerką, która ma szansę zostać Królową Łabędzi. Jej najpoważniejszą konkurencją jest pełna wdzięku, przebojowa Lily, która w przeciwieństwie do Niny z łatwością odgrywa także rolę drapieżnej Odylii – mrocznego sobowtóra Odetty. W końcu jednak protagonistka otrzymuje angaż w sztuce i rozpoczynają się próby.

Wraz z postępującym wycieńczeniem fizycznym i psychicznym bohaterki film nabiera tempa. Dramaturgicznie znajdujemy się w drugim akcie. Nina coraz bardziej pogrąża się w amoku, nie jest w stanie orzec, co jest prawdą, a co halucynacją. Zatraca się w roli, coraz bardziej przeistaczając się z łagodnej, zamkniętej w sobie tancerki we władczą i mściwą Odylię. Miewa halucynacje; pojawiają się u niej zaburzenia osobowościowe; rzeczywistość przestaje być dla niej (tak jak i dla widza) punktem odniesienia. Granice pomiędzy jawą a koszmarnym snem stają się płynne, niemożliwe do określenia. Tak samo niemożliwa do sprecyzowania i rozdzielenia staje się dwoista natura samej Niny, która z podziwem obserwuje niewymuszoną drapieżność Lily i stara się do niej upodobnić. Odkrywa w sobie pokłady agresji, jakich nigdy by u siebie nie podejrzewała. W związku z tymi zmianami przebudowuje się też relacja Niny z matką – była baletnicą, która do tej pory kontrolowała córkę i wpływała na każdą jej decyzję. Niewinna i delikatna „słodka dziewczynka” (jak nazywa ją matka), której na próbach doskonale udaje się odtworzyć rolę Białego Łabędzia, z każdym dniem odkrywa na sobie coraz ciemniejsze pióra. Nina z czasem upodabnia się do swojej rywalki i uwalnia swą krępowaną przez lata seksualność. Perfekcja, do której tak wytrwale dąży, wiąże się z połączeniem tych dwóch osobowości, uzyskaniem harmonii, okiełznaniem mrocznego, gwałtownego oblicza Czarnego Łabędzia, ale przede wszystkim – z dopuszczeniem go do głosu. To wewnętrzne rozbieżności, walka dwóch, wydawałoby się, przeciwstawnych żywiołów prowadzą do kulminacyjnej sceny finałowej. Metaforyczna walka Czarnego i Białego Łabędzia zamienia się w dosłowne starcie: Nina w trakcie przedstawienia okalecza się, wbijając sobie nożyczki w pierś. Z otwartą raną kontynuuje jednak występ. Balet kończy się samobójstwem Odetty, film – samobójstwem baletnicy.

Wszystkie środki poetyckie, którymi operuje film, są nakierowane na to, aby w widzu wzmocnić wrażenie współodczuwania z Niną. Nie otrzymuje on zatem żadnych informacji poza tymi, które są dostępne bohaterce; nie więc zaskakującego, że sam odbiorca również zaczyna zatracać się w chaosie świata przedstawionego, nie będąc w stanie odróżnić snu od jawy. Estetyka dopełnia w filmie semantykę. Narracja jest zsubiektywizowana poprzez ruch kamery. Płynny *steadicam* zdaje się tańczyć z baletnicami, przez co włącza widza w zdarzenia, wyrwa go z tradycyjnej pozycji biernego obserwatora. Z drugiej jednak strony wirująca kamera może być klaustrofobiczna i wzmacniać poczucie osaczenia. W drugim akcie także coraz więcej elementów scenograficznych ma wzmacniać zaangażowanie widza, pomóc mu przyjąć punkt widzenia bohaterki i wzmocnić efekt projekcji-identyfikacji. Pojawiają się więc szyby i lustra, w których odbijają się wizerunki Niny, przez co odbiorca odczuwa tę samą dezorientację co bohaterka i jak ona kwestionuje prawdziwość rzeczywistości prezentowanej w filmie, nie jest bowiem w stanie ocenić, co jest prawdą, a co jedynie lustrzanym odbiciem.

Ponadto *Czarna Łabędź* sprawnie operuje napięciem dramaturgicznym poprzez wzmocnienie empatii widza wobec bohaterki także w zakresie strategii sposobów przedstawiania ciała. Posługuje się bowiem poetyką kina haptycznego czy afektywnego – ukazuje struktury ciała (gęsią skórę, pióra wyrastające z pleców), elementy abiektralne (pot, krew, zdarte skórki przy paznokciach)⁶, stosuje także czasami zabieg *jump scare'a* – typowy dla horrorów (przykładowo w scenach na sali baletowej, przedstawiających powielone, lustrzane wizerunki Niny). Do zabiegów afektywnych można zaliczyć również opisany powyżej chaotyczny ruch kamery, a także efekty stroboskopowe, które pojawiają się w scenie na dyskotecę⁷. Ciała na ekranie wzbudzają naszą reakcję somatyczną (wzdrygnięcie ze strachu, podniecenie, mdłości), co również pomaga nam utożsamić się z bohaterką, i to na głębokim, cielesnym poziomie, gdyż doświadczenie somatyczne widza jest tożsame z doświadczeniem bohaterki.

W latach dziewięćdziesiątych pojęcie haptycznej wizualności wprowadziła Laura Marks⁸, która zauważyła, że wizualność może charakteryzować się

⁶ Odnoszę się tu do pojęcia abiektu (wy-miotu), wprowadzonego przez Julię Kristewą w eseju *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Najistotniejszą w kontekście haptyczności cechą abiektu jest to, że znajduje się on pomiędzy przedmiotem a podmiotem. Odczuwamy abiekty jako pochodzące z nas albo mające związek z nami, ale z drugiej strony nam obce.

⁷ Stosując efekty stroboskopowe, neurotyczny ruch kamery i ogłuszający lub dysharmonijny dźwięk, po mistrzowsku wyrwa widza z toku opowieści i zaprasza w afektywną, deziluzyjną podróż filmową np. Gaspar Noé w swych teledyskowych dziełach, stanowiących często wymagające doświadczenia percepcyjne.

⁸ Sformułowała je na Konferencji Młodych Krytyków (*La jeune critique aujourd'hui*) w Paryżu w 1993 roku w referacie *The Haptic Critic*, a następnie rozwinęła w artykule *Video*

szczególным rodzajem namacalności, mającym polegać na dotykaniu dzieła audiowizualnego za pomocą oczu. Haptyczne, a więc „dotykalne” są wszelkiego rodzaju kształty i tekstury, które mają angażować inne niż wzrok zmysły widza, zachęcać go do cielesnej interakcji. Przykładami haptycznie naładowanych powierzchni filmu są według Marks zbliżenia określonych płaszczyzn ciała (gęsiej skóry lub innej cielesnej tekstury), brak głębi ostrości czy efekt rozmazania obrazu. Wszystkie te zabiegi zachęcają bowiem nasze oczy do prób wyostrenia wzroku, identyfikacji rozmytych obiektów, co jest instynktowną reakcją cielesną. Samo ciało widza rozpoznaje ukazane powierzchnie jako podobne do siebie, a więc każda przyjemność i wszelka krzywda, które spotykają owo ciało na ekranie, są odczuwane także przez ciało odbiorcy. Podobne przemyślenia towarzyszyły Vivian Sobchack⁹ przy opracowywaniu teorii zmysłowej (*sensuous theory*). Badaczka opisała doświadczenie filmowe jako system komunikacji oparty na cielesnej percepcji. W kinie znajdujemy się bowiem w sytuacji, w której percypujemy ekspresję, czyli jakiś wyraz artysty, a film z kolei wykorzystuje ekspresję percepcji, tj. mechanizmy, jakie wykorzystujemy na co dzień do odbioru rzeczywistości, nasze sposoby bycia-w-świecie: patrzenie, słuchanie, ruch, orientację w przestrzeni. Obie badaczki rozwinęły więc koncepcje fenomenologiczne, odchodzące od okulocentryzmu, i uznały, że kino nie może już być badane jedynie przez pryzmat wzroku, jako że współczesne dzieła działają synestezyjnie – za pośrednictwem obrazów i dźwięków ewokują wrażenia możliwe do odczytania jedynie za pomocą pozostałych zmysłów (to bowiem nie nasze oczy reagują, gdy Nina Sayers upada po złamaniu kolan, a nasze ciała, które rozumieją ból związany z łamaniem kości – nawet jeśli nigdy go nie doświadczyły).

W *Czarnym Łabędzie* afektywnie – a więc natychmiastowo, somatycznie, bezrefleksyjnie – będą działać (poza wspomnianymi już ujęciami pulsującego światła, *jump scare’ami* oraz ruchem kamery) przede wszystkim wyolbrzymione odgłosy ciała (oddechu, przelknięcia, uderzania ciała o różne powierzchnie) oraz zachowania autoagresywne Niny – kompulsywne zdzieranie skórek przy paznokciach czy rozdrapywanie ran na ciele.

Cała konstrukcja filmu jest więc od początku do końca nastawiona na wciągnięcie widza w świat baletnicy, na zachęcenie go do porzucenia zmurszałego już dzisiaj układu „mówiące dzieło” / „nieruchomy, bierny widz”. Zgodnie z paradygmatem dramaturgicznym Syda Fielda, *Czarny Łabędź* powinien więc tym bardziej (skoro tak wiele starań poczynił, aby zbudować zaangażowanie widza) dostarczyć mu oczekiwanego *katharsis*, aby dopełnić aktu współodczuwania, a następnie, w zakończeniu, dać publiczności

haptics and erotics („Screen” 1998, t. 39, nr 4) oraz w książce *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham 2000).

⁹ V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004.



Czarny Łabędź (reż. Darren Aronofsky, 2010). Cieleśne przeistaczanie się Niny w łabędzia – przykład haptycznie naładowanej płaszczyzny w filmie.

kilkanaście minut na wyciszenie emocji. Punkt kulminacyjny przypada jednak w *Czarnym Łabędziu* na sam koniec filmu. Nie występuje tu kilkunastominutowa sekwencja po-kulminacyjna, zakładana w paradygmacie Fielda. Paradoksalnie jednak wrażenie oczyszczenia jest dzięki temu jeszcze silniejsze – pozostawia bowiem widza w zachwycie i oszołomieniu podobnym do tego, które musi czuć Nina, osiągając w końcu artystyczną perfekcję. Ostatnie słowa bohaterki: „Byłam doskonała” wybrzmiewają dzięki temu znacznie silniej. Perfekcyjny występ, a więc nadrzędny cel Niny, do którego dążyła ona w trakcie całego filmu i któremu był podporządkowany rozwój fabuły, zostaje osiągnięty. Zarazem, na poziomie metafilmowym, możliwość ewolucji postaci zostaje zamknięta – w momencie, gdy ta spełnia swoje zadanie, osiąga cel, który przeznaczyła jej fabuła. Protagonistka dociera do pewnej krańcowej granicy zaprojektowanej przez dzieło – perfekcji, poza którą nie rozpościerają się już żadne możliwości kontynuacji fabuły. W tym sensie samo zakończenie filmu jest również doskonałe, gdyż wyczerpuje w pełni stawiane sobie zadania. W wyniku takiego rozłożenia akcentów dramaturgicznych widz jest zostawiony po projekcji w stanie wysokich emocji, dostarczonych przez moment kulminacyjny. Pozbawiony zostaje tym samym możliwości wyciszenia, płynnego przejścia od wrażeń związanych z odbiorem sztuki do swojego codziennego życia. W takiej perspektywie występujące przeciw schematowi rozwiązanie dramaturgiczne przypomina raczej zakończenie charakterystyczne dla teatru. Ma to oczywiście pełne uzasadnienie, jeśli spojrzeć na tematykę filmu Aronofsky’ego. Ostatnią sceną baletu jest bowiem samobójstwo Królowej Łabędzi, a więc także moment kulminacyjny.

Czarny Łabędź niewątpliwie występuje przeciwko tradycyjnym schematom dramaturgicznym, wprowadzając deziluzyjne zakończenie, niezgod-

ne z przyjętą konwencją, przez co pozostawia widza na koniec w poczuciu pewnego zaskoczenia (pojawia się pytanie: czy to naprawdę koniec?), jako że podświadomie, nauczeni wieloma doświadczeniami kinowymi, oczekujemy trzeciego aktu. Takie zaburzenie klasycznej, konwencjonalnej narracji stanowi potwierdzenie tendencji filmu do eksponowania własnych elementów strukturalnych, a tym samym wpisuje się w szerszy kontekst technik deziluzyjnych widocznych we współczesnej kinematografii.

BIBLIOGRAFIA

- Field S., Rilla R., *Pisanie scenariusza filmowego*, przeł. W. Wertenstein, B. Pankau, Warszawa 1998.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Marks L., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000.
- Marks L., *Video haptics and erotics*, „Screen” 1998, t. 39, nr 4.
- Otto W., *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, t. XVI, nr 25.
- Propp V. Âkovlevič, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004.

Adrianna Woroch – dr, Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, filmoznawczyni. Zajmuje się współczesnym kinem bliskowschodnim, poststrukturalną teorią kina, autorefleksyjnością w kinie oraz związkami filmu i innych mediów. Kierowniczka grantu *Rozpad wewnętrznych ram dzieła filmowego. Techniki deziluzyjne w kinie współczesnym*. Autorka monografii poświęconej twórczości Paola Sorrentina pt. *Kicz i piękno w twórczości Paola Sorrentina na przykładzie dzieł: „Wielkie piękno”, „Młody papież”, „Wszystkie odloty Cheyenne’a” oraz „Młodość”*. ORCID: 0000-0003-4237-3756. Adres e-mail: <adrwor@amu.edu.pl>.

Adrianna Woroch – PhD, Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań; film scholar; interested in contemporary Middle Eastern cinema, poststructural film theory, self-reflexivity in cinema, as well as the relationships between film and other media. Head of the grant project entitled *Disintegration of the internal framework of a film work. Disillusionment techniques in contemporary cinema*. Author of a monograph devoted to the works of Paolo Sorrentino, entitled *Kicz i piękno w twórczości Paola Sorrentina na przykładzie dzieł: „Wielkie piękno”, „Młody papież”, „Wszystkie odloty Cheyenne’a” oraz „Młodość”* [Kitsch and beauty in the works of Paolo Sorrentino on the example of: ‘The Great Beauty’, ‘The Young Pope’, ‘This Must Be the Place’ and ‘Youth’]. ORCID: 0000-0003-4237-3756. E-mail address: <adrwor@amu.edu.pl>.

Szorstki i chropowaty dotyk – o dramaturgii zmysłów

ABSTRACT. Monika Błaszczak, *Szorstki i chropowaty dotyk – o dramaturgii zmysłów* [Rough and harsh touch – on the dramaturgy of the the senses]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 229–255. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.14.

Today, the concept of dramaturgy refers primarily to the space of theater or, more broadly, to performative arts. But as the concept of drama has passed into the scientific discourse of sociology, anthropology or literary studies, so is it with dramaturgy. The understanding that appears here refers to its meaning as a special tension on the level of sensually experienced and perceived artistic events. The subject of interest here is the dramatic aesthetics of experience in the field of performing and visual arts. The aesthetic categories related to the senses are often of a physical origin and amorphous in nature. The roughness and harshness of the title in their origin are physical categories that can be experienced primarily through the sense of touch. In this intertwining of senses, we are talking about their dramaturgy, because they cannot usually be separated from each other and various works appeal to touch and other senses at the same time. The process of creating a work and its reception is an action, process, meeting, the playwright of which is both the creator / creator and the recipient. The considerations concern changes in the perception of the senses, from the glorification of the sense of sight to the ennoblement of the “lower” senses, the place and function of the classical and interactive museum and haptic art, as well as the polysensory and immersive reception designed in performance and theater.

KEYWORDS: rough, touch, senses, haptic, affect, dramaturgy, transcategories, museum, performance, multisensory, immersion

*Jeśli wybierasz się w podróż niech będzie to podróż długa
wędrowanie pozornie bez celu błędzenie po omacku
żebyś nie tylko oczami ale także dotykiem poznał szorstkość ziemi
i abyś całą skórą zmierzył się ze światem¹.*

Czy można mówić o dramaturgii zmysłów? Pojęcie dramaturgii odnosi się dzisiaj przede wszystkim do przestrzeni teatru czy szerzej – sztuk performatywnych. Ale jak pojęcie dramatu przeszło do dyskursu naukowego: socjologicznego, antropologicznego czy literaturoznawczego, tak podobnie dzieje się z dramaturgią. Pojawiające się tu rozumienie dramatu odwołuje do jego znaczenia jako szczególnego napięcia na poziomie zmysłowo doświadczanych i postrzeganych zdarzeń artystycznych. Przedmiotem zainteresowania jest tu dramaturgiczna estetyka doświadczenia w obszarze sztuk performatywnych i wizualnych.

¹ Z. Herbert, *Podróż*, [w:] *idem, Elegia na odejście*, Wrocław 1993, s. 24.

Od gloryfikacji zmysłu wzroku do nobilitacji zmysłów „niższych”

Kategorie estetyczne wiążące się ze zmysłami mają często źródło fizykalne i charakter amorficzny. Z pojęciem zmysłów są ściśle powiązane teoria afektów i koncepcja żywiołów. Jednocześnie nie sposób nie odwołać się do pojęcia doświadczenia estetycznego, w którym obcowanie z dziełem sztuki, literatury, teatru czy sztuk performatywnych można postrzegać i analizować poprzez te właśnie kategorie. Szorstkość i chropowatość to w swym rodowodzie fizykalne kategorie możliwe do doświadczenia przede wszystkim poprzez zmysł dotyku. Choć można i tę szorstkość czy chropowatość zobaczyć na przykład na obrazach, to jednak gdyby istniała możliwość wejścia w interakcję z dziełem, wolelibyśmy dotknąć ich nieregularnej, pofałdowanej, wypukłej czy wklęsłej faktury, żeby w pełni ich doświadczyć. A dotyk to najbardziej zaniedbany zmysł, należy więc uważnie mu się przyjrzeć. W tym splocie zmysłów mowa o ich dramaturgii, gdyż zwykle nie da się ich od siebie oddzielić; różne dzieła odwołują się jednocześnie do dotyku i do innych zmysłów. Proces powstania dzieła i jego odbioru jest akcją, procesem, spotkaniem, którego dramaturgiem jest zarówno sam twórca (twórcy), jak i odbiorca.

Zaproponowane w tytule pojęcia mają wymiar transkategorii, jak je nazwała Mieke Bal². W słownikach języka polskiego znajdziemy obok siebie terminy: „chropawość”, „chropowatość”, które są definiowane jako coś, co „ma na powierzchni dużo drobnych, twardych wypukłości. [...] Chropawy głos lub dźwięk jest niski, niemelodyjny i matowy. [...] Jako chropawę możemy określić coś, np. czyjś język lub sposób zachowania, co nie jest idealne i wymaga jeszcze pracy, aby stało się doskonalsze”³. Rzeczy szorstkie są definiowane podobnie, jako takie, które są „pokryte drobnymi twardymi wypukłościami i bywają w dotyku nieprzyjemne. [...] Ktoś, kto jest szorstki, zachowuje się niedelikatnie. Także o słowach lub zachowaniu takiej osoby”⁴. W internetowym Słowniku języka polskiego PWN wskazano także na użycia tego słowa w stosunku do dźwięków i odgłosów: nieczyste, brzmiące przenikliwie⁵. Słowa „szorstki” i „chropowaty” mimo swej częściowej synonimiczności mają nieco inne zakresy znaczeniowe. „Szorstki”

² M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

³ *Inny słownik języka polskiego*, t. I: A...Ó, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 176.

⁴ *Inny słownik języka polskiego*, t. II: P...Ż, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 759.

⁵ *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/szorstki.html> (dostęp: 23.05.2020).

dotatkowo występuje jako określenie niestosownego języka czy obcesowego sposobu mówienia (odnośnie czegoś nieprzyjemnego⁶). Te różne znaczenia mogą służyć jako tropy interpretacyjne w dalszych rozważaniach. Mówiąc o tym, co chropowate/szorstkie, należy zawsze mieć świadomość drugiego bieguna, czyli ich antonimii – gładkości⁷.

W tych wszystkich kontekstach, znaczeniach, perspektywach chciałabym ukazać na przykładach dramatyczny i dramaturgiczny charakter tytułowych kategorii. Z tego długiego wyliczenia językowych uwikłań terminów „chropowatość”, „szorstkość” i „gładkość” wyłania się splot nie tylko znaczeń, lecz także ich nacechowania emocjonalnego – dramaturgii emocji. „Chropowate” i „szorstkie” są często nacechowane negatywnie, dotyczą tego, co nieprzyjemne, trudne, nieoczywiste, podczas gdy „gładkie” kojarzy się z tym, co pozytywne i przyjemne (choć może być jedynie pozorem, pod którym kryją się dwie pierwsze cechy). Warto prześledzić te konotacje w literaturze, teatrze i sztukach wizualnych w kontekście szerokiego ujęcia pojęcia dramaturgiczności.

Muzeum klasyczne, czyli „Nie dotykaj!”. Od wystawy za ozdobnym sznurem (w kapciach na nogach)...

Obcowanie z dziełem sztuki w pierwszym skojarzeniu postrzegamy jako odbywające się w przestrzeni muzeum czy galerii, polegające na patrzeniu na dzieło z pewnej odległości i obwarowane zakazem „nie dotykać!”. Jak słusznie zauważa współczesna badaczka i kuratorka sztuki Marta Smolińska: „Personel skwapliwie pilnuje zwiedzających, by zachowali odpowiedni dystans wobec dzieł sztuki i kontemplowali je jedynie wzrokiem. A tymczasem niektóre realizacje artystyczne kuszą i uwodzą także dotyk – nie pozostaje nam jednak nic innego, jak przestrzegać muzealnego regulaminu, dotykając dzieł jedynie spojrzeniem i wyobrażając sobie ich fakturę pod naszymi palcami...”⁸. Najlepszą ilustracją niezmienności tych odbiorczych wytycznych w wielu muzeach i galeriach będzie doświadczenie osobiste.

⁶ *Słownik synonimów*, <https://synonim.net/synonim/szorstki> (dostęp: 23.05.2020).

⁷ „Coś, co jest gładkie, ma powierzchnię pozbawioną jakichkolwiek nierówności. [...] Gładkie jezioro, morze, [...] Gładki materiał, papier itp. [...] Gładkie ubranie. [...] Gładkie uczesanie, włosy itp. [...] 6 Gładkie słowa i wypowiedzi są uprzejme i sprawiają takie wrażenie, jakby przychodziły mówiącego bez trudu. [...] 7 Ktoś, kto jest gładki, jest miły i uprzejmy. Słowo nieco przestarzałe”. Za: *Inny słownik języka polskiego*, t. I: A...Ó, ed. cit., s. 447–448.

⁸ M. Smolińska, *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/wystawa-nwystawa-nie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-rokuie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-roku-4090/> (dostęp: 20.04.2021).

Wchodzimy do wnętrza Zamku w Kórniku koło Poznania i na progu wita nas kosz z filcowymi kapciami. To pierwszy próg dostępu, poza oczywiście zakupieniem biletu. Potem wysokie schody bez jakichkolwiek udogodnień dla mniej sprawnych czy dziecięcych zwiedzających – drugi próg⁹. Wszystkie eksponaty są pochowane w gablotach, witrynach, za szybami, sznurami i innymi elementami – trzeci próg. Do tego bardzo krótki czas otwarcia instytucji dla zwiedzających – w godzinach 10.00–16.00 – czwarty próg. Wiele muzeów nadal funkcjonuje na takich właśnie zasadach.

Należy jednak zauważyć, iż sytuacja powoli się zmienia. Wystawy interaktywne, w ramach których można doświadczać obcowania z artefaktami i dziełami sztuki przez pozostałe zmysły, w tym zwłaszcza przez dotyk, to coraz częściej pojawiające się formy kontaktu odbiorczego. Przestrzeń ekspozycji nie może już dziś być projektowana jako sfera tabu, w której wszystkie artefakty są dla odbiorcy nietykalne. Jednak wiele muzeów zamkowych czy wielkich galerii sztuki nadal utrzymuje taką formułę i na niewiele pozwala odwiedzającym je osobom. Wynika to z utrwalonych nawyków po obu stronach – i twórców, i odbiorców dzieł prezentowanych w ramach różnych ekspozycji. Tradycyjna definicja muzeum, od greckiego źródłosłowa *mouseíon* – ‘świątynia muz’ i łacińskiego *musaeum*, mówi o „instytucji, której zadaniem jest gromadzenie i przechowywanie materialnych świadectw cywilizacji człowieka i jego otoczenia, ich naukowe opracowywanie, konserwowanie i udostępnianie w celu badań, nauczania i rozrywki”¹⁰. W tych definicjach podkreśla się, że prezentowane obiekty muszą mieć wartość historyczną bądź artystyczną i że w większych placówkach tylko niewielka część zbiorów jest udostępniana publiczności w postaci wystaw stałych lub czasowych, a resztę przechowuje się w magazynach. W XX wieku muzea przekształciły się w aktywne placówki naukowe i oświatowe, zmodernizowano metody ekspozycji, wzniesiono wiele nowoczesnych gmachów muzealnych¹¹.

Sami muzealnicy zauważają nieadekwatność tradycyjnego postrzegania tych instytucji i coraz częściej dostrzegają konieczność zmian. Na pytanie: „czym jest muzeum dzisiaj?” próbuje odpowiedzieć Dorota Folga-Januszew-

⁹ Od tej wizyty sprzed kilku lat coś się jednak zmieniło – zamontowano windę. Zob. https://kornik.travel/pl/obiekty/zwiedzanie/zamek-w-korniku?gclid=Cj0KCQjw9_mDBhCGARISAN3PaFPpwAVNuWd0HkhoutucM8fSsYaBxs8vW3p5AsmInyRsLX2purAgLHQaAugTE-ALw_wcB (dostęp: 20.04.2021).

¹⁰ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/muzeum;3944738.html> (dostęp: 23.04.2021).

¹¹ Ciekawym aspektem jest strona techniczna tworzenia wystaw i ekspozycji interaktywnych, otwartych na współuczestnictwo. Powstają firmy, które specjalizują się w przygotowywaniu takiego zaplecza, jak np. Multimedialne Muzeum, które jest marką agencji interaktywnej bozanta.pl, powstałej w 2009 roku. W ofercie ma multimedialne aplikacje, aranżacje ekspozycji czy oprawy graficznej. Zob. <https://multimedialnemuzeum.pl/> (dostęp: 23.04.2021).

ska, która cytuje Georges'a Henriego Rivière'a: „Muzeum jest instytucją trwałą, o charakterze niedochodowym, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, dostępną publicznie, która prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory, konserwuje je i zabezpiecza, udostępnia je i wystawia, prowadzi działalność edukacyjną i służy rozrywce”¹². Muzea należałoby jednak dostosować do współczesnych realiów, zwłaszcza rewolucji elektronicznej, która dostarczyła narzędzi właściwie nieograniczonego gromadzenia danych: wizerunków, dokumentów, programów, wszelkich zapisów. Potencjalnie każda większa elektroniczna baza danych jest wirtualnym muzeum lub archiwum z jakiejś dziedziny. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku pojawiło się pojęcie „muzeum wirtualnego”. Takie placówki mogą wypełniać wszystkie funkcje wymienione w wyżej cytowanej definicji muzeów. Przede wszystkim jednak do zadań muzeów wymienionych na wstępie dochodzi działalność kreatywna – tworzenia kultury, rzeczywistości, czasem sztuki realizowanej w cyfrowym obszarze wirtualnym¹³. Muzeum interaktywne jest definiowane jako „zlokalizowane w przestrzeni rzeczywistej (tj. w konkretnym budynku lub pomieszczeniu) nowoczesne muzeum, którego głównym zadaniem jest wieloperspektywiczne przekazanie zwiedzającym jakiejś idei, zdarzeń, zagadnień, które wykorzystuje do tego celu ekspozycje stworzone z różnych środków przekazu, takich jak: multimedia (filmy, muzyka, prezentacje multimedialne, wizualizacje), oryginalne eksponaty i fotografie czy interaktywne formy prezentacji (scenografia, repliki, makiety, których każdy może dotknąć)”¹⁴. Najważniejszy w nich jest bezpośredni kontakt, czyli interakcja między widzem a ekspozycją, oddziałująca w sposób polisensoryczny, czyli na różne zmysły zwiędzającego (wzrok, słuch, węch, dotyk, smak).

Bardzo ciekawą koncepcję muzeum krytycznego przedstawił Piotr Piotrowski w książce będącej podsumowaniem jego pracy w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zwraca w niej uwagę na potrzebę muzeum rozumianego jako forum zaangażowane w debatę publiczną, podejmujące ważne problemy (często kontrowersyjne), którymi żyje społeczeństwo, postrzeganego jako instytucja pracująca na rzecz demokracji opartej na sporze. Muzeum krytyczne to także instytucja autokrytyczna, rewidująca własną tradycję, mierząca się z własnym autorytetem oraz kanonem historyczno-artystycznym, który sama ukształtowała¹⁵.

¹² G.H. Rivière, *La muséologie selon*, Paris 1989, [cyt. za:] D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 200.

¹³ D. Folga-Januszewska, *op. cit.*, s. 200, 201.

¹⁴ M. Stefanik, M. Kamel, *Muzea i wystawy interaktywne w Polsce – współczesna atrakcja turystyczna*, „Turystyka Kulturowa” 2013, nr 8, s. 9.

¹⁵ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

A przecież nie chodzi o to, żebyśmy dotykali cennych obrazów czy rzeźb, ale żeby nam zostawiono miejsce na jakąś inną zmysłową aktywność poza patrzeniem. Jak pisze Maria Popczyk, wizja muzeum przeszła ewolucję i współcześnie najbardziej adekwatne wydaje się „porzucenie myślenia o muzeum jako miejscu zachowującym te same co w XIX wieku sposoby podejścia do artefaktów przyrody i dzieł sztuki oraz wykazanie, że w muzeum dokonuje się daleko idące przeformułowanie tego podejścia. Jest oczywiste, że jako sprawnie działająca instytucja muzeum podlega modernizacji, która zawsze w jakimś stopniu dotyczy ekspozycji, chodzi jednak o coś więcej, mianowicie wraz z tymi zmianami samo muzeum zyskuje nową postać, nie jest już autonomicznym miejscem kontemplacji dzieł, jak twierdzi Odo Marquard czy Arthur Danto, ale staje się miejscem interakcji z odbiorcą”¹⁶.

... do ekspozycji haptycznych. Muzeum interaktywne/ performatywne, czyli „Działaj i dotknij”

Zatem muzea i galerie stają się współcześnie miejscami pełniącymi nie tylko funkcję archiwów, czyli ochronną, która polega na tym, że gromadzi się i przechowuje cenne artefakty i dzieła sztuki. Coraz częściej realizacja podstawowych funkcji tych miejsc opiera się nie na przechadzaniu się po salach i oglądaniu ekspozycji z zachowaniem odpowiedniego dystansu pod czujnym okiem osób pilnujących, by tej granicy nie naruszyć, ale na działaniu, interakcji, wejściu w bliższą relację z eksponatami, z opowiadaniem przez nie historią, z estetyką miejsca i pracownikami. Funkcje: edukacyjna, naukowa, kulturalna, wychowawcza i estetyczna zyskują swój nowy, dużo bardziej „namacalny” wymiar.

Pojawiają się interaktywne, a nawet performatywne miejsca kontaktu z dziełami sztuki i śladami przeszłości. Przykłady można mnożyć, bo jest to obecnie silny trend: Brama Poznania, czyli ICHOT¹⁷, Muzeum Powstania Warszawskiego¹⁸, Muzeum Krakowa¹⁹, Centrum Nauki Kopernik²⁰ czy

¹⁶ M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008, s. 10.

¹⁷ „Brama Poznania to przede wszystkim ekspozycja. Myli się jednak ten, kto myśli, że będzie to kolejne nudne zwiedzanie pod hasłem «Nie dotykać!». U nas jest odwrotnie. Zachęcamy: zakręć, przymierz, zagraj, dotknij”. Zob. <https://bramapoznania.pl/oferta-dla-rodzin-z-dziecmi> (dostęp: 23.04.2021).

¹⁸ <https://www.1944.pl/artukul/tajne-komplety-czyli-zwiedzaj-muzeum-inaczej-ni,5114.html> (dostęp: 23.04.2021).

¹⁹ <https://muzeumkrakowa.pl/cykle/program-edukacyjny-towarzyszacy-wystawie-w-chocholim-tancu> (dostęp: 23.04.2021).

²⁰ <https://www.kopernik.org.pl/wydarzenia> (dostęp: 23.04.2021).

Muzeum Bajek, Baśni i Opowieści MuBaBao w Czarnowie²¹. Poza tym trzeba podkreślić, iż muzea i galerie sztuki to nie tylko budynki, lecz także tereny postindustrialne, parki, ogrody czy inne otwarte przestrzenie, które przez swój nietypowy charakter otwierają się na inny sposób komunikacji i relacji z odbiorcą.

Otwarcie na odbiorcę to znoszenie wymienionych na początku progów: od tych najoczywistszych, czyli architektonicznych, przez filcowe kapcie, złożone sznury i szklane witryny, po dopuszczenie publiczności do głosu i działania, czyli do aktywności, współkreowania, uruchamiania wszystkich zmysłów. Choć warto tu też zauważyć, że najczęściej miejsca na eksplorację przez działanie dostają dzieci, dla których w wielu takich przestrzeniach pojawiają się miejsca do aktywnego uczestnictwa, dodatkowych zabaw edukacyjnych czy bardziej interaktywnego zwiedzania.

Coraz częściej pojawiają się wystawy i projekty performatywne adresowane do osób niewidzących i niedowidzących, mocno odwołujące się nie tylko do sfery dźwiękowej, lecz także dotykowej. W 2013 roku zorganizowano wystawę *Dotknąć obrazu – Malczewski, Szymborska, Antoniszczak*²² w ramach szerszego projektu pod nazwą *Dotknij kultury*. We wspomnianym już Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, mającym niezwykle szeroką ofertę działań i współuczestnictwa (warsztaty, oprowadzenia kuratorskie i tematyczne, spacer, wycieczki rowerowe, dyskusje czy panele), ten aspekt też jest mocno eksponowany. Szczególnie ciekawym pomysłem jest aranżacja wystawy *Kraków – czas okupacji 1939–1945* w oddziale Fabryka Schindlera, udostępniona widzom z niepełnosprawnością wzroku i słuchu w ramach programu *Deklaracji dostępności*. Jak piszą na stronie wydarzenia organizatorzy: „Jest to pierwsze tego typu przedsięwzięcie w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, przygotowane we współpracy z Fundacją Kultury bez Barier i Fundacją Dzieciom Zdażyć z Pomocą w ramach projektu Muzeum Poza Ciszą i Ciemnością dofinansowanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Poniżej zamieszczone zostały pliki mp3 z audiodeskrypcją wystawy, do pobrania na telefon lub odtwarzacz mp3. Każdy z audiodeskrypcyjnych tekstów składa się z dwóch części – opisu sali lub konkretnego eksponatu oraz opisu merytorycznego prezentowanego na wystawie zagadnienia. Podczas zwiedzania wystawy osoby niedowidzące i niewidome będą mogły również skorzystać z materiałów tyflograficznych, czyli wypukłych modeli ułatwiających odtworzenie

²¹ <https://www.facebook.com/Muzeum-Bajek-Ba%C5%9Bni-i-Opowie%C5%9Bci-Storyteller-Museum-128032343954199>; <http://mubabao.pl/> (dostęp: 23.04.2021).

²² *Dotknąć obrazu – Malczewski, Szymborska, Antoniszczak*, Muzeum UJ Collegium Maius, 14.10 – 6.12.2013, <http://www.dotknijkultury.pl/pl/popzednie-edycje/2013/wydarzenia/wystawa-dotknac-obrazu> (dostęp: 7.07.2020).

w wyobraźni wybranych elementów ekspozycji. Dla osób niesłyszących i niedosłyszących przygotowane zostały wideo tłumaczenia (na język migowy) oraz napisy do wybranych prezentacji multimedialnych i filmów, a także opracowano przewodnik po dźwiękach wystawy, które tworzą jej integralną część, a bez których jej odbiór jest niepełny”²³. Takie podejście staje się coraz bardziej powszechne, czego przykładem może być poznański projekt realizowany przez Centrum Kultury Zamek *Sztuka w ciemno. Cykl zdalnych warsztatów sensualnych*²⁴.

Ciekawym zjawiskiem, które zmienia sposób odbioru na polisensoryczny, jest sztuka haptyczna. Różnica między zmodernizowaniem odbioru tradycyjnych artefaktów i dzieł sztuki a sztuką haptyczną polega na tym, że ta druga zakłada jako podstawę odbioru dotyk. Aneta Rostkowska, współczesna badaczka i kuratorka sztuki, definiuje sztukę haptyczną jako „dzieła sztuki, których głównym sposobem doświadczenia jest zmysł dotyku”, odróżniając je jednocześnie od „dzieł sztuki, których jednym z głównych tematów jest zmysł dotyku”. Haptyczne dzieło sztuki należy do tej pierwszej kategorii, a więc jako takie, które ukazuje się w pełni dopiero w kontakcie dotykowym, a „odbior dzieła z pominięciem tego zmysłu spowoduje niepełne uobecnienie się w doświadczeniu odbiorcy”²⁵. Od strony przedmiotowej dzieło tego typu charakteryzuje się głównie własnościami, których można bezpośrednio doświadczyć jedynie z użyciem zmysłu dotyku, takimi jak: miękkość/twardość, mniejsza lub większa spoistość, własności termiczne (ciepło/zimno), mokre/suche, sztywność/giętkość, napięcie/luźność, śliskość/opór, kruchość/siła, lekkość/ciężkość (jeśli źródłem dotyku jest sam artysta – czego można doświadczyć na przykład w performansie – do tej listy można dodać specyficzne rodzaje dotyku: głaskanie, popychanie, obejmowanie, policzek itd.). „Zmysł dotyku nie jest w nim potraktowany czysto instrumentalnie, a więc jako środek dotarcia do własności innego, niedotykowego typu, lecz jako istotny środek dotarcia do treści dzieła”²⁶.

Z kolei Marta Smolińska, inna badaczka haptyczności, była kuratorką wystawy o znamienym tytule *(Nie) Dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, prezentowanej w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu w 2015 roku²⁷. Ekspozycja została podzielona na dwie części: w pierwszej

²³ <https://muzeumkrakowa.pl/muzeum-bez-barier> (dostęp: 20.04.2021).

²⁴ <https://sztukawciemno.pl/> (dostęp: 20.04.2021).

²⁵ A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 298, 300.

²⁶ *Ibidem*, s. 300.

²⁷ Wystawa *(Nie) Dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku* była prezentowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu w dniach 11.04 – 17.05.2015. Artysty: Basia Bańda, Marcin Berdyszak, Beata Ewa Bialecka, Tomasz Ciecierski, Dawid Czyżcz, Iwona Demko, Barbara Falender, Krzysztof Gliszczyński, Martyna Grzeszczak, Małgorzata

odbiorcy mogli dotykać dzieł sztuki realnie, w drugiej – jedynie wzrokiem. Kuratorka tak tłumaczyła swoją koncepcję: „Pojęcie ‘haptyczny’ (od greckiego *haptēin*) oznacza zarówno chwyatanie i dotykanie w dosłownym sensie, jak i dotykanie wzrokiem, uczucie ‘jakby się dotykało’. [...] Pierwsza z nich umożliwia odbiorcom realny, dotykowy kontakt z wybranymi dziełami [...]. Jest zaaranżowana niczym otwarty ‘plac zabaw’, na którym zwiedzający mogą wchodzić w interakcje z wystawionymi pracami (oczywiście w sposób zgodny z instrukcjami sformułowanymi przez twórców). Druga zaś prezentuje takie dzieła, które wyjątkowo silnie uwodzą zmysł dotyku, lecz mogą być dotykane jedynie wzrokiem [...]. Napięcie pomiędzy uwodzeniem dotyku a niemożnością realnego dotknięcia wynika w tym wypadku najczęściej z potrzeby chronienia dzieł przed zniszczeniem”²⁸. Dramaturgia polega tu na uruchomieniu cielesności percepcji – poprzez skórę jako powierzchnię dotyku. Odbiór takiej sztuki jest zatem somatyczny, odwołuje się do tego, co intuicyjne i emocjonalne.

Owa badaczka i historyczka sztuki w wydanej niedawno książce *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*²⁹ tytułową haptyczność widzi bardzo szeroko: „bardziej interesuje mnie zatem kwestia w pewnym sensie odwrotna: co wydarzy się z percepcją, gdy – zamiast sztucznie oddzielać od siebie doznania zmysłowe – spojrzeć na nie całościowo wraz z udziałem słuchu, smaku i węchu oraz zmysłów równowagi i kinestetycznego. Jak wielozmysłową, poszerzoną i somaestetyczną definicję haptyczności trzeba byłoby wówczas zaproponować, by opisała ona wieloaspektowość tych wrażeń, obejmujących całe ciało?”³⁰. Haptyczność staje się dla niej modalnością wzroku, lecz również słuchu, smaku i węchu, a także zmysłu równowagi i zmysłu kinestetycznego (propriocepcja). Badaczka wskazuje na „multisensoryczny, somaestetyczny i synestetyczny wymiar haptyczności”³¹. Powołuje się przy tym na inspirację,

Kalinowska, Bartosz Kokosiński, Maciej Kurak & Max Skorwider, Kamil Kuskowski, Paweł Łubowski, Karina Marusińska, Paweł Matyszewski, Magda Moskwa, Justyna Olszewska, Ewa Partum, Włodzimierz Pawlak, Andrzej Pawłowski, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Damian Reniszyn, Erna Rosenstein, Aleksandra Ska, Marian Stępak, Alina Szapocznikow, Beata Szczepaniak, Grzegorz Sztwiertnia. Zob. <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/wystawa-nwystawa-nie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-rokuie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-roku-4090/> (dostęp: 23.04.2021).

²⁸ <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/wystawa-nwystawa-nie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-rokuie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-roku-4090/> (dostęp: 23.04.2021).

²⁹ M. Smolińska, *Wprowadzenie*, [w:] *eadem*, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

³⁰ *Ibidem*, s. 13.

³¹ *Ibidem*, s. 13.

jaka jest tekst Wojciecha Bałusa³², który wskazał dotykanie wzrokiem jako istotę haptyczności w ramach klasycznej nauki o sztuce. Badacz wywiódł poglądy Aloisa Riegla z tekstów Adolfa Hildebranda i Roberta Vischera, którzy pisali o „symbolicznym” czy metaforycznym traktowaniu dotyku i uruchamianiu go w ramach tzw. aktywnego patrzenia, wykorzystującego zapamiętane wrażenia dotykowe.

Zmysły od wieków dzielono na tzw. wyższe – wzrok i słuch oraz niższe – smak, węch, dotyk. Na polu filozoficznym i estetycznym przez wieki toczyły się spory o istotę piękna i wagę poszczególnych zmysłów. Wzrok był zmysłem uprzywilejowanym. „Estetyka wizualna to opowieść snuta przez barwy i kształty, które «wiążą», «przytrzymują» nasze spojrzenie, które nasze oko napotyka i przy których zatrzymuje się na dłużej”³³. Następny co do ważności po wzroku był słuch. Starożytni Grecy uważali, że jedynie uszy będą w stanie usłyszeć harmonię, a oczy dostrzegą symetrię. Zmysły dotyku, smaku i węchu były nazywane nie tylko niższymi, lecz także ciemnymi i kanibalistycznymi, związanymi z instynktem przeżycia, cielesnością, materialnością bytu, z ludzką naturą tą bardziej zwierzęcą, cielesną, mniej cywilizowaną. Autorstwo tradycyjnego modelu pięciu zmysłów (wzrok, słuch, dotyk, zapach, smak) jest przypisywane Arystotelesowi. Filozof podkreślał uprzywilejowane miejsce wzroku na tle pozostałych zmysłów, jednocześnie dostrzegając ważną rolę dotyku w zdolności przetrwania³⁴. Analizując relację poznania, dostrzegał przede wszystkim, iż wszelkie informacje docierają do nas poprzez zmysły. Rzeczywiste poznanie świata ma naturę pojęciową, ale aby coś zrozumieć i stworzyć tego pojęcie, musimy najpierw doświadczyć tego zmysłami. Rodzimy się bowiem, nie będąc wyposażonymi w żadne terminy i idee; tylko zmysły mogą je nam udostępnić i unaocznąć.

Długo uważano, że człowiek jest w stanie doświadczyć przeżycia estetycznego za pomocą zmysłów wyższych, czyli wzroku i słuchu, zwierzęta natomiast mogą czerpać przyjemność za pośrednictwem zmysłów niższych: smaku i dotyku³⁵. Poza tym wzrok i słuch postrzegano jako zmysły niezbęd-

³² W. Bałus, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4, s. 202.

³³ M. Podgórski, *Ucieczka od wizualności i jej społeczne konsekwencje. Fenomen estetyki haptycznej*, Poznań 2011, s. 18.

³⁴ Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1992.

³⁵ Odnosząc się do wiedzy z zakresu biologii, trzeba stwierdzić, iż nie mamy tak wysokiej wrażliwości tzw. zmysłów niższych jak inne gatunki. Człowiek nie wykształcił takich zmysłów jak magnetyczny, wibracyjny czy elektryczny, choć badacze wymieniają też wiele dodatkowych zmysłów u ludzi, m.in. propriocepcję, nocycepcję, termocepcję, zmysł równowagi, chemoreceptory czy magnetorecepcję. Ciekawym zjawiskiem jest też doświadczanie przez niektórych ludzi tzw. synestezji – stanu, w którym doświadczenia jednego zmysłu (np. wzroku) wywołują doświadczenia charakterystyczne dla innych zmysłów. Szerzej na

ne do przetrwania³⁶. Myśl klasyczna postrzegała sztukę jako narzędzie duchowego oczyszczenia. Zmysł dotyku, jako ten dotyczący ciała i cielesności, przez całe wieki był traktowany jako „gorszy”, przyziemny, niski. Bernard z Clairvaux głosił tezę o wyższości piękna wewnętrznego, a św. Tomasz z Akwinu przeciwstawiał przeżycie estetyczne „zwykłemu postrzeganiu i uwarunkowanym biologicznie czynnościom”³⁷. W *Iconologii* Cesare Ripy³⁸ z 1593 roku po raz pierwszy pojawiło się natomiast stwierdzenie, że dotyk nie musi być przyjemny – może bowiem wiązać się także z bólem. Dla Hegla jedynie wzrok zasługiwał na miano najszlachetniejszego ze zmysłów – jako zmysł duchowy i intelektualny, czyli pozwalający na zachowanie dystansu poprzez obserwację z pewnej odległości. Hegel określa zmysły wzroku i słuchu jako „teoretyczne” – w etymologii greckiego słowa *theoria* mamy odwołanie właśnie do sfery wizualnej. Greckie słowo *háptein* oznacza natomiast: ‘złapać’, ‘przymocować’, ‘wiązać’, co sugeruje fizyczny kontakt z przedmiotem.

Za początek uprzywilejowania zmysłów niższych można uznać osiemnastowieczne rozważania Aleksandra Baumgartena, który jako pierwszy utożsamia poznanie zmysłowe z poznaniem piękna, tworząc tym samym tak bliskie nam obecnie pojęcie „estetyki”³⁹. Zmysły stawały się coraz częstszymi przedmiotami rozważań i niekoniecznie ograniczały się do samego wzroku, postrzegania – wciąż jednak dzielono je na te wyższe i te pierwotne. Krytykę nobilitacji zmysłu wzroku spotkamy u osiemnastowiecznego filozofa Maine de Birana. Twierdził on, że dotyk jest zmysłem, który umożliwia nam bezpośredni kontakt ze światem. Dotyku nie da się oszukać – reinterpretuje on wrażenie wywołane zderzeniem z rzeczywistym obiektem⁴⁰. Podobne poglądy miał wspomniany już filozof Johann Gottfried Herder, który mówił o zmysle wzroku: „Zmysł wzroku dostarczy nam [...] większość idei dotyczących powierzchni rzeczy, a zatem większość przesądów: za jego to sprawą niebo

ten temat piszą: M. Koton-Czarnecka, *Zmysły zwierząt są niesamowite. Jak postrzegają świat?*, „National Geographic Polska” 25.02.2020, <https://www.national-geographic.pl/arttykul/zmyslowa-ostrosc> (dostęp: 8.03.2020); *Człowiek posiada znacznie więcej niż 5 zmysłów*, 16.06.2016, <https://joemonster.org/art/36446>, źródło anglojęzyczne: D. Hiskey, *Humans have a lot more than five senses*, 16.07.2010, <http://www.todayifoundout.com/index.php/2010/07/humans-have-a-lot-more-than-five-senses/> (dostęp: 3.08.2020); A. Mączyńska-Frydryszek, M. Jaskólska-Klaus, T. Maruszewski, *Psychofizjologia widzenia*, red. R. Bartel, Poznań 2001.

³⁶ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, red. E. Nowakowska, Warszawa 1975.

³⁷ *Ibidem*, s. 401.

³⁸ C. Ripa, *Iconologia*, Kraków 2013.

³⁹ A.G. Baumgarten, *Metafizyka*, przeł. i oprac. J. Surzyn, seria *Biblioteka Europejska*, Kęty 2012. Zob. też: P. Kozak, *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 2013.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 131.

stawalo się firmamentem, chmury – stadem baranów, księżyc – błyszczącą tarczą itd. Zdarza się powszechnie, że to, co widzimy tylko za pomocą wzroku, widzimy w sposób fałszywy, błędny”⁴¹. To on sparafrazował słynną myśl Kartezjusza w słowach: „Czuję siebie! Jestem!”, wyznaczając tym samym punkt centralny swoich refleksji estetycznych.

Dopiero w XX wieku, między innymi za sprawą rosnącego zainteresowania artystów, powstały teorie estetyczne akcentujące udział całej ludzkiej zmysłowości w doświadczeniu estetycznym i dzięki temu kwestionujące stereotypy towarzyszące zmysłowi dotyku⁴². Estetyk Karl Aschenbrenner⁴³ dokonał klasyfikacji zmysłów, wedle której odczucia związane ze smakiem, z temperaturą i zapachem należą do tych niższego rzędu, będących jedynie tłem dla prawdziwego przeżycia estetycznego, zapewnianego nam przez wzrok i słuch. Odnosząc się do jego słów, Maria Gołaszewska w *Estetyce pięciu zmysłów* pisze: „Tu także należą doznania owych zmysłów «niższych»: zapachy, doznania dotykowe, smakowe, wrażenia somatyczne i kinetyczne, które – zależnie od charakteru – ułatwiają czy umożliwiają, albo znacznie utrudniają koncentrację na tym, co znajduje się na pierwszym planie naszej percepcji czy koncentracji intelektualnej”⁴⁴. Jedną z takich teorii jest zapoczątkowana przez Johna Deweya, a rozwijana obecnie przez amerykańskiego filozofa Richarda Shustermana estetyka pragmatyczna. Z perspektywy pragmatycznej poniższe rozważania nad dotykowymi kategoriami mają na celu nie tylko uchwycenie funkcjonowania tego zmysłu w sztuce, lecz także wzbogacenie procesów powstawania i oddziaływania samej sztuki. Badacz proponuje nową dziedzinę wiedzy – „somatoestetykę”, w założeniu obejmującą „krytyczne i mające na celu doskonalenie badania nad doświadczaniem i wykorzystywaniem ciała jako ośrodka zmysłowo-estetycznego wartościowania (*aisthesis*) i twórczej autokreacji”⁴⁵.

⁴¹ Cytat przytoczony przez Krzysztofa Tkaczyka w tekście *Johann Gottfried Herder. Sensualistyczny bunt wobec klasycznej estetyki*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016, s. 20.

⁴² Warto tu podkreślić, że w kulturach pozaeuropejskich ta kwestia wygląda inaczej: doświadczenie estetyczne jest ujmowane jako angażujące całość cielesnej egzystencji człowieka. Przykładem może być japońska ceremonia parzenia herbaty, w której oprócz walorów wizualnych i smakowych istotne są aspekty haptyczne (np. doznanie faktury naczynia wypełnionego naparem).

⁴³ K. Aschenbrenner, *Jak możliwa jest sztuka?*, przeł. M. Gołaszewska, [w:] *Eseje o pięknie. Problemy estetyki i teorii sztuki*, red. K. Wilkoszewska, Warszawa–Kraków 1988; [także w:] *Eidos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1988.

⁴⁴ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 117.

⁴⁵ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. nauk. A. Chmielewski, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998, s. 138.

Dotyk sceny, czyli odbiorca w uścisku performansu i spektaklu

Jak słusznie zauważa współczesna badaczka performansu: „Ograniczając się jedynie do zmysłu wzroku, umniejszamy nasze człowieczeństwo. W poprzek tej powszechnej tendencji występuje dotyk – jako interakcja z rzeczywistością [...], jako pragnienie kontaktu z realną rzeczywistością i pominięcie powszechnej retoryki iluzji, wreszcie jako wyjście z usankcjonowanych społecznie reguł istnienia”⁴⁶. Nazywa wzrok „zmysłem dystansu i narzędziem iluzji”⁴⁷, dotyk natomiast postrzega jako metodę odejścia od iluzoryczności i „wejścia w bezpośredniość, a przede wszystkim wzajemność”⁴⁸.

Klasyczny już performans najbardziej znanej i opisaney artystki tej sztuki, Mariny Abramović, będzie najlepszą ilustracją tych słów. *Imponderabilia* z 1977 roku to performans, którego koncepcja zakładała mocne skrócenie dystansu i wejście w bezpośredni kontakt z odbiorcą. Podstawą jego stworzenia była bliska relacja artystów – Mariny oraz jej życiowego i artystycznego partnera Uwego Laysiepena, nazywanego Ulayem. Przez dekadę stworzyli oni serię prac ikonicznych dla historii *body artu*. Głównym celem ich życiowo-artystycznego związku było eksplorowanie cielesności, w tym zanegowanie podziału na dwie płcie. W performansie *Imponderabilia* Ulay i Marina stali nago po przeciwległych stronach futryny w wąskim przejściu w przestrzeni Muzeum Galleria d’Arte Moderna w Bolonii, a pomiędzy nimi musieli przeciskać się widzowie, dokonując równocześnie wyboru, do kogo odwrócić się twarzą. Luka między ich ciałami została określona jako metafora kanału rodnegu. Performans miał trwać trzy godziny, ale został przerwany przez policję po zaledwie dziewięćdziesięciu minutach, ponieważ uznano go za obsceniczny. Artyści specjalnie przekraczali granicę komfortu, żeby pokazać, jak bardzo współczesna kultura powoduje, że nie jesteśmy przygotowani na kontakt z drugim człowiekiem, oraz jak bardzo stabuizowane są nagość i intymność. Performans mocno skracał dystans pomiędzy twórcą, dziełem a odbiorcą, angażując silnie zmysły, w tym zwłaszcza „prowokując” zmysł dotyku.

Artystka od lat poddaje swoje ciało ekstremalnym doświadczeniom i wprowadza widzów/uczestników swoich dzieł w skrajne stany emocjonalne. Konsekwentnie redefiniuje to, czym jest i czym może być sztuka współczesna, a jej narzędziem jest własne ciało, którego granice i wytrzymałość bezwzględnie testuje. Przeprowadza na nim artystyczne eksperymenty związane z bólem, obrzydzeniem, reakcjami na ingerencje fizyczne (np. *Rytm 10*,

⁴⁶ S. Bąk, *Dotyk w performansie*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje...*, ed. cit., s. 305.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 304.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 306.

1973; *Rytm 5*, 1974; *Rytm 0*, 1974; *Thomas Lips / Lips of Thomas*, 1975; *Art Must Be Beautiful / Artist Must Be Beautiful*, 1975; *Relacje w przestrzeni*, 1976; *Bałkański barok*, 1997).

Jednym z bardziej brutalnych performansów, na który się zdecydowała, był *Thomas Lips*. Doszło do niego w 1975 roku w Galerie Krinzinger w Innsbrucku, na zaproszenie galerii. Tytuł akcji artystka zaczerpnęła od imienia i nazwiska jednego ze swoich kochanków. Podczas trwającego dwie godziny performansu najpierw spożyła kilogram miodu srebrną łyżką, następnie wypila litr czerwonego wina wprost z kryształowego kielicha, a po wypiciu rozbiła kieliszek. Czynności te wykonywała w wolnym tempie. Następnie wycięła sobie na rękach szramy, a na brzuchu pięcioramienną gwiazdę. Naga, biczowała się, aż tryskała z niej krew. Nie przestawała aż do momentu, kiedy przestała odczuwać ból. Opowiadała, że czuła się, jakby przekroczyła ścianę cierpienia. Następnie położyła się na podłodze, na krzyżu zbudowanym z bloków lodu. Wówczas opuszczono na nią grzejnik, wcześniej podwieszony drutami pod sufitem. Za przyczyną ciepła, które on emitował, pocięty brzuch kobiety nie przestawał krwawić. Ona sama leżała nieruchomo i oddychała najwolniej, jak umiała, poddając tylną część ciała działaniu przenikliwego zimna, a przednią – przeszywającego ciepła. Jak zauważa Erika Fischer-Lichte: „W tym performansie chodzi o działania autoreferencyjne, ustanawiające specyficzną rzeczywistość (do czego, nawiasem mówiąc, zawsze prowadzą konkretne działania). Dzięki temu mogą one spowodować przemianę artystki i uczestników jej performansu, niezależnie od tego, jaką postać przybierze owa przemiana. Jak jednak zastosować w tym przypadku kryterium fortunności bądź niefortunności? Nie ma wątpliwości, że artystka zjadła zbyt wiele miodu i wypila zbyt wiele wina oraz faktycznie poraniła swoje ciało, używając żyłki i pejcza. Nie ma też wątpliwości, że kres jej cierpieniom położyli widzowie, którzy podnieśli ją z brył lodu i wynieśli z sali. Czy jednak tym samym performans się udał?”⁴⁹. Wydaje się, że na to pytanie można odpowiedzieć twierdząco, gdyż odbiorcy weszli z artystką w interakcję w ramie działania, którą wyznaczyła im instytucja (galeria sztuki), choć jednocześnie ją przekroczyli. Performerka nie poddawała się biernie skierowanej przeciw niej przemocy, przynoszącej ból i cierpienie, lecz za każdym razem aktywnie jej doświadczała. A cielesność, zmysłowość, ból stały się głównymi składnikami-aktorami dramaturgii tego performansu.

Abramović jest bohaterką nagrodzonego przez publiczność Berlina le amerykańskiego dokumentu Matthew Akersa, pokazującego jej życie

⁴⁹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 34.

i twórczość przez pryzmat jednej z najbardziej spektakularnych akcji artystycznych, którą przeprowadziła podczas wielkiej retrospektywy swojej twórczości w nowojorskim Museum of Modern Art w 2010 roku. Przez trzy miesiące na kilka godzin dziennie siadała bez ruchu na krześle w galeryjnej sali. Przysiadali się do niej zwiedzający. Opisywane przez nich później doświadczenie okazało się trudną próbą ciała i emocji. W wyniku tej swoistej, pozbawionej słów psychoterapii pomiędzy artystką a widzami tworzyły się spontaniczne relacje – wiele osób, patrząc jej w oczy, płakało. Co ciekawe, dramaturgia tego doświadczenia artystycznego, a jednocześnie głęboko osobistego, rozgrywała się przede wszystkim na poziomie zmysłu wzroku⁵⁰. „Cieleśna współobecność wykonawców i widzów umożliwia przedstawienie, to ona je stanowi. Żeby przedstawienie mogło się odbyć, wykonawcy i widzowie muszą się zebrać na określony czas w określonym miejscu i razem coś przedsięwziąć. [...] Cieleśna współobecność oznacza raczej relację między podmiotami. Widzowie to bowiem równorzędni uczestnicy, którzy biorąc udział w grze, powołują do istnienia przedstawienie dzięki swojej fizycznej obecności, percepcji, a także dzięki swoim reakcjom. Tym samym przedstawienie powstaje jako wynik interakcji między aktorami i widzami”⁵¹. Najważniejsze jest to, co wydarza się między uczestnikami, rodzaj „duchowej infekcji”, która się między nimi rozprzestrzenia, to, co się wydarza, współprzeżywanie – zarówno na poziomie zmysłowym, jak i afektywnym. Widz nie tylko obserwuje, w jaki sposób dochodzi do zamiany ról między publicznością a aktorami, budowania i niszczenia wspólnoty czy tworzenia bliskości i dystansu, lecz także doświadcza tych procesów na własnej skórze jako uczestnik przedstawienia.

„Dotyk sceny” może się przejawiać także w inny sposób. Eksperyment na poziomie zmysłowego odbioru spektaklu stał się punktem wyjścia do stworzenia dwóch innych ciekawych projektów przez Adama Ziajskiego – reżysera i dyrektora Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza w Poznaniu. *Nie mów nikomu*⁵² i *Spójrz na mnie*⁵³ to spektakle, których dra-

⁵⁰ Film dokumentalny: *Marina Abramović: Artystka obecna / Marina Abramović: The Artist Is Present*, USA 2012 / 106', reżyseria: Matthew Akers, Jeff Dupre.

⁵¹ E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 46–47.

⁵² *Nie mów nikomu*, scenariusz i reżyseria: A. Ziajski, prapremiera: 25.11.2016, Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza, wideo: kolektyw woom visuals, dźwięk: M. Frycz, kostiumy i scenografia: Grupa Mixer, obsada: J. Frąckowiak, Z. Mądra, K. Mądry, P. Nowak, D. Mroczek-Dąbrowska, A.M. Turek, A. Ziajski.

⁵³ *Spójrz na mnie*, reżyseria i scenariusz (na podstawie historii bohaterów): A. Ziajski, prapremiera: 23.02.2018, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, premiera poznańska: w ramach cyklu Teatr Powszechny w CK Zamek, scenografia i kostiumy: Grupa Mixer, wizualizacje: F. Czernow, audiodeskrypcja: I. Mrochen, realizacja dźwięku: M. Frycz, M. Lichtański, realizacja światła: T. Wustrau, realizacja projekcji: B. Koźbial, asystent reżyse-

maturgia opiera się na grze z naszymi przyzwyczajeniami percepcyjnymi. Spektakl *Nie mów nikomu* powstał jako manifest wobec zdegenerowania języka oraz obecnych w nim strategii wykluczania i przemocy. Ziajski tak tłumaczy jego genezę: „Jestem głęboko przejęty i zawstydzony stanem językowej wspólnoty. Mam nieodparte wrażenie, że używanie słów i ich znaczeń z coraz większą intensywnością staje się narzędziem zbiorowej konfrontacji, walki wszystkich ze wszystkimi. [...] Do realizacji spektaklu zaprosiłem osoby niesłyszące. Wśród nich jest również jedna osoba niewidoma. Na początku czułem się zawstydzony tym, jak reaguję i co o nich wiem. Dziś chciałbym krzyknąć: wybieram milczenie! Ale jak tu wykrzyczeć takie wyznanie?”⁵⁴. Reżyser przede wszystkim musiał spróbować wyłączyć jeden ze zmysłów – uznawany przez całe wieki jako jeden z dwóch tzw. zmysłów wyższych słuch – aby wejść w świat aktorów-bohaterów. Osoby niesłyszące czy niedosłyszące mogą poczuć się na tym przedstawieniu jako widzowie „docelowi”, a na co dzień pełnosprawni – na swój sposób upośledzeni w jego odbiorze (świadczy o tym już sam sposób gry – całość jest grana w języku migowym z polskimi napisami, publiczność bez zaburzeń słuchu siedzi w wygłuszających słuchawkach). Autentyczności całemu doświadczeniu dodaje to, iż projekt opiera się na osobistym doświadczeniu osób niesłyszących grających w spektaklu oraz na reportażu Anny Goc *Głusza*, który opowiada o trudnej codzienności osób głuchych i niedosłyszących w Polsce⁵⁵. Ziajski dostrzega też aspekt estetyczny – język migowy jest trójwymiarowy, a przez to niezwykle choreograficzny. Reżyser opowiada o izolacji komunikacyjnej, używając bardzo wyrazistych, a zarazem prostych środków scenicznych. Odbiorcy spektaklu dostają wygłuszające dźwięk słuchawki, gdyż ze sceny często rozlega się nieznośny hałas, skierowany do niesłyszących aktorów, aby poprzez drgania fal dźwiękowych mogli „poczuć” dźwięk. Reżyser jest tu zarazem scenicznym wykonawcą (oczywiste jest tu skojarzenie z Tadeuszem Kantorem). Kieruje dźwiękiem i obrazem, kreując spontanicznie,

ra: M. Markiewicz, przewodniczka aktorów niewidomych: A. Fielek, inspicjent: A. Kandziora, producent wykonawczy: M. Długowska-Błach, kierownik techniczny: M. Rokita, projekt plakatu: J. Lemańska, zdjęcia: P. Jendroska, autorka zapachu ciemności: A. Cacha (Olfaktura), obsada: M. Bąk, B. Błaszczczyński, G. Kania, A. Machoń, M. Piotrowski, A. Słowik i pies Kora (do lutego 2020) / pies Asari (od lutego 2020), M. Wierzbicki, A. Ziajski oraz M. Frycz, muzyka na żywo i I. Mrochen / M. Markiewicz, audiodeskrypcja na żywo. Znamienne jest, jak wiele osób o różnych specjalizacjach zawodowych było zaangażowanych w powstanie tego projektu; dlatego wymieniam je tu wszystkie.

⁵⁴ <http://www.scenarobocza.pl/spektakl/1600-nie-mow-nikomu/> (dostęp: 21.04.2021).

⁵⁵ *Głusza*, reż. A. Goc, „Tygodnik Powszechny” 22.08.2016, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/glusza-35169> (dostęp: 21.04.2021). Reportaż ma wersję do czytania i do słuchania – w nagraniu zamieszczonym na stronie czasopisma czyta go Anna Dymna, a przekłada na język migowy Magdalena Sipowicz.

improvizująco nastrój i rytm tego spektaklu. Porusza anteną, co powoduje gwałtowne zmiany brzmienia hałasu, a w ślad za dźwiękami idą projekcje monochromatycznych, niebiesko-białych plam oraz linii, rzucane na boczne ściany, które są zbieżne w tonacji i natężeniu z hałasem. Na tylnej ścianie pojawia się napis mówiący o tym, że na pewno nie zrozumiemy kogoś, kto ze ściszonego telewizora mówi do nas po węgiersku. A to jest sytuacja ludzi niesłyszących. Na scenie gra pięcioro niesłyszących wykonawców, przyzodających w jednolite białe ubiory. Najpierw wykonują oni gimnastykę dłoni – przygotowanie do użycia języka migowego. Kolejni bohaterowie podchodzą do frontu sceny, zanurzają ręce w szklanych bańkach (każdej z proszkiem w innym kolorze), barwią swoje ciała i ubrania i zaczynają opowiadać swoje historie. Ich narracja nie jest do słuchania, lecz do oglądania – widzimy migające dłonie i tłumaczenie na ekranie. Historia dwójki bohaterów jest szczególna: pan Kazio jest głuchoniemy i niewidomy, a jego partnerka życiowa, pani Zosia, porozumiewa się z nim, kreśląc palcem na jego dłoni znaki specjalnego języka dla głuchoniemych niewidomych. Dotyk stał się dla nich podstawowym zmysłem komunikacji i – dla niego – jakiegokolwiek kontaktu ze światem zewnętrznym⁵⁶.

Z kolei w *Spójrz na mnie* na pierwszym planie jest warstwa dźwiękowa przedstawienia, gdyż odwołuje się ono do doświadczeń osób niewidzących i słabowidzących. Ale pojawia się też próba uruchomienia zmysłu węchu – Aleksandra Cacha z Olfaktury podjęła próbę stworzenia zapachu ciemności. Twórcy zadbali o jak najbardziej multisensoryczny odbiór, nie zaniehbując tych sprawnie działających zmysłów. Sam plakat do spektaklu został zaprojektowany tak, że na białym tle w samym jego centrum wytłoczono tytuł zapisany alfabetem Braille’a. Ziąski przez kilka miesięcy przeprowadzał wywiady z osobami niedowidzącymi, ociemniałymi i niewidomymi. Na tej podstawie powstał scenariusz. Spośród tych osób wybrał bohaterów spektaklu, reportażu teatralnego, którzy występują na scenie obok aktorów Teatru Śląskiego. Przedstawił na scenie świat, którego nie da się zobaczyć. Spektakl każdorazowo jest grany z audiodeskrypcją, w związku z czym liczba miejsc jest ograniczona przez liczbę słuchawek. Pięcioro niewidomych bohaterów opowiada o swoim doświadczeniu bycia niewidzialnymi, osamotnionymi i wyizolowanymi przez to, że są niewidomi. To teatr dokumentalny, w którym realne osoby opowiadają o swoich autentycznych doświadczeniach. O swoistej stygmatyzacji osób niewidzących w symboliczny sposób mówią już pierwsze sceny spektaklu, w których zostają przywołane fragmenty Księgi Rodzaju dotyczące stworzenia świata. Odczytuje je syntezytor mowy cha-

⁵⁶ W opisie spektaklu wykorzystano fragmenty recenzji J. Tyszki *Zza szyby po węgiersku*, 21.12.2016, <https://teatralny.pl/recenzje/zza-szyby-po-wegiersku,1802.html> (dostęp: 21.04.2021).

rakterystyczny dla urządzeń lektorskich, którymi posługują się niewidomi. Cytaty z Księgi Rodzaju są przeplatane kolejnymi opowieściami pięciorga bohaterów spektaklu, niewidomych bądź słabowidzących. Choć jesteśmy w stanie rozróżnić ich głosy, to jednak nie przypiszemy tej mowy do konkretnych ciał, gdyż kostiumy i scenografia zaprojektowane przez Grupę Mixer dążą do unifikacji postaci i przestrzeni. Wszyscy aktorzy noszą te same białe kaftany, ich twarze osłaniają mocno przylegające maski, a rzurowane na ściany i podłogę wizualizacje (proste figury geometryczne, kratki, koła, barwne plamy i krzywe linie) powodują, że ciała aktorów całkowicie zlewają się z przestrzenią. „Ta «niewidoczność» i anonimowość bohaterów, którą uzyskuje się dzięki efektom wizualnym, jest zamierzona i – tłumaczy Ziajski – ma odnosić się do sytuacji «niewidzialności» osób niewidomych w społeczeństwie”⁵⁷. Całe przedstawienie rozgrywa się w mroku, a momentami w całkowitej ciemności – to zmusza widzów do przyjęcia takiego modelu percepcji, który wyklucza dominację wrażeń wzrokowych. Przeciwwstawione im doznania akustyczne potęguje użycie słuchawek – płynące z nich dźwięki to zarówno muzyka, szumy, jak i głosy aktorów⁵⁸.

W ten sposób kształtuje się estetyka zmysłów; smak, węch i dotyk zyskują wreszcie należne im miejsce. To działania często na styku różnych sztuk – działań performatywnych, teatralnych, z zakresu sztuk wizualnych i innych. Olfaktologia coraz mocniej wkracza do działań artystycznych, a powszechny okulocentryzm zostaje poddany krytyce. Teatr, podobnie jak sfera projektowania i sztuk wizualnych, jest doskonałym polem do działania w obszarze sensoryki. Zmysły budują naszą historię, pamięć, emocjonalność. Za ich sprawą możliwe stają się przekraczanie dominującego porządku i przywrócenie *communitas*, uruchamiającego wszystkie zmysły.

Dotyk ekranu, czyli immersja zmysłów

Immersja to pojęcie z zakresu fizyki, pochodzące od łacińskiego słowa *immergo* – ‘zanurzam’. W ścisłe naukowym sensie odnosi się do metody stosowanej w mikroskopii polegającej na zwiększeniu zdolności rozdzielczej mikroskopu optycznego poprzez „wypełnienie przestrzeni między przedmiotem a pierwszą soczewką obiektywu mikroskopu przezroczystą cieczą”, a w astronomii oznacza „wejście jednego ciała niebieskiego w cień drugiego”⁵⁹. Jednak

⁵⁷ W opisie spektaklu wykorzystano fragmenty recenzji M. Figzał-Janikowskiej *Sceny widzialności*, 21.03.2018, <https://teatralny.pl/recenzje/sfery-widzialnosci,2313.html> (dostęp: 22.04.2021).

⁵⁸ M. Figzał-Janikowska, *op. cit.*

⁵⁹ <https://sjp.pwn.pl/sjp/immersja;2561260> (dostęp: 20.03.2021).

współcześnie to pojęcie coraz częściej pojawia się w kontekście technologii i mediów elektronicznych i jest tłumaczone jako proces „zanurzania” czy „pochłaniania” odbiorcy przez rzeczywistość elektroniczną, przez co dochodzi do „zanurzenia zmysłów”. Zwłaszcza sposób percepcji gier komputerowych jest opisywany w kontekście ich immersyjnego odbioru. Gracz znajduje się w pozycji tego, który faktycznie działa na gruncie świata wirtualnego, przy czym bariery fizjologiczne – brak cielesnego bycia w owym świecie – nie mają wpływu na jego zaangażowanie. Światy wirtualne projektowane przez twórców gier komputerowych umożliwiają zanurzenie się w nie. Gracze nadal mają świadomość, że mają do czynienia z medium, które tylko reprezentuje świat, nie tworzy go realnie⁶⁰.

Okres pandemii silnie wpłynął na eksplorację tej właśnie przestrzeni wirtualnego kontaktu między twórcą a odbiorcą. Są to przede wszystkim projekty bardzo oczywiste i od lat już obecne w praktyce wielu instytucji i działaczy kultury (choć na dużo mniejszą skalę niż obecnie), takie jak zapisy spektakli udostępniane online czy wirtualne wystawy na stronie muzeum lub galerii. Jednak niektóre z tych działań przybrały immersyjną formę, bardzo mocno angażując w swój przebieg publiczność. Przykładem są tu spektakle Teatru Usta Usta Republika *Ambasada 2.0*⁶¹ i *777 online*⁶², które miały premierę na platformie Zoom. Nie są one zapisami filmowymi udostępnionymi widzom ani nawet prezentacjami w czasie rzeczywistym, ale interaktywną formą sztuk performatywnych, w której od widza wymaga się aktywności i zaangażowania. Dwa jubileuszowe spektakle (zespół w 2020 roku obchodził dwudziestolecie istnienia) potwierdziły wieloletnią strategię twórczą zespołu, który eksploruje nietypowe przestrzenie i szuka nieoczywistych form kontaktu z widzem.

Choć spektakl *Ambasada* z 2006 roku pierwotnie wymagał olbrzymiego zaangażowania – od internetowej rejestracji, przez wizytę w jednym z klubów, po jazdę samochodem do wieży zegarowej poznańskiego Zamku i wędrowkę po nim w późnych godzinach nocnych, to ten z 2020 roku wcale mu nie ustępował. To przedstawienie z gatunku *site-specific theatre*, choć na poziomie eksperymentów teatralnych próby grania w internecie pojawiały się już wcześniej (pierwsza premiera internetowa odbyła się 12 grudnia

⁶⁰ K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 26.

⁶¹ *Ambasada 2.0*, Teatr Usta Usta Republika, spektakl online w aplikacji Zoom, premiera: 22–24.05.2020, reżyseria: W. Wiński, scenariusz: E. Kaczmarek, K. Macejko, W. Wiński, <http://www.ustausta.pl/ambasada-2/> (dostęp: 20.04.2021).

⁶² *777 online*, Teatr Usta Usta Republika, spektakl online w aplikacji Zoom, premiera: 16.10.2020, reżyseria: W. Wiński, scenariusz: E. Kaczmarek, K. Macejko, W. Wiński, <http://www.ustausta.pl/777-online/> (dostęp: 20.04.2021).

1993 roku za pośrednictwem IRC – Internet Relay Chat, *HamNet*⁶³ w adaptacji Stuarta Harrisa rozgrywał się na czacie i uczestniczyli w nim na żywo zarówno aktorzy, jak i zwykli internauci; od 2011 roku jest też realizowany projekt wirtualnej sceny przy użyciu social mediów przez Maxim Gorki Theater, zapoczątkowany premierą spektaklu *Effi Briest*). Choć kontakt na linii widzowie–aktorzy jest mocno zapośredniczony, to jednak jest jak najbardziej żywy, silny, angażujący i na swój sposób bezpośredni. *Ambasada 2.0* nie jest bowiem jedynie odtworzeniem rejestracji spektaklu-zdarzenia, czyli przedstawieniem mediatyzowanym, ale rozgrywanym przy udziale widzów w czasie rzeczywistym, tyle że w wirtualnej przestrzeni.

Paradoksalnie wydaje się zatem, że mimo technologicznego zapośredniczenia zostaje utrzymana w mocy kategoria *liveness* (*nażywość*⁶⁴) i mimo dystansu przestrzennego zostaje zachowana autozwrotność komunikacji. Aktorzy grają w czasie rzeczywistym, są tu i teraz, choć po drugiej stronie ekranu. Ponadto – co mocno wykorzystują twórcy z grupy Usta Usta Republika – mają szansę wchodzić w interakcje, dostrzec w okienkach widzów, zadać im pytanie lub o coś poprosić. Małgorzata Sugiera zauważa, iż współcześnie to pojęcie bardzo rozszerzyło swoje znaczenie i odwołuje się do pojęć „nażywość online” oraz „nażywość grupowa”. Badaczka zwraca uwagę na obecną w obu wypadkach „nieprzerwaną, technologicznie zapośredniczoną (przez Internet czy telefonię komórkową) współobecność z innymi w tym samym czasie, choć nie w tym samym miejscu. Co istotne, tak poszerzona definicja nażywości obejmuje także interakcje z maszynami, które jako część pętli feedbacku zyskują wrażenie «życia» i sprawczości. [...] dokonało się w tej definicji kolejne istotne przesunięcie: już nie ontologia żywych ciał i nie relacja między mediami a technologiami okazuje się źródłem nażywości, lecz afektywne doświadczenie uczestnika wydarzenia, i to niezależnie od stopnia oraz sposobu technologicznego zapośredniczenia”⁶⁵. Kolejni badacze tego pojęcia idą jeszcze dalej, proponując zamiast binarnej pary podejście komplementarne, w którym światy realny i wirtualny nie konkurują ze sobą, lecz się uzupełniają.

Widz staje się aktywnym współkreатorem całego wydarzenia. Jego dostęp do przedstawienia warunkują zaplecze i umiejętności technologiczne – wypełnienie formularza na stronie internetowej spektaklu⁶⁶, wymiana

⁶³ O tym projekcie pisze T. Kubikowski. Zob. *Teatr w sieci*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997.

⁶⁴ P. Auslander, *Na żywo czy...*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 107.

⁶⁵ M. Sugiera, *Nażywość*, [w:] *Performatyka: terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 146–147.

⁶⁶ <http://www.tlustalangusta.pl/ambasada> (dostęp: 18.05.2020).

korespondencji mailowej z Pierwszym Sekretarzem Ambasady, zainstalowanie aplikacji Zoom. Do zainteresowanego udziałem odbiorcy są adresowane liczne techniczne wskazówki: „zainstaluj na swoim laptopie lub komputerze aplikację ZOOM – odradzamy korzystanie z telefonu komórkowego”; „zadbaj o szybkość i stabilność Twojego połączenia internetowego – nie chcielibyśmy się nawzajem zniechęcać, nieprawdaż?”; „na czas spotkania zapewnij sobie miejsce i spokój, aby nikt Ci nie utrudniał wizyty – uczestnictwo postronnych osób jest niewskazane”; „zaopatrzyć się w słuchawki (z mikrofonem), aby nic nie umknęło Twojej uwadze”; „poświęć kilka minut, aby skonfigurować komunikator ZOOM – spójrz na krótki poradnik przygotowany przez naszą Administrację”. Wśród tych technicznych wskazówek znalazła się i taka, która mówiła: „Zaopatrzyć się w małą przekąskę oraz coś słodkiego (batonik, ciastko, czekoladka)”. Okazuje się później, że warto było mieć tę przekąskę przygotowaną, bo stała się częścią artystycznych działań. Stajemy się współuczestnikami na wielu poziomach spotkania. Poziom techniczny jest tu bazą niezbędną do nawiązania się relacji. Następuje wymiana mailowej korespondencji z Pierwszym Sekretarzem, później zostaje przygotowane miejsce spotkania (ze słodką przekąską włącznie), potem jest wejście w kontakt „na żywo” w wirtualnym środowisku internetu, a jednocześnie wejście dzięki tym narzędziom w realną (choć wirtualną) przestrzeń poznańskiego Zamku. Do tego dochodzą wcześniejsze doświadczenia samego odbiorcy teatralnego: czy widział jakieś inne spektakle zespołu, czy uczestniczył w pierwszej *Ambasadzie* z 2006 roku, czy interaktywność w kulturze jest dla niego czymś znanym i oswojonym, czy też pełnym *novum*. Dramaturgia spektaklu zasadza się na sprzężeniu zmysłów realnych z ich wirtualnym przetworzeniem. Twórcy stają przed nowymi problemami – od perfekcyjnego opanowania medium przekazu, przez nieco bardziej filmowe niż teatralne kwestie, sposób kadrowania siebie i przestrzeni czy zastosowanie natężenia głosu, po reakcje na zachowania i wypowiedzi samych widzów-współuczestników (czy udzielać im wskazówek technicznych podczas trwania spektaklu, jak zareagować na to, że ktoś w tym czasie piecze ciasto czy karmi dziecko). Te niepokoje i trudy realizacyjne świetnie oddaje Marcin Głowiński, jeden z twórców projektu: „Jest sieć czy nie ma sieci, oto jest teatr w czasach pandemii. Siedemnaście osób na Zoomie. Zaraz zaczynamy, nie, to nie jest spektakl, to jest dziesięć rozpoczynających się co 15 minut spektakli, dla dziesięciu grup widzów [...]. Gdzieś na granicy Niemiec i Luksemburga siedzi reżyser, półelektronowy mózg, WW”⁶⁷. A zespół na swoim profilu facebookowym po premierze dodaje: „Graliśmy na

⁶⁷ <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3462480057115219&set=a.197707623592495&type=3&theater> (dostęp: 15.06.2020).

żywo, obserwując Wasze reakcje i słuchając Waszych odpowiedzi. [...] Być może teatr w sieci oddziela nas ekranem, ale skraca dystanse”⁶⁸. W trakcie trwania spektaklu uczestnictwo ma cały czas charakter interaktywny: widzowie wędrują po korytarzach i salach zamkowych, wypełniają ankiety, a ich odpowiedzi są wykorzystywane w dalszych działaniach i istotne dla przyznania końcowego azylu w ambasadzie.

W 777 online uczestnictwo publiczności przebiega podobnie – wymaga zaangażowania, interakcji, nieustannej czujności po obu stronach monitora i słuchawek. Spektakl premierowy z 2007 roku, grany na parkingu pod placem Wolności, w założeniu także wymagał zaangażowania publiczności. Najnowsza „zoomowa” realizacja wnosi do sfery odbioru nowy aspekt – dużą intymność spotkania z artystami. Po zalogowaniu na platformę Zoom widz przechodzi na stronę spektaklu, otrzymuje przydomek (odwołujący się do kolorów, np. Czerwona, Biały, Niebieska) i rozpoczyna podróż po wirtualnych pokojach (nazwanych: wiedza, wiara, miłość, zazdrość, zbrodnia czy zdrowie). Widzowie są przełączani do różnych pokoi, towarzyszą im w tym inni widzowie-uczestnicy, a zdarza się, że czasem są zupełnie sami – twarzą w twarz (ekran w ekran) z aktorem. Zoom odbiera, co prawda, możliwość polisensorycznej percepcji (przez ekran nie posmakujemy, nie powąchamy, nie dotkniemy), ale artyści nieustannie odwołują się do tych pozostałych zmysłów (np. częstują kawą, herbatą lub czymś mocniejszym), wpływając na wyobraźnię odbiorcy.

Immersywność staje się nowym stylem odbioru, częścią procesu wypierania strategii percepcyjnych przez partycypacyjne. Krzysztof Maj proponuje następującą definicję: „Pojęciem, które uwspólnia Coleridge’owskie gorliwe zawieszenie niewiary z Tolkienowską wiarą w pozytywny wymiar eskapizmu i Suwinowskim przekonaniem o wyobcowującej sile światotwórstwa, jest *i m e r s j a* – dosłownie oznaczająca zanurzenie, zagłębienie czy pogrążenie, jednak metaforycznie opisująca pewien szczególny akt odbioru, polegający na zatraceniu się w świecie narracji”⁶⁹. Podkreśla za innymi badaczami tego zjawiska, że immersywny odbiór to taki, w którym użytkownik zanurza się w przestrzeni wzrokowej, dźwiękowej i dotykowej, właściwej dla danego środowiska tak mocno, że stwarza się poczucie obecności w wirtualnym świecie, wymykające się fizyczności. Następuje zredukowanie dystansu. Immersja jest transmedialna i polisensoryczna, a jej odbiór można określić mianem światoodczucia, czyli takim partycypowaniem w fikcyjnym świecie, które obejmuje cały zespół charakterystycznych dla niego cech i towarzyszy

⁶⁸ <https://www.facebook.com/tlustalangusta/> (dostęp: 15.06.2020).

⁶⁹ K.M. Maj, *Czas światoodczucia. Immersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 372.

jego rozwojowi⁷⁰. Zastosowanie ma tu pojęcie kultury uczestnictwa, która zakłada aktywność odbiorców utożsamiających się z realiami danego świata i osadzających w nich własne narracje.

* * *

Opisywane zjawiska wpisują się silnie w tzw. zwrot afektywny. Ryszard Nycz definiuje „kulturę afektu” jako kulturę widzianą przez pryzmat jej afektywnego wymiaru oraz taką, która swe specyficzne rysy zawdzięcza zaangażowaniu w afektywne relacje, kształtujące dominujące formy sztuki i literatury. Badacz zwraca uwagę na instytucjonalne strategie organizacji i zarządzania „społeczeństwa doświadczenia” czy „społeczeństwa przeżycia”⁷¹. Tytułowe „afekty w kulturze” rozumie jako „spektrum afektywnych artykulacji pobudzeń oraz reakcji – o charakterze afektów, emocji, uczuć, nastrojów... – manifestujących się w rozmaitych mediach, rodzajach, gatunkach kultury, a sztuki i literatury w szczególności”⁷². Dzieła odwołujące się do zmysłu dotyku wydają się mocno wpisywać w tę definicję, gdyż nie tylko odwołują się do intelektualnych i estetycznych kompetencji odbiorcy, lecz także poruszają jego struktury odczuwania – i to na poziomie zmysłowym, jak i właśnie afektywnym.

Jak zatem widać, współczesna humanistyka, w tym zwłaszcza estetyka, mocno podważa wcześniejsze podziały, kładąc akcent na wielozmysłowy odbiór literatury, sztuki, teatru, działań performatywnych. Niezmiennie istotne są tu kwestie odbiorcy i oddziaływania na jego zmysły. Coraz częściej w swoich doświadczeniach odbiorczych natrafiamy na dzieła – literackie, plastyczne, teatralne, filmowe, performatywne – tak mocno angażujące i przekraczające definicje tego, co do tej pory leżało w zakresie kompetencji czytelnika i widza, że zostajemy usytuowani na granicy swoich zdolności percepcyjnych i możliwości akceptacji stopnia przekraczania granicy między dziełem a odbiorcą. Te przekroczenia są szczególnie widoczne w przywołanych tu przykładach. Niejednorodność, wielopoziomowość, polifoniczność przekazu artystycznego stawiają odbiorcy coraz bardziej skomplikowane wyzwania. Coraz częściej możemy nie tylko zobaczyć czy wysłyszeć dzieło, lecz także go dotknąć, posmakować, powąchać. Zwłaszcza na poziomie dotykowym są to ciekawe doznania – tytułowych chropowatości i szorstkości bądź, w opozycji do nich, gładkości. Niejednokrotnie twórcy w swoich dziełach

⁷⁰ Zob. *ibidem*, s. 382.

⁷¹ R. Nycz, *Wstęp. Humanistyka wczoraj i dziś (w wielkim skrócie i nie bez uproszczeń)*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zurocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, seria *Nowa Humanistyka*, t. XIX, Warszawa 2015, s. 20.

⁷² *Ibidem*, s. 21.

łaniach odwołują się do zjawiska synestezji, które polega na kojarzeniu ze sobą wrażeń pochodzących od różnych zmysłów, np. dźwięków z kolorami, zapachów ze smakami itp. To zjawisko jest częste zarówno w języku potocznym (np. „chropowaty głos”, „ciepły kolor”, „słodki zapach”), jak i w języku literackim (np. poezja Charles’a Baudelaire’a i Artura Rimbauda, twórczość Mirona Białoszewskiego)⁷³. W odbiorze sztuki haptycznej czy nastawionych na wielozmysłową aktywność ekspozycji, performansów i spektakli uruchamia się swoista dramaturgia – zaplanowana przez twórcę, wpisana przez niego w dzieło, ale „aktywowana” dopiero przez odbiorcę traktowanego jako współuczestnika.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- 777 online, Teatr Usta Usta Republika, spektakl online w aplikacji Zoom, premiera: 16.10.2020, reżyseria: W. Wiński, scenariusz: E. Kaczmarek, K. Macejko, W. Wiński, <http://www.ustausta.pl/777-online/> (dostęp: 20.04.2021).
- Ambasada 2.0, Teatr Usta Usta Republika, spektakl online w aplikacji Zoom, premiera: 22–24.05.2020, reżyseria: W. Wiński, scenariusz: E. Kaczmarek, K. Macejko, W. Wiński, <http://www.ustausta.pl/ambasada-2/> (dostęp: 20.04.2021).
- Brama Poznania, <https://bramapoznania.pl/oferta-dla-rodzin-z-dziecmi> (dostęp: 23.04.2021).
- Centrum Nauki Kopernik, <https://www.kopernik.org.pl/wydarzenia> (dostęp: 23.04.2021).
- Dotknąć obrazu – Malczewski, Szymborska, Antoniszczak*, Muzeum UJ Collegium Maius, 14.10 – 6.12.2013, <http://www.dotknijkultury.pl/pl/popzednie-edycje/2013/wydarzenia/wystawa-dotknac-obrazu> (dostęp: 7.07.2020).
- Film dokumentalny: *Marina Abramović: Artystka obecna / Marina Abramović: The Artist Is Present*, USA 2012 / 106’, reżyseria: M. Akers, J. Dupre, <https://muzeumkrakowa.pl/muzeum-bez-barrier> (dostęp: 20.04.2021).
- <https://objectlessons.space/posts/2019/sissel-tolaas> (dostęp: 10.04.2021). <https://sensorymaps.com/?projects=smellwalking-practices-and-influences> (dostęp: 10.04.2021).
- <https://sztukawciemno.pl/> (dostęp: 20.04.2021).
- <https://sztukawciemno.pl/o-projekcie/> (dostęp: 20.04.2021).
- Multimedialne Muzeum, <https://multimedialnemuzeum.pl/> (dostęp: 23.04.2021).
- Muzeum Bajek, Baśni i Opowieści MuBaBaO, <https://www.facebook.com/Muzeum-Bajek-Ba%C5%9Bni-i-Opowie%C5%9Bci-Storyteller-Museum-128032343954199>; <http://mubabao.pl/> (dostęp: 23.04.2021).
- Muzeum Krakowa, <https://muzeumkrakowa.pl/cykle/program-edukacyjny-towarzyszacy-wystawie-w-chocholim-tancu> (dostęp: 23.04.2021).
- Muzeum Powstania Warszawskiego, <https://www.1944.pl/artukul/tajne-komplety-czyli-zwiedzaj-muzeum-inaczej-ni,5114.html> (dostęp: 23.04.2021).

⁷³ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/synestezja;3982085.html> (dostęp: 25.04.2021).

- Nie mów nikomu*, scenariusz i reżyseria: A. Ziajski, prapremiera: 25.11.2016, Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza.
- Spójrz na mnie*, reżyseria i scenariusz (na podstawie historii bohaterów): A. Ziajski, prapremiera: 23.02.2018, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, premiera poznańska: w ramach cyklu Teatr Powszechny w CK Zamek.
- Wystawa *(Nie) Dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku* prezentowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 11.04 – 17.05.2015, <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/wystawa-nwystawa-nie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-rokuie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-roku-4090/> (dostęp: 7.07.2020).
- Wystawa *To czuć! Projektowanie dla zmysłów*, 23.03.2017, Galeria R+ w Szczecinie, <https://www.facebook.com/pg/galeriarplus/photos/> (dostęp: 10.04.2021).
- Zamek w Kórniku, https://kornik.travel/pl/obiekty/zwiedzanie/zamek=-w-korniku?gclid=Cj0KCQjw9_mDBhCGARIsAN3PaFPpwAVNuWd0HkhoutucM8fSsYaBxs8vW3p5AsmInyRsLX2purAgLHQaAugTEALw_wcB (dostęp: 20.04.2021).

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1992.
- Aschenbrenner K., *Jak możliwa jest sztuka?*, przeł. M. Gołaszewska, [w:] *Eseje o pięknie. Problemy estetyki i teorii sztuki*, red. K. Wilkoszewska, Warszawa–Kraków 1988, [także w:] *Eidos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1988.
- Auslander Ph., *Na żywo czy...*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 107.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Balus W., *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4.
- Baumgarten A.G., *Metafizyka*, przeł. i oprac. J. Surzyn, seria *Biblioteka Europejska*, Kęty 2012.
- Bąk S., *Dotyk w performansie*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016.
- Człowiek posiada więcej niż 5 zmysłów*, 16.06.2016, <https://joemonster.org/art/36446> (dostęp: 3.08.2020), źródło anglojęzyczne: D. Hiskey, *Humans have a lot more than five senses*, 16.07.2010, <http://www.todayifoundout.com/index.php/2010/07/human-s-have-a-lot-more-than-five-senses/> (dostęp: 3.08.2020).
- Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/muzeum;3944738.html> (dostęp: 23.04.2021).
- Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/synestezja;3982085.html> (dostęp: 25.04.2021).
- Figzał-Janikowska M., *Sceny widzialności*, 21.03.2018, <https://teatralny.pl/recenzje/sfery-widzialnosc;2313.html> (dostęp: 22.04.2021).
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Folga-Januszewska D., *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49.

- Ghirardo D., *Architektura po modernizmie*, Toruń 1999.
- Glusza, reż. A. Goc, „Tygodnik Powszechny” 22.08.2016, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/glusza-35169> (dostęp: 21.04.2021).
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. A. Landman, J. Grabowski, *Biblioteka Klasyków Filozofii*, Warszawa 1964.
- Herbert Z., *Podróż*, [w:] *idem, Elegia na odejście*, Wrocław 1993.
- <http://www.scenarobocza.pl/spektakl/1600-nie-mow-nikomu/> (dostęp: 21.04.2021).
- <http://www.tlustalangusta.pl/ambasada> (dostęp: 18.05.2020).
- <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3462480057115219&set=a.197707623592495&type=3&theater> (dostęp: 15.06.2020).
- <https://www.facebook.com/tlustalangusta/> (dostęp: 15.06.2020).
- Inny słownik języka polskiego*, t. I: A...Ó, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Inny słownik języka polskiego*, t. II: P...Ż, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Koton-Czarnecka M., *Zmysły zwierząt są niesamowite. Jak postrzegają świat?*, „National Geographic Polska” 25.02.2020, <https://www.national-geographic.pl/artukul/zmyslowa-ostrosc> (dostęp: 8.03.2020).
- Kozak P., *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 2013.
- Kubikowski T., *Teatr w sieci*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1997.
- Maj K.M., *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.
- Maczyńska-Frydryszek A., Jaskólska-Klaus M., Maruszewski T., *Psychofizjologia widzenia*, red. R. Bartel, Poznań 2001.
- Nycz R., *Wstęp. Humanistyka wczoraj i dziś (w wielkim skrócie i nie bez uproszczeń)*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, seria *Nowa Humanistyka*, t. XIX, Warszawa 2015.
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- Podgórski M., *Ucieczka od wizualności i jej społeczne konsekwencje. Fenomen estetyki haptycznej*, Poznań 2011.
- Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008.
- Prajzner K., *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 26.
- Ripa C., *Ikonologia*, Kraków 2013.
- Rivière G.H., *La muséologie selon*, Paris 1989.
- Rostkowska A., *Haptyczne dzieło sztuki*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010.
- Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. nauk. A. Chmielewski, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998.
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/chropawy;2448697.html> (dostęp: 23.05.2020).

- Słownik języka polskiego* PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/immersja;2561260> (dostęp: 20.03.2021).
- Słownik języka polskiego* PWN, <https://sjp.pwn.pl/slovniki/szorstki.html> (dostęp: 23.05.2020).
- Słownik synonimów*, <https://antonimy.net/antonim/chropowaty> (dostęp: 23.05.2020).
- Słownik synonimów*, <https://synonim.net/synonim/szorstki> (dostęp: 23.05.2020).
- Smolińska M., *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/wystawa-nwystawa-nie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-rokuie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-roku-4090/> (dostęp: 20.04.2021).
- Smolińska M., *Wprowadzenie*, [w:] *eadem*, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.
- Stefanik M., Kamel M., *Muzea i wystawy interaktywne w Polsce – współczesna atrakcja turystyczna*, „Turystyka Kulturowa” 2013, nr 8.
- Sugiera M., *Nażywość*, [w:] *Performatyka: terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, red. E. Nowakowska, Warszawa 1975.
- Tkaczyk K., *Johann Gottfried Herder. Sensualistyczny bunt wobec klasycznej estetyki*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016.
- Tysza J., *Zza szyby po węgiersku*, 21.12.2016, <https://teatralny.pl/recenzje/zza-szyby-po-wegiersku,1802.html> (dostęp: 21.04.2021).

Monika Błaszczak – adiunkt w Zakładzie Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Literaturoznawca, teatrolog i kulturoznawca. Jej zainteresowania badawcze obejmują: estetykę literacką i performatywną, współczesny i najnowszy dramat i teatr, estetykę odbioru i strategie odbiorcze we współczesnym teatrze i sztukach performatywnych, kategorie estetyczne w ujęciu interdyscyplinarnym i transdyscyplinarnym, łączącym perspektywy: literaturoznawczą, kulturoznawczą i teatrologiczną oraz praktyczne aspekty kultury, takie jak: zarządzanie w kulturze, sztuka autoprezentacji, kuratorstwo kulturalne. ORCID: 0000-0002-3942-8026. Adres e-mail: <monika.blaszczak@amu.edu.pl>.

Monika Błaszczak – PhD, lecturer in the Department of Literary Aesthetics of the Institute of Polish Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Literary scholar, theater and culture expert. Her research interests include literary and performative aesthetics, contemporary and recent drama and theater, the aesthetics of reception and reception strategies in contemporary theater and performing arts, aesthetic categories from an interdisciplinary and transdisciplinary perspective, combining literary, cultural and theater perspectives, as well as practical aspects of culture, such as management in culture, the art of self-presentation, cultural curatorial. ORCID: 0000-0002-3942-8026. E-mail address: <monika.blaszczak@amu.edu.pl>.

Epifania twarzy czy iluzja maski? O zmaganiu się człowieka w ujęciu filozofii dramatu Józefa Tischnera

ABSTRACT. Inga Mizdrak, *Epifania twarzy czy iluzja maski? O zmaganiu się człowieka w ujęciu filozofii dramatu Józefa Tischnera* [Facial epiphany or mask illusion? About the struggle of man in terms of the Józef Tischner's philosophy of drama]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 257–271. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.15.

The aim of the article is to present human issues in the context of the face and the mask as its negative. This is to bring us closer to a better diagnosis of the human condition today and the changes that can be articulated on its basis. Both the face and the mask are multi-context, and any attempt to define them encounters a number of difficulties. In Józef Tischner's philosophy of drama, the face is a condition for the essence of the meeting. On the other hand, the mask, as an appearance and falsification of the truth of the face, is placed in the ambiguous perspective of hiding, concealing, mystifying or obscuring or obscuring the image of the face. Thanks to the face, man is somehow “at home”, and in the bonds of the mask he is somewhat “out of place”, he is lying. The face is relational and the mask is reactionary. Inquiries about whether the face brings closer and reveals the naked being of a human intensify questions about the nature of the face itself and whether it is possible to reach the pure phenomenon of the face as such. Both the face and the mask reveal important moments in the characteristics of a human being as a dramatic being, in which questions about meaning, identity, freedom and responsibility, as well as what is “between” I and You, gain in intensity and imply new attempts to reveal who is a human.

KEYWORDS: dialogue, face, mask, relation, identity, drama

Wprowadzenie

W filozoficznym sporze o człowieka (jego kondycję, tożsamość, podmiotowość oraz podstawowe właściwości) istotną rolę odgrywa filozofia dialogu – i to nie tylko przez jej walory analityczne, lecz zwłaszcza przez różnorodny wymiar opisu doświadczenia człowieka jako bytu relacyjnego. Głównym paradygmatem, wokół którego myśliciele rozwijają swe koncepcje, jest spotkanie z Ty drugiego (Martin Buber), z Innym (Emmanuel Lévinas, Józef Tischner). Człowiek jawi się jako byt odniesiony do drugiego, w określony sposób uczestniczy w byciu drugiego, a poprzez niego coraz bardziej może wnikać w poznanie i rozumienie samego siebie. Różnice w pojmowaniu relacji z drugim człowiekiem, typowe dla przedstawicieli tego nurtu (np. ujmowanie relacji *Ja-Ty* przez Bubera, *Toż-Samego – Innego* przez Lévinasa czy *Pytającego i Zapytanego* przez Tischnera), odsyłają do wspólnych py-

tań o istotę człowieka i fundamentalnych kwestii etyczno-aksjologiczno-egzystencjalnych. Wspólnego gruntu w myśleniu można upatrywać na płaszczyźnie poszukiwania wartości konkretnego podmiotu, niezbywalnego charakteru Ja, ale także udratycznionej kategorii „pomiędzy”, w której jest rozpatrywana cała rozgrywająca się historia relacji Ja-Ty. Przy czym relacyjność jest rozpatrywana w kontekście symetryczności lub asymetryczności, zwrotności bądź niezwrotności, aktywności i dynamiczności, egocentryczności i pasywności czy monologiczności i dialogiczności.

Pośród znaczących myślicieli reprezentujących nurt filozofii dialogu, takich jak Ferdinand Ebner, Martin Buber, Franz Rosenzweig czy Emmanuel Lévinas, ważny głos w dyskusji nad człowiekiem zabiera Józef Tischner, którego bogata spuścizna filozoficzna nadal inspiruje współczesną humanistykę, odznaczając się wieloma implikacjami etycznymi, metafizycznymi, psychologicznymi, a nawet pedagogicznymi. Rozważania Tischnera wydają się dziś nadal aktualne – ze względu nie tylko na nośność samego problemu spotkania, lecz także na pojemność kategorii dramatu, której nadał on oryginalną warstwę znaczeniową i ukazał w nowym świetle jej konsekwencje dla głębszego rozumienia relacji. Udratycznienie spotkania stało się niejako filozoficzną wizytówką Tischnera. W dialogice Bubera i teorii epifanii twarzy Lévinasa kategoria dramatu wprost nie występuje. Jednakże Tischner, odwołując się do obu myślicieli, z pewnością wyczuwał problem dramatu obecny zarówno w koncepcji „pomiędzy” Martina Bubera, jak i w imperatywie etycznym płynącym z twarzy Innego u Lévinasa.

Słynne Buberowskie rozróżnienie na świat Ja-To oraz Ja-Ty wykrytalizowuje również sposób rozumienia sfery „pomiędzy”. W odniesieniu Ja-To mamy domykalność, zamkniętość i dokonanie bytu. Świat To niejako unieruchamia byt. Twardnieje on w zamkniętym odcinku czasu, jest zależny od czaso-przestrzeni i staje się dla niej pustym, skostniałym przedmiotem. Przeciwna sytuacja występuje w świecie Ty, które jest otwartością, niezakończonym i niedomykalnym procesem aktualizującym się w teraz, „przeźroczystością w przestrzeni i czasie”. W świecie Ty podmiot staje się czystym aktem, podmiotowym „kimś”, kto jest porządkiem świata. Sfera „pomiędzy” jest więc relacją istnień, istotowym odniesieniem człowieka do drugiego, a jej wielorakie odcienie ogniskują się w aktywnej dialogice procesu relacji i wymagają ciągłego nasłuchiwanie drugiego w jego byciu, gdyż „sfera międzyludzkiego to sfera wzajemnego bycia naprzeciw”¹. Owo „naprzeciw”, tak charakterystyczne w opisie relacji, jest nastrojeniem, gotowością wejścia w horyzont „Ty”, tego, co ważne, autentyczne i twórcze.

¹ M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, Warszawa 1992, s. 141.

Cenną intuicję można odnaleźć u Adama Hernasa, który w tym kontekście pisze: „Oddzielenie i odstęp, uwolnienie się z ucisku, odskok, zajęcie pozycji *wobec* i *naprzeciw*, a zatem w pierwszej relacji, polega na zrobieniu wolnego miejsca, na ustanowieniu przestrzeni «między», w której ludzkie bycie może się zaprezentować jako podmiot i osoba. Dopiero z tej odległości podmioty stają się dla siebie widoczne”².

Dla Lévinasa relacja międzyludzka jest istotowo niesyntetyzowalna i nie musi być symetryczna, ponieważ „w relacji międzyosobowej nie chodzi o to, by myśleć razem mnie i innego, lecz być twarzą w twarz. Prawdziwa jedność lub prawdziwe razem nie jest wyrazem syntezy, lecz razem twarzą w twarz”³. Sam Inny jest radykalnie inny, nieuchwytny w gruncie rzeczy w swej podmiotowości, wymyka się poznaniu, pozostaje tajemnicą. Sama zaś twarz Innego jest akontekstowa. Drugi nie jest dany w kontekście. Jego twarz „jest sensem ze względu na nią samą” i „nie może stać się treścią, którą objęłaby nasza myśl; jest niezawieralnością, prowadzi nas poza”⁴. Lévinas nie odrywa „ja” od życia; przeciwnie – koncentruje się na „ja”, „które zostaje wtopione w życie, przeżywane i «zamieszkane w innym» (*lived with the other*). Takie «ja» odrzuca subiektywne i egoistyczne «umiłowanie» samego siebie. Odchodzi ono od samego siebie, aby wziąć odpowiedzialność za innych”⁵. Mowa twarzy rozpoczyna każdorazowo nową historię dyskursu, w której odpowiedź dana drugiemu wkracza w pole autentycznej relacji, a sama odpowiedzialność nie jawi się li tylko jako odpowiadanie na wezwanie, lecz odpowiadanie za drugiego. Mowa twarzy drugiego konstituuje się, zanim zrodzi się dialog. Dla Lévinasa to „diakonia jest przed wszelkim dialogiem”⁶, a zatem spełnienie imperatywu etycznego, służenie drugiemu, spełnienie prośby twarzy drugiego, a prośba ta ma nakazowy i niekoniecznie zwrotny charakter. Twarz drugiego wzywa, a czy jego twarz odpowie z kolei na wezwanie mnie samego, to wedle Lévinasa leży w polu jego wolności. Lévinas przerzuca ciężar odpowiedzialności na podmiot widzący twarz drugiego, a nie prezentujący własną. Epifania twarzy płynie ze strony drugiego, bo to ona objawia mnie samemu to, co powinienem względem niego zrobić. Lévinas uzasadnia to tym, iż „jestem odpowiedzialny za całą odpowiedzialność, która odpowiada za wszystkich innych i za wszystko u innych, nawet za ich odpowiedzialność”⁷. Totalność odpowiedzialności koncentruje się w „Ja”,

² A. Hernas, *Czas i obecność*, Kraków 2005, s. 222.

³ E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony*, Kraków 1985, s. 46.

⁴ *Ibidem*, s. 49–50.

⁵ J. Wróbel-Best, *W kręgu (własnych) słów Emmanuela Lévinasa. Rozmowa na temat ludzkiej egzystencji*, Houston 2016, s. 47.

⁶ E. Lévinas, *op. cit.*, s. 55.

⁷ *Ibidem*, s. 56.

bowiem ono ma „zawsze większą odpowiedzialność niż wszyscy inni”, a to „brzemie jest najwyższą godnością tego, co jedyne. Niezastąpionym «ja» jestem tylko o tyle, o ile jestem odpowiedzialny. Mogę zastąpić wszystkich, ale nikt nie może zastąpić mnie”⁸.

Buber i Lévinas, inspirujący Tischnera, wprowadzają elementy, które zainicjowały jego własne przemyślenia, sytuując podmioty poza samotnością bycia. Sam byt ludzki jawi się zrazu jako relacyjny i mimo iż jego swoista „monadyczność” przejawia się w jego inności, to jednak jest odniesiona do dialogiczności i otwiera ją na szerszą perspektywę, w której zjawia się drugi, a wówczas całe odniesienie nabiera zupełnie innej jakości, nowego kształtu i wiedzy przez meandry dramatu, w którym analogia do Kierkegaardowskiego „albo albo” odsłania horyzont zbawienia lub potępienia.

Niniejszy artykuł nie zmierza do całościowej definicji twarzy czy ludzkiej tożsamości, ale stanowi próbę dookreślenia fenomenu twarzy w celu przedzierania się do zagadki człowieka i jej fundamentalnych aspektów. Tezą niniejszych rozważań jest stwierdzenie, iż twarz jako kategoria wieloznaczna wraz z jej rozmaitymi *modi* udramatycznia samą relację, ale dzięki temu wyjawia się sens prawdy bycia człowieka w świecie i jego ziemskiej wędrówki.

Ja człowieka uczestniczące w dramacie

Józef Tischner w wykładni pojęcia dramatu jako podstawowej kategorii swego myślenia o człowieku ukazuje źródło spojrzenia nie tylko na egzystencjalny kontekst jego sposobu bycia w świecie, lecz także na relację do drugiego. Spotkanie jako relacja zrazu jest i pozostaje dramatyczne, ponieważ jego rozwój, kierunek i cel są nieprzewidywalne. Stające naprzeciw siebie podmioty wyłaniają się z różnych kontekstów, inaczej myślą i przeżywają świat, a ich wolność, na przecięciu której się spotykają, zawiera w sobie potencjalność zarówno jedności, jak i rozłamu, wzniosłości albo prymitywności, koherencji albo rozdzielnosti. Dramat więc staje się nie tylko korzeniem wszelkich relacyjnych styków, lecz także w gruncie rzeczy horyzontem spełnienia bądź niespełnienia człowieka. Dramat i wolność, sprzężone i splecione w relacji dwóch podmiotów, tętnią, nadając relacji specyficzny rys określania siebie względem wartości.

Pojęcie dramatu ma wielorakie odniesienia i nie wyczerpuje się jedynie w odesłaniu do samej jednostki oraz jej zakorzenienia w świecie. Dramat bowiem gdzieś się rozgrywa, gdzieś wydarza, ma swój rezonans, rytm,

⁸ *Ibidem*, s. 57.

dynamikę. Jest niejako pulsującym ogniwem relacji, tego, co wydarza się „pomiędzy”, a zarazem staje się twórczym spełnieniem wolności. Tischner już na samym początku *Filozofii dramatu* upomina się o reaktywację pojęcia dramatu w całym jego ciężarze gatunkowym, co oznacza, iż tu upatruje klucza do zagadki człowieka i kluczem tym chce ją rozjaśnić. Nie czyni tego od strony teoretycznego opisu, lecz próbuje wnikać w samo doświadczenie relacji, kreśląc własną wizję człowieka jako istoty dramatycznej, czyli *de facto* odniesionej zawsze do Innego (człowieka lub Boga). Dramat w logice ludzkiego losu wskazuje między innymi na intencjonalno-dialogiczne możliwości, ale są one w rękach ludzkiej wolności, która je w swoisty sposób ukonstytuuje. Dlatego Tischner nigdy nie odrywa pojęcia dramatu od człowieka, lecz mocno podkreśla jego uczestnictwo, zakorzenienie i życie w dramacie i na sposób dramatyczny. Człowiek jest podmiotem dramatu, ponieważ w zasięgu jego wolności coś ze swoim życiem robi, jakimś się staje i w określony sposób kształtuje swój los. Tischner rozszerza dyskurs w obrębie całej filozofii o perspektywę dramatyczną, ponieważ „filozofia dramatu nie może stać na zewnątrz ludzkiego dramatu, jako lustrzane odbicie, lecz musi być jego integralnym składnikiem. Myśląc o ludzkim dramacie zguby i ocalenia, filozofia sama staje przed tymi dwiema możliwościami – może siebie zatracić lub może siebie potwierdzić”⁹.

Pojęcie dramatu, tak podstawowe dla Tischnera, ukazuje człowieka jako istotę zmagającą się, ale też i samą filozofię jako drogę zmagania się z podstawowymi pytaniami o człowieka i samą siebie. Co bliżej oznacza owo zmaganie się człowieka i o co lub z czym jednostka się zмага? Z kim lub o kogo się zмага i w jakim celu się zмага? Biorąc pod uwagę analizy Tischnera, zmaganie się człowieka przybiera różne formy, ma odmienną amplitudę i biegnie w wielu kierunkach. Istotne jest jednak nie tylko i nie tyle samo zmaganie się, co punkt odniesienia: drugi człowiek, który również jest postawiony w sytuacji zmagania się o siebie, własną tożsamość i który tak samo stoi w dramatycznej relacji do innych. Wizja Tischnera nie jest jednak nacechowana pesymizmem uciemnionej egzystencji ludzkiej, lecz stale wychylona ku nadziei, miłości, prawdzie i dobru, a owo zmaganie się to nieustanny ruch wolności i rozpostarcie między dobrem a złem, zgubą lub ocaleniem. Ja i Ty mogą nieść w sobie załączki „zbawienia” lub „potępienia”, ale dopiero w spotkaniu przybiorą określony kształt. Stąd tak ważny dla Tischnera moment dramatu nie kończy, lecz właśnie każdorazowo rozpoczyna na nowo historię Ja i Ty, w której może pojawić się wszystko.

⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 8.

Twarz i maska: w poszukiwaniu prawdy człowieka

W precyzacji i tropieniu tożsamości człowieka Tischner kieruje swą uwagę na fenomen twarzy, ponieważ to w niej może „przeglądać się” drugi, to dzięki niej relacja nabiera swoistego charakteru, to przez nią „przechodzą” rozmaite *modi* osobowości i ogniskują w niej i „na niej” stany emocjonalne oraz uczuciowe danego człowieka. Tischnera zajmuje jednakże nie tyle twarz z jej fizjologiczno-psychologicznymi odniesieniami, ile raczej prawda bycia człowieka objawiająca się w twarzy, która „objawia się jako dar horyzontu agatologicznego – horyzontu, w którym dobro i zło przybierają formę dramatu, a dramat zapowiada możliwość tragedii lub zwycięstwa człowieka”¹⁰.

Horyzont agatologiczny wskazuje na nieobojętny charakter twarzy. Istnieje bowiem swoisty aktywny stosunek człowieka do wartości dobra i zła, a „logos twarzy to sposób, w jaki człowiek przezwycięża perspektywę tragiczności”¹¹ i w jaki odnosi się do własnego oraz cudzego losu. Zajmowane stanowisko względem wartości dobra i zła niejako „odbija się” w/na twarzy, a w przypadku egzystencjalnego stosunku człowieka do własnego tragizmu może wznieść się na pułap patosu egzystencjalnego, który z jednej strony odsyła do doznawanego bólu, trudu, ciężaru, a z drugiej zwraca uwagę na sposób ich pokonywania. Tischner sądzi, iż „śledząc przemiany patosu egzystencjalnego, śledzimy twarz i jej dzieje, śledzimy ujawnioną przez dramat prawdę człowieka”¹².

W *Filozofii dramatu* Tischner do opisu twarzy przedziera się kolejno przez analizę zasłony i maski. Myśliciel chce najpierw zdefiniować przez nie to, czym twarz na pewno nie jest. Tu jednak rodzą się interpretacyjne kłopoty, gdyż Tischner oba negatywy twarzy w kontekście poszukiwania odpowiedzi na pytanie o tożsamość człowieka potraktował dość pobieżnie, artykułując jedynie te ich aspekty, które miały uwypuklić określone rodzaje fałszu czy iluzji. Wydaje się, iż w opisie Tischnera wiele pytań pozostaje nadal otwartych, a ich stawianie nadal zyskuje na sile. Interpretacyjne trudności piętrzą się między innymi na bazie takich pytań, jak: co objawia twarz, a co ukazuje maska?, czy twarz rzeczywiście odsłania tożsamość ja?, czy maska rzeczywiście „maskuje” twarz?, czy twarz pod maską jest nadal tym, czym jest?, czym jest „zamaskowana” twarz, a czym jest „twarz” maski?, czy maska potrzebuje twarzy, by spełniać swą funkcję?, a czy istnieje twarz bez jakiegokolwiek maski?, w jakim horyzoncie myślimy twarz, a w jakim możemy odkrywać istotę maski?, i czy za zdefiniowaną maską kryje się

¹⁰ *Ibidem*, s. 64.

¹¹ *Ibidem*, s. 64.

¹² *Ibidem*, s. 65.

naga twarz?, czy istnieje możliwość dotarcia do nagości twarzy? Te pytania nie wyczerpują złożonej problematyki twarzy, aczkolwiek odsyłają do coraz wnikliwszej analityki „ja” i prowokują kolejne kwestie do rozstrzygnięcia.

Co znaczy bliżej stwierdzenie Tischnera, iż kiedy spotykamy Innego, spotykamy go „w jego twarzy”? Czy w pytaniu tym nie kryje się założenie o prymarnym charakterze prawdy bycia człowieka zawartej w twarzy drugiego? Czy rzeczywiście twarz innego „mówi” prawdę o nim i ją objawia? Na czym miałyby polegać „prawda twarzy” i jaką rolę odgrywa w relacji do drugiego? Jaką perspektywę odsłania twarz innego, a jaką jego „beztwarzowość”?

Radykalność tezy o spotkaniu drugiego „w jego twarzy” nastęrcza wiele trudności, ponieważ interpretacja i koncepcja twarzy nie zostały przez Tischnera domyślane. To, co Tischner zarysował, daje pewną intuicję, ale zostawia czytelnika z wieloma wątpliwościami i pytaniami. Tischner odwołuje się do Lévinasowskiej epifanii twarzy, by następnie zarysować własny punkt widzenia. Wskazuje za Lévinasem najpierw na ten moment spotkania, w której twarz unaocznia się jako dana. Twarz w spotkaniu jest nie tylko daną faktyczną (spotkaną w czasie i przestrzeni) czy fizjologiczną (o określonej strukturze, kształcie, fizjonomii), lecz także daną drugiemu epifanią – objawieniem tego, kim jest inny. Gdy staje się twarzą w twarz z drugim, z pewnością „jest to jednocześnie włączenie się w porządek tajemnicy, która nie przestaje mnie fascynować swą niepoznawalnością, lecz z którą zadzierzgałem w spotkaniu pewne więzy”¹³.

Epifanijsny wymiar twarzy uzmysławia, że drugiego nie da się ani do końca opisać, ani wysłowić. Drugiego się doświadcza. To, co niewysławialne i nieredukowalne, objawia się w twarzy innego, a wszelkie dookreślenia w jakiejś mierze by go uprzedmiatawały. Dlatego, jak pisze Tischner, „epifania twarzy nie przynosi żadnej wiedzy w potocznym sensie tego słowa. Tym, co przynosi, jest inny – inny jako taki, jako prawdomówny”¹⁴. Metoda fenomenologiczna jest zatem przydatna tylko w takim znaczeniu, iż naprowadza na doświadczenie, nie jest za to w stanie opisać fenomenu twarzy. Twarz się objawia, a nie przejawia. Jest nośnikiem sensu, a nie przejawem rzeczy. Istota twarzy i sposoby jej doświadczenia to dwie różne kwestie, choć nierozłącznie ze sobą związane. Przez doświadczenie twarzy można się jakoś przybliżać do uchwycenia jej istoty, choć próba definiowania twarzy napotyka granice.

Twarz innego indywidualizuje, wskazuje na inność. Trudno uchwycić jakiś stały moment twarzy, bo jej istotą są pewna „transmisja” wartości (pozytywnych lub negatywnych) oraz swoista „transmisja” sensu. Tisch-

¹³ J. Bukowski, *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987, s. 155.

¹⁴ J. Tischner, *op. cit.*, s. 22.

ner zakłada, iż naturalnym miejscem zadomowienia człowieka w świecie są wartości, ale czy z kolei tak samo naturalnym miejscem zadomowienia się wartości jest ludzka twarz? Twarz jest śladem i „stawia nas w krzyżowym punkcie świata. Ten, kto posiada twarz, jest i n n y. Odbiera wiążącą moc czynnościom i projektom czynności, które poprzedzają nasze ruchy w świecie. Nie daje się opisać przy użyciu pojęć, którymi opisujemy rzeczy”¹⁵. U Lévinasa twarz jest śladem Absolutu, a imperatyw twarzy narzuca się od razu. U Tischnera zaś doświadczenie twarzy jest gradacyjne i wymaga wysiłku. Aby poznać drugiego, trzeba go spotkać, a spotkać – to „spotkać innego w jego twarzy”¹⁶. Dostęp do twarzy jest dramatyczny (a nie radykalnie etyczny jak u Lévinasa), a samo objawienie twarzy spoczywa u źródła dramatu¹⁷ i w jakiś sposób odsyła do pojęcia procesu oraz pojęcia wolności. U Lévinasa dostęp do twarzy innego jest od razu etyczny, bezpośredni i pasywny, u Tischnera zaś ta kwestia pozostaje polemiczna, ponieważ twarz może mieć rozmaite modalności i ma charakter na wskroś aktywny: „twarz nie tylko opowiada o doznawaniu biedy... ona również na biedę odpowiada”¹⁸. Los człowieka i jego dzieje rozgrywają się w dramatycznym splocie dobra i zła, czyli horyzontu agatologicznego, który objawia się w każdej relacji i do każdej odsyła. Twarz nie jest do końca uchwytana, a perspektywa dogłębnego poznania pozostaje wciąż otwarta. Twarz w filozofii spotkania staje się „metaforą, chcącą uwolnić się od balastu zmysłowości”¹⁹, a „życie metafory rozgrywa się w ciągłym ruchu pomiędzy tym, co dosłowne, a tym, co czysto metaforyczne [...]”. A zatem twarz musi być zarazem konkretna i ogólna, dana w doświadczeniu i objawiająca się w wydarzeniu spotkania, wskazująca na skończoność i odsyłająca do nieskończoności”²⁰.

Twarz jako przedpole rozumienia sensu

Twarz niejako mieni się różnymi stronami sensu, może skrywać lub odsłaniać, przybliżać do prawdy lub oddalać od niej, prowokować, mylić, kłamać, manipulować, zapraszać, nęcić, intrygować. Dlatego można uchwycić to, co się w twarzy przejawia, tylko w jakimś przybliżeniu. Choć Tischner pisze, iż twarz „jest miejscem, w którym pojawia się prawda człowieka”²¹, to

¹⁵ *Ibidem*, s. 25.

¹⁶ *Ibidem*, s. 25.

¹⁷ *Ibidem*, s. 25.

¹⁸ *Ibidem*, s. 63.

¹⁹ D. Kot, *Zagadka twarzy*, „Ethos” 2016, t. 29, nr 2 (114), s. 45.

²⁰ *Ibidem*, s. 48.

²¹ J. Tischner, *Fenomenologia spotkania*, „Analecta Cracoviensia” 1978, 10, s. 73.

jednak pełen wgląd wydaje się nieosiągalny. Istnieje wiele możliwości konstytuowania się twarzy Innego, zatem tylko część lub jakaś „stronę” sensu twarzy można uchwycić. Być może przez rozmaite *modi* twarzy nigdy nie mamy dostępu do niej jako takiej, do jej „nagości”, niemniej jakiś przeblysłk jej prawdy odsłania się w spotkaniu. Twarz osoby *de facto* nabiera dalece bardziej złożonych znaczeń w międzyosobowej relacji, niż kiedy jest tylko dla siebie. Tischner jednak nie przejmuje Lévinasowskiej propozycji o radykalnej asymetrii, w której twarz innego jest twardym nakazem etycznym. Przyjmuje perspektywę pragnienia jako warunku możliwości otwarcia spotkania twarzy. Pragnienie wedle Tischnera jest podmiotowym warunkiem doświadczenia twarzy, naprowadzającym na nią i pobudzającym myślenie i wolność, która ostatecznie „w horyzoncie agatologicznym konstytuuje i usprawiedliwia więź odpowiedzialności”²². Ostatecznie w filozofii Tischnera gra toczy się o wolność człowieka, a także w jakiejś mierze o jego twarz, czyli o prawdę bycia, gdyż tam, gdzie „prawda jest w niebezpieczeństwie, tam w niebezpieczeństwie jest również rozum, nauka, racjonalizm i sam człowiek”²³, samo zaś „słowo «twarz» nie jest ani proste, ani zrozumiałe. Skrywa nieusuwalną tajemnicę. Co więcej, tajemnica ta należy do samej istoty twarzy: twarz odarta przez myślenie z tajemnicy nie jest twarzą”²⁴. Twarz zatem odkrywa pewien horyzont sensu, ale sam sens jest okryty woalem tajemnicy.

Tischner podejmuje wysiłek dookreślenia twarzy przez jej negatywy: zasłonę i maskę, ale w obu jego ujęciach te kategorie są dyskusyjne i nie wyczerpują analityki twarzy. Zasłonę rozpatruje w aspekcie wstydu i odwołuje się do Jeana-Paula Sartre’a, maskę zaś rozpatruje w kontekście psychologii Antoniego Kępińskiego. Zwraca uwagę na to, iż ani zasłona, ani maska nie mogą zostać uznane za twarz, bo obie są źródłem fałszu: zasłona skrywa twarz, maska natomiast kłamie, „zadaniem maski jest ludzić mnie, zadaniem wstydu jest ukryć”²⁵. Czy rzeczywiście? Obie mają za zadanie jakoś tłumić twarz, pozorować to, czym ona jest. Przez te zabiegi jednak wcale nie muszą odsłaniać zrazu prawdziwości twarzy. U Tischnera sprawą sporną jest to, na ile zasłona i maska rzeczywiście przez negację odsłaniają bliżej sens twarzy i czy rzeczywiście bez maski objawiamy swą twarz.

Wydaje się przecież, iż istnieją takie momenty wstydu, w których niekoniecznie ujawnia się preferowana przez nas wartość, oraz takie aspekty

²² *Idem, Filozofia dramatu, ed. cit.*, s. 63.

²³ *Ibidem*, s. 71.

²⁴ D. Kot, *op. cit.*, s. 45.

²⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu, ed. cit.*, s. 54.

maski, dzięki którym wcale nie musimy się orientować co do autentyczności twarzy innego. Co więcej, można podać przykłady na sytuację odwrotną, gdy właśnie maska może coś radykalnie ukryć, a wstyd – całkowicie lub czasowo ludzi. Wymiennie mogą ludzić, ukrywać i mieć. Maska daje złudne poczucie bezpieczeństwa, paradoksalnie nie chroni, może być źródłem generowania różnych oszustw, a także komunikować coś, co zdezorientuje odbiorcę. Ponadto relacyjny charakter twarzy i jej negatywów: zasłony i maski generuje kolejne paradoksy w zależności od kontekstu i doświadczenia – Inny zakładający jakiś rodzaj maski może stać się obcy dla drugiego, obcy z kolei objawiający swą twarz może stać się bardziej bliskim dla drugiego, bliski zaś w masce może stawać się coraz bardziej dalekim dla drugiego. Bliski „w” masce może się oddalać, zamykać, udawać, a daleki (obcy) dzięki prawdzie swej twarzy może się przybliżać, zjednywać, otwierać.

Maska wedle Tischnera kłamie, ale gdyby proste było rozszyfrowanie wszystkich jej modalności, dostęp do twarzy byłby absolutny. Stwierdzenie Tischnera o kłamliwej roli maski jest radykalne, ale ma lukę. Istnieje bowiem taka funkcja maski, która zrazu nie kłamie, lecz tylko przyćmiewa blask. Zdaje się, iż masek może być tak wiele, jak wielu jest ludzi. Jest to kategoria mocno zniuansowana, zresztą jak i sama twarz. Należy jednak zgodzić się z Tischnerem, kiedy odnosi on te kwestie do prawdy. Maska bowiem maskuje prawdę, „stara się stworzyć uludę będącą przeciwieństwem tego, jak coś naprawdę jest [...]”. Między maską a maskowaną prawdą ustala się coś na kształt przeciwieństwa aksjologicznego; wartość negatywna chce się przedstawić jako pozytywna²⁶. Tu ujawnia się radykalny sens maski. Sens umiarkowany odnajdujemy natomiast nieco dalej. Maska nie jest już rozumiana jako negacja prawdy, lecz jako wyostrenie danej właściwości jako typowej z pozostawieniem na boku innych.

Maska jako negatyw twarzy

Paradoksalnie jednak twarz jakoś potrzebuje swego przeciwieństwa, by wiedzieć, czym jest. Kontrowersyjne, ale chyba uprawnione w tym miejscu jest stwierdzenie, iż być może gdyby nie istnienie maski, nie wiadomo byłoby, czym jest twarz. I odwrotnie: dzięki twarzy wiemy, czym jest maska. Odsłania się jakiś sens maski jako warunku poznania twarzy: „spotykając maskę, nie możemy nie pytać o twarz”²⁷. Czy można zatem zrezygnować

²⁶ *Ibidem*, s. 57.

²⁷ *Ibidem*, s. 61.

z maski? Czym ona jest? Chroni twarz czy wystawia ją na opresję? Co tak naprawdę kryje się za maską? Absolut twarzy? Absolut „ja”? Czy można nakładać maski w nieskończoność? Na jaką perspektywę otwiera zamaskowana twarz, a na jaką twarz „czysta”, nieupozorowana? Te i wiele innych pytań utrudniają interpretację, bowiem sam punkt odniesienia (owa „twarz”) jest dość mglisty i tajemniczy. Tischner wskazuje na taki moment spotkania, który sięga głębokich pokładów istnienia drugiego. Kiedy mówi: „Doświadczenie spotkania, ściślej: przeżycie spotkania, wprowadza tego, kto spotyka, w jakąś jedyną w swoim rodzaju, osobistą prawdę spotkanego człowieka. [...] Spotykając, wiem, że inny człowiek jest, że jest wobec mnie takim, jakim jest naprawdę, bez masek i zasłon”²⁸. W przytoczonym cytacie jak w soczewce skupiają się jedne z najistotniejszych pojęć filozofii Tischnera i choć u źródeł tak rozumianego wydarzenia spotkania leży dramat, to przebliska tu również nadzieja prawdy i autentyczności, przechodzących jakoś przez twarz drugiego lub bijących wręcz z jego twarzy. Rysuje się wtedy perspektywa wzajemnego poznania, obcowania, rozumienia, a samo spotkanie „wprowadza człowieka w głąb wielkich tajemnic istnienia, gdzie rodzą się pytania o sens i bezsens wszystkiego, co jest”²⁹.

Istotą spotkania wedle Tischnera jest bycie „twarzą w twarz”, czyli specyficzna sytuacja obcowania Ja i Ty, którzy bez zapośredniczeń mogą uczestniczyć we wzajemnym „naprzeciw”. Stając wobec siebie i będąc względem siebie, muszą napotkać twarz drugiego, czyli w jakiś sposób to, kim jest drugi. Przez poznanie twarzy Ja i Ty zbliżają się lub oddalają od siebie, ale właśnie to, co się przez twarz przedostaje, scala ich w spotkaniu albo separuje. W potocznym sensie relacja bycia „twarzą w twarz” niejednokrotnie nastrocza podmiotom trudności, należy bowiem spełnić co najmniej kilka warunków umożliwiających rozmowę. Takie bycie „twarzą w twarz” prowokuje do głębszej odsłony siebie, swoich pragnień, sposobu myślenia, ale też do patrzenia drugiemu w oczy, skierowania uwagi itp., co wymaga o wiele więcej wysiłku i odwagi niż w przypadku zapośredniczeń. To, co interesuje Tischnera, wykracza poza potoczny kontekst. Być „twarzą w twarz” to zaryzykować jakoś swoim istnieniem, to być w prawdzie, nawet za cenę odrzucenia, to w sposób autentyczny być i jakoś zademonstrować ową prawdę, lecz w sposób nie tyle intencjonalny, ile dialogiczny. Dramatyczny sens twarzy polega jednakże na nieusuwalnej możliwości skrywania tej prawdy, tłamszenia jej lub wręcz zakłamania pod postacią jakiegoś zasłony lub maski. Dlatego napotkanie twarzy Innego zawsze niesie pewne *novum*, które może być obietnicą przybliżania się do prawdy albo niepewnością oddalania się od niej.

²⁸ *Idem*, *Spotkanie w horyzoncie zła*, „Analecta Cracoviensia” 1981, 13, s. 85.

²⁹ *Idem*, *Bezdroże spotkań*, „Analecta Cracoviensia” 1980, 12, s. 142.

„Mowa” twarzy a inność Innego

Twarz Innego jakoś „mówi”, ale to, co mówi, dlaczego i w jakim celu, objawiają inne funkcje mowy³⁰. To, że twarz coś „komunikuje”, wyraża nie tylko to, że człowiek jest, lecz także istnieje w określony sposób, odwołując się do danych wartości. „Język” i „mowa” twarzy są czymś innym niż rozmowa jako sposób na wyrażenie myśli, ponieważ twarz wcale nie musi od razu wyjawiać prawdy bycia podmiotu, a nawet może dawać sprzeczne komunikaty i przez to mieć odbiorcę. Komunikaty „wypisane” na twarzy mogą dawać jakieś przeczucie co do prawdziwości lub fałszywości podmiotu, ale należy podkreślić, iż dany podmiot w zależności od tego, kim jest i chce być dla drugiego w relacji, pozostaje na poziomie intencjonalnym albo dialogicznym. Dla Tischnera zaś tylko ten drugi „personifikuje”, intencjonalny natomiast „uprzedmiotawia”³¹.

Tischner dostrzega paradoksalność Innego: on nie jest nigdy tak inny, by nie był zarazem podobny, i na odwrót, nie jest nigdy tak podobny, by nie był zarazem inny: jest inny w podobieństwie i podobny w inności³². W analizie twarzy powyższe stwierdzenie Tischnera ma siłę wiążącą Ja i Ty. Skoro Inny wraz ze swoją innością wydobywa na jaw inność drugiego, to również przez fenomen twarzy dokonuje się specyficzna wzajemność, która nie znosi różnic. Przeciwieństwa i podobieństwa mogą płynnie się wymieniać w stronę narastającej inności albo narastającej także samości. Tischner twierdzi, iż z przeciwieństwa „wylania się napięcie, na którym rośnie zaciekawienie i zdumienie, ale także niepokój, lęk, gotowość do ucieczki. Z kolei doświadczenie podobieństwa i narastającej także samości rodzi świadomość «znajomości» i spokój. Niepokój i pokój przeplatają się i krzyżują. Inny coś obiecuje i zarazem czegoś odmawia”³³. Na osi spotkania twarzy Ja i Ty „jest dramaturgia wypełniona całym ciągiem mniejszych i większych wydarzeń,

³⁰ W tym kontekście warto odwołać się do tekstu Marka Drwięgi *Fenomenologia i twarz innego. Kontrowersje wokół Lévinasa*, w którym autor ukazuje rys nowej fenomenologii, rozpoczętej Lévinasowską krytyką Husserla, prowadzącej do dyskusji nad nowym pojmowaniem samego fenomenu wśród różnych współczesnych stanowisk fenomenologicznych. Na przykładzie fenomenu twarzy Drwięga przywołuje interpretację Jeana-Luca Mariona, podkreślając m.in. paradoksalny milczący charakter mowy twarzy. W Marionowskiej interpretacji Lévinasa twarz innego mówi, milcząc; należy do fenomenów przeszyconych, tzn. takich, które wymykają się jednoznaczności i widzialności. Twarz jest naddatkiem, który się narzuca, nakazując wzięcie odpowiedzialności za „nie zabijaj”, ale, jak interpretuje Drwięga, „wraz z «nie zabijaj» wylania różnorodność niekończących się możliwości znaczeń, mniej lub bardziej tymczasowych, a zatem jako fenomen nie pozwala się ukonstytuować, to raczej twarz narzuca nam swój fenomen” (*Logos i Ethos* 2019, 1(49), s. 82).

³¹ J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, Kraków 2017, s. 9.

³² Por. *ibidem*, s. 11.

³³ *Ibidem*, s. 14.

w których daje się wychwycić jakaś wychodząca poza jednostkowe życiorysy wspólnota losu”³⁴. Oznaczałoby to, iż twarz z jednej strony nie jest czymś stałym, lecz wciąż na nowo wydarzającym się w obliczu drugiego, a zarazem też nie czymś abstrakcyjnym, czego nie da się poznawczo uchwycić.

Według Tischnera istnieje moment, który umożliwia uchwycenie wewnętrznej indywidualności innego. Ów moment wymaga zatrzymania się, koncentracji na drugim, uważności i wejścia na poziom wewnętrzny, na którym rozgrywa się sposób „trawienia świata” przez innego. Tischner nazywa to „indywidualnym skretem świadomości”, który ma każdy człowiek, a przez spotkanie oba „skrety” ścierają się w dialektycznym i dramatycznym ruchu obcowań. Tam też objawiają się w dany sposób twarze Ja i Ty, które albo zbliżają się do siebie, albo oddalają; objawiają prawdę Ja i Ty albo skrywają prawdę któregoś lub obu. Twarz Innego zaprasza, a nawet wzywa do zmiany, a wyzwanie dla Tischnera oznacza przede wszystkim to, abym stał się innym dla siebie samego. W przeciwnym razie twarz drugiego pozostanie w oddaleniu, a dostęp do niej będzie polegał jedynie na fizykalnym oglądzie jej zewnętrznych warstw. Aby dotrzeć do twarzy drugiego, należy aktywnie przenieść akcent punktu widzenia z siebie na innego, dokonać wyjścia, „zatopienia”, a nawet „obumarcia dla siebie”, co w efekcie przemienia całą relację w bycie dla Innego. Nie ma jednak gwarancji na pełne poznanie, ponieważ Inny niesie w sobie ładunek nieprzewidywalnych wyborów, a głębia, którą ma, „ukazuje się i skrywa jednocześnie”³⁵. Można wyprowadzić stąd wniosek, iż sama twarz wraz z jej wielopoziomowością ogniskuje w sobie wiele paradoksalnych momentów i w zależności od kontekstu może coraz bardziej naprowadzać drugiego na prawdę Innego lub od niej oddalać. Tischner jednakże skłania się do stwierdzenia, iż pomimo istnienia wielu wątpliwości „nie ma lepszej drogi do wnętrza Innego jak droga poprzez wyraz. Choć każdy wyraz jest nosicielem częściowej prawdy o człowieku, to jednak z prawd częściowych daje się zbudować prawdą fundamentalną dotyczącą całości”³⁶.

Podsumowanie

Podsumowując powyższe syntetyczne ujęcie twarzy w koncepcji Tischnera, należy podkreślić, iż nie tylko Ty innego jest w niej napotkane, rozpoznane i objawione, lecz także istnieje pewne dotknięcie prawdy jego bycia, jego osobowej wartości. Owo dotknięcie nie zawsze musi być konkretne, dokładne

³⁴ *Ibidem*, s. 12.

³⁵ *Ibidem*, s. 31.

³⁶ *Ibidem*, s. 31.

i jasne, ale Tischner z pewnością opowiada się za realnym doświadczeniem tu i teraz, w którym Ty drugiego daje o sobie znać i w wydarzeniu spotkania jest kimś wyjątkowym, kto niesie swoją biografię, los, biedę i nadzieję.

Dlatego mimo skomplikowanego charakteru twarzy i jej rozmaitych *modi* istnieje coś, co naprowadza coraz bardziej na tożsamość Ty. Poprzez obcowanie z drugim, bycie nie tylko z nim, ku niemu, lecz także dla niego, tworzy się perspektywę coraz pełniejszego objawiania się twarzy Ja i Ty. Od wolności Ja i Ty będzie zależało nie tylko to, na ile ich twarze wzajemnie odsłonią blask prawdy (nawet trudnej i bolesnej), a na ile trwanie w iluzji maski umożliwi im jakieś pozorne bycie dla siebie.

Czy jednak maska i zasłona jakoś przybliżają do zdefiniowania i napotkania twarzy jako takiej, pozostaje kwestią otwartą. Z pewnością kategoria dramatyczności naprowadza na obie i pluralizuje problematykę człowieka oraz jego tożsamości. Być może sens odpowiedzi na podobne pytania zawiera się w samym ich stawianiu. Odpowiedzi zaś w zależności od napotkanej i wydarzającej się relacji będą zawsze inne, niedające się do końca uchwycić poznawczo.

BIBLIOGRAFIA

- Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktor, Warszawa 1992.
Bukowski J., *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987.
Drwięga M., *Fenomenologia i twarz innego. Kontrowersje wokół Lévinasa*, „Logos i Ethos” 2019, 1(49).
Hernas A., *Czas i obecność*, Kraków 2005.
Kot D., *Zagadka twarzy*, „Ethos” 2016, t. 29, nr 2 (114).
Lévinas E., *Etyka i Nieskończony*, Kraków 1985.
Tischner J., *Bezdroże spotkań*, „Analecta Cracoviensia” 1980, 12.
Tischner J., *Fenomenologia spotkania*, „Analecta Cracoviensia” 1978, 10.
Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 2006.
Tischner J., *Inny. Eseje o spotkaniu*, Kraków 2017.
Tischner J., *Spotkanie w horyzoncie zła*, „Analecta Cracoviensia” 1981, 12.
Wróbel-Best J., *W kręgu (własnych) słów Emmanuela Lévinasa. Rozmowa na temat ludzkiej egzystencji*, Houston 2016.

Inga Mizdrak – dr nauk hum., Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie. Filozof, zajmuje się filozofią człowieka, etyką, filozofią dialogu. Członkini Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oraz Polskiego Towarzystwa Etycznego. Autorka publikacji z antropologii filozoficznej i etyki. Ostatnio opublikowała pozycję *O wydarzeniu spotkania w ujęciu Józefa Tischnera* ([w:] *O spotkaniach w pracy. Szkice psychologiczne*, red. Z. Ratajczak, A. Gałuszka, Warszawa 2020, s. 54–70) i artykuł *Sfera „pomiędzy” jako relacja istnień*,

węzeł dramatyczny oraz oś uwspółnotowienia („Studia Humanistyczne AGH” 2019, t. 18/2, s. 129–141). ORCID: 0000-0003-1689-2392. Adres e-mail: <minga9@gmail.com>.

Inga Mizdrak – PhD in humanities, Cracow University of Economics, philosopher, deals with philosophy of the human person, ethics, and the philosophy of dialogue. Member of the Polish Philosophical Society and the Polish Ethical Society. Author of publications on philosophical anthropology and ethics, recently published *O wydarzeniu spotkania w ujęciu Józefa Tischnera* ([in:] *O spotkaniach w pracy. Szkice psychologiczne* (*On an Encounter from Józef Tischner’s Perspective* ([in:] *On Workplace Encounters. Psychological sketches*), ed. Z. Ratajczak, A. Gałuszka, Warszawa 2020, p. 54–70) and the article *Sfera „pomiędzy” jako relacja istnień, węzeł dramatyczny oraz oś uwspółnotowienia* (*The Sphere “Between” as a relation of Existences, the Dramatic Node and the Axis of Communitarisation*) (“Studia Humanistyczne AGH” 2019, vol. 18/2, p. 129–141). ORCID: 0000-0003-1689-2392. E-mail address: <minga9@gmail.com>.

Dramat. Twórczość. Transgresja. Przestrzenie intersubiektywnych doświadczeń w mistrzowskim dyskursie

ABSTRACT. Halina Monika Wróblewska, *Dramat. Twórczość. Transgresja. Przestrzenie intersubiektywnych doświadczeń w mistrzowskim dyskursie* [Drama. Creation. Transgression. Spaces of intersubjective experiences in a masterful discourse]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 273–290. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.16.

The article is a response to the proposal to create a space for discourse on the dramatic dimensions of contemporary humanities. Dramaturgy, creativity and transgression are notions in the master discourse of three women Nobel Prize winners. The basis for the text is the issues contained in the speeches given by these Nobel Prize-winning authors. The intersubjective discourse around humanistic concerns about the changes in the present regards the limits of creation, the process of creative transgressions in designing the world and the potential in the space of sense-creating experiences. It shows a vision of a human who “thinks through creativity, sees the world differently”. Transgressive activity allows us to transform reality, and going beyond the boundaries is like successive acts of creating, or at least the creation of the world.

KEYWORDS: drama, creativity, transgression, intersubjectivity, Nobel Prize

Wprowadzenie

Wskazane w tytule opracowania określenia stanowią swoistą matrycę pojęciową, która znajduje zastosowanie w refleksji teoretycznej i empirycznych eksploracjach naukowych. Różnorodność zastosowań określeń z obszaru **dramaturgii** (dramatyczności), **twórczości** czy **transgresyjności** zwiększa ich wieloznaczność, a to z kolei umożliwia podejmowanie nowych poszukiwań poznawczych. Opracowanie artykułu jest odpowiedzią na propozycję otwartej przestrzeni dla dyskursu nad dramaturgicznymi wymiarami współczesnej humanistyki. Dramaturgia – twórczość – transgresja stanowią pochylenie się nad pojęciami w dyskursie **osobliwym – mistrzowskim**. Trzy niezwykle kobiety: Maria Skłodowska-Curie (1867–1934), Wisława Szymborska (1923–2012) i Olga Tokarczuk. Co je łączy?

Maria Skłodowska-Curie to jedyna kobieta, która odebrała Nagrodę Nobla dwukrotnie¹. W dziedzinie fizyki odebrali ją w 1903 roku Maria

¹ Na dyplomie Nagrody Nobla z 1903 roku widnieje podpis Marie Curie, ale już na dyplomie drugiej Nagrody Nobla z 1911 roku napisano Marie Skłodowska Curie, co według niektórych opinii było zrobione na prośbę samej uczzonej. Ciekawy jest fakt, że na stronie

Skłodowska-Curie i jej mąż Piotr Curie. Osiem lat później, 10 listopada 1911 roku, Królewska Szwedzka Akademia Nauk przyznała Skłodowskiej-Curie Nagrodę Nobla za odkrycie radu i polonu, tym razem w dziedzinie chemii. Komitet Naukowy Chemii Fundacji Nobla ogłosił, że przyznał nagrodę indywidualną, uzasadniając:

W roku 1903 Szwedzka Akademia Królewska miała zaszczyt przyznać pani Nagrodę Nobla z fizyki za udział w odkryciu promieniotwórczości naturalnej. W tym roku Akademia zdecydowała przyznać pani Nagrodę Nobla z chemii w uznaniu wybitnych zasług położonych na polu tej nauki, jakim były odkrycia pierwiastków radu i polonu oraz opisanie cech radu i wyizolowanie go w postaci metalu, a także badania nad związkami tych poszczególnych pierwiastków. Odkąd istnieje Nagroda Nobla, od jedenastu lat, po raz pierwszy zdarza się, że dwukrotnie otrzymuje je ta sama osoba. Proszę to uznać za dowód, że Akademia przywiązuje ogromną wagę do Pani najnowszych odkryć.

W 1996 roku Komitet Noblowski przyznał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury Wisławie Szymborskiej, pisząc w uzasadnieniu: „za poezję, która z ironiczną precyzją pozwala historycznemu i biologicznemu kontekstowi ukazać się we fragmentach ludzkiej rzeczywistości”.

Literacka Nagroda Nobla za 2018 rok, przyznana Oldze Tokarczuk, zawierała następujące uzasadnienie: „za narracyjną wyobraźnię połączoną z encyklopedyczną pasją, co sprawia, że prezentuje, że przekraczanie granic jest formą życia”.

Podstawą opracowania tekstu jest problematyka zawarta w wygłoszonych przemowach obu² autorek. Podjęty dyskurs wokół dramaturgicznych wymiarów współczesności prowadzi do ukazania wizji człowieka i jego doświadczeń.

The Nobel Prize uczoną przedstawiono jako Marie Curie, nie Skłodowska. W języku polskim jako pierwsze podaje się nazwisko rodowe, stąd powinniśmy pisać Maria Skłodowska-Curie. We Francji zwyczaj jest odwrotny, dlatego mamy Marie Curie-Skłodowską czy Irène Joliot-Curie, a nie Curie-Joliot (jest to powszechnie przyjęty zapis nazwiska córki i zięcia uczonej). Sama Maria podpisywała się bardzo różnie, np.: Marie Curie, Madame Curie, Madame Pierre Curie (jako autorka książki *L'isotopie et les éléments isotopes, Société de Physique*, Paris 1921), Madame Skłodowska Curie (w rozprawie doktorskiej z 1903 roku), Marya Skłodowska-Curie (w rozprawie doktorskiej wydanej w języku polskim), M. Curie, M. Skłodowska-Curie czy też M., M.C. lub MSC (do rodziny podpis bardzo charakterystyczny). Lucjan Biliński w książce *Z Mazowsza do sławy paryskiego Panteonu* przytacza słowa brata Marii Józefa Skłodowskiego: „Na kamieniu grobowym został wryty napis zawierający przed nazwiskiem nabytym, francuskim nazwisko jej rodowe według dokładnej pisowni polskiej z «d» przekreślonym pośrodku. Natomiast na grobowcu w Panteonie, zgodnie z francuskim zwyczajem, wryto już napis Marie Curie-Skłodowska”.

² *Poeta i Świat*, odczyt noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996), [w:] W. Szymborska, *Wiersze wybrane. Wybór i układ autorki*, Kraków 2000; O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, odczyt noblowski (Sztokholm, 10 grudnia 2019).

Dramaturgiczny wydźwięk współczesności w narracjach noblistek

Świat umiera, a my nawet tego nie zauważamy

(O. Tokarczuk).

Wielkie to szczęście nie wiedzieć dokładnie, na jakim świecie się żyje [...].

*Życie pisze najbardziej oryginalne, najbardziej komiczne,
a jednocześnie najbardziej dramatyczne scenariusze*

(W. Szymborska).

Niczego w życiu nie należy się bać, należy to tylko zrozumieć

(M. Skłodowska-Curie).

Człowiek, zdaniem Romana Ingardena, stoi na skraju dwóch światów: jednego, z którego wyrasta i który przerasta największym wysiłkiem ducha, i drugiego, do którego się zbliża w najcenniejszych wytworach. W żadnym z nich naprawdę nie jest „w domu”. Chcąc utrzymać się na tym skraju, człowiek wydobywa z siebie moc twórczego życia i otacza się nową rzeczywistością. Ta rzeczywistość odsłania mu perspektywę na zupełnie nowe wymiary bytu, ale w tym nowym, przeczuczanym świecie znajduje moce równie mu obce jak świat, z którego pochodzi, i znacznie bardziej go przerastające niż to wszystko, do czego potrafi dorosnąć. W tym jego szczególna rola na świecie, a zarazem ostateczne źródło jego tragicznej, samotnej walki, jego wielu przegranych i jego nielicznych, a prawie zawsze nierozstrzygających zwycięstw³. Świat w ocenie Olgi Tokarczuk jest niestały i płynny, jego rytm – nieuporządkowany, a komunikacja – chaotyczna. Autorka nie chce szkicować całościowej wizji kryzysu opowieści o świecie; podkreśla, że często doskwiera jej poczucie, iż światu czegoś brakuje. Mimo że dotarcie do każdej konkretnej informacji jest zdumiewająco łatwe, staje się on nierealny, daleki, dwuwymiarowy, dziwnie nieokreślony. Jest to świat natłoku informacji, sprzecznych ze sobą, wzajemnie się wykluczających, „walczących na kły i pazury”. Dostęp do wiedzy miał przynieść ludziom szczęście, dobrobyt, zdrowie i bogactwo. Spełnione marzenia często nas rozczarowują. Okazało się, że nie jesteśmy w stanie unieść ogromu informacji, który zamiast jednoczyć, uogólniać i uwalniać – różnicuje, dzieli, „zamyka w bańkach, tworzy wielość opowieści nieprzystających do siebie albo wręcz wrogich sobie, antagonizujących”. Zamiast usłyszeć harmonię świata, usłyszeliśmy kakofonię dźwięków, szum nie do zniesienia. Parafraza Szekspirowskiego cytatu jak

³ R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1973, s. 39–40.

nigdy pasuje dzisiaj do tej kakofonicznej rzeczywistości: „Internet to coraz częściej opowieść idioty pełna wściekłości i wrzasku”. Tokarczuk stwierdza, że „coś jest ze światem nie tak”. To poczucie, zarezerwowane kiedyś tylko dla neurotycznych poetów, dziś staje się epidemią nieokreśloności i niepokojem. Tokarczuk mówi o cywilizacyjnym regresie, o upośledzeniu umiejętności wielowymiarowego (konkretnego, historycznego, ale i symbolicznego, mitycznego) uczestniczenia w łańcuchu wydarzeń zwanym życiem⁴.

Chwilami życie bywa znośne – mówi Wisława Szymborska – żyjemy dłużej, ale mniej dokładnie i krótszymi zdaniami. Myśląc o świecie, jesteśmy zatrważeni jego ogromem i własną wobec niego bezsilnością, rozgoryczeni jego obojętnością na cierpienia – ludzi, zwierząt, a może i roślin, bo skąd pewność, że rośliny są od cierpień wolne? Świat jest bezmiernym teatrem, do którego mamy wprawdzie bilet wstępu, ale ważność tego biletu jest śmiesznie krótka, ograniczona dwiema stanowczymi datami. Szymborska stwierdza, że cokolwiek pomyślelibyśmy o świecie – jest on zadziwiający. Ale w określeniu „zadziwiający” kryje się pewna logiczna pułapka. Zadziwia nas przecież to, co odbiega od jakiejś znanej i powszechnie uznanej normy, od jakiejś oczywistości, do której jesteśmy przyzwyczajeni. Zdaniem Szymborskiej takiego oczywistego świata nie ma wcale.

Tokarczuk zauważa, że świat został sprowadzony do statusu przedmiotu, który można ciąć na kawałki, wykorzystywać i niszczyć. Doprowadziły do tego chciwość, brak szacunku do natury, egoizm, brak wyobraźni, niekończące się współzawodnictwo oraz brak odpowiedzialności. W rezultacie świat umiera, a my nawet tego nie zauważamy⁵. Świat staje się zbiorem rzeczy i wydarzeń, martwą przestrzenią, w której poruszamy się samotni i zagubieni, zniewoleni niezrozumiałym fatum, poczuciem bycia igraszką wielkich sił historii czy przypadku. Tokarczuk stwierdza, iż zaczynamy widzieć świat we fragmentach, w kawałkach odległych od siebie niczym galaktyki, a rzeczywistość, w jakiej żyjemy, upewnia nas w tym. Wszystko jest od siebie oddzielone, żyje osobno, bez związku. Tokarczuk mówi także o zmianach dokonujących się w sferze ludzkiej duchowości – w kategoriach zaniku albo powierzchowności i rytualności⁶.

⁴ Jak argumentował E. Fromm, życie nie ma innego znaczenia poza tym, jakie nadaje mu człowiek, który rozwija, uzewnętrznia i aktualizuje swoje możliwości (E. Fromm, *Mieć czy być*, Poznań 1999, s. 43).

⁵ Wobec takiej argumentacji warto byłoby przypomnieć słowa H.-G. Gadamera o aktualności piękna: „Piękno [...] jest czymś w rodzaju rękojmi, iż w całym zamęcie rzeczywistości [...] to, co prawdziwe, nie leży w niedostępnej dali, ale wychodzi nam na spotkanie [...]. Piękno spełnia się w postaci samookreślenia i oddycha radością samoprezentacji” (H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 18–20).

⁶ Józef Kozielecki dostrzega ścisły związek pomiędzy sensem życia a religijną transcendencją i jako obserwator przemian w dzisiejszym świecie stwierdza, że współczesnemu

Twórczość jest sposobem spostrzegania świata⁷

Twórczość⁸ jest dla człowieka „próbą, jak dalece może on być aktywny, «intensywny», jak dalece może zaznaczyć swoje istnienie w świecie tak, aby pozostał po nim ślad trwały”⁹. To twórcy dzięki indywidualnemu odbiorowi zewnętrznego świata, jego interioryzacji i transformacji systematycznie wzbogacają widzenie rzeczywistości, tworząc przy tym formy zupełnie niezależne od wzorów natury, a także od poprzednich form sztuki już istniejącej. Siłą sprawczą jest w każdym przypadku istota ludzka, niezależnie od tego, jaki jest udział świadomości twórcy w procesie tworzenia dzieła¹⁰. „Człowiek nie godzi się na stagnację i trwanie w tajemnicy, ale poszukuje, i mimo że niekiedy błądzi, nadal poszukuje i zbliża się do prawdy w tym nieskończonym procesie przyswajania i przemienności”¹¹.

Otwarte pytania sztuki wyznaczają takie jej przeżycie¹², które Jerome Bruner określił jako skuteczne zdziwienie: „Triumf skutecznego zdziwienia polega na tym, że otwiera przed nami perspektywy oryginalnego przeżywa-

człowiekowi bardziej potrzebna jest nowa etyka niż nowa technika. Aby podejmować i wypełniać zadania życiowe, człowiek wielokrotnie musi przekraczać siebie, czyli dokonywać w sobie wysiłku osobowej transgresji (J. Koziński, *Z Bogiem albo bez Boga. Psychologia religii – nowe spojrzenie*, Warszawa 1991).

⁷ „Myśląc sztuką, świat zobaczymy inaczej” – nawiązanie do słów Anny Krajewskiej. Zob. *Dramaturgia sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2019, 31, s. 7–12.

⁸ Twórczość może być rozpatrywana w obrębie czterech kategorii: jako dzieło (wytwór), proces, zespół specyficznych cech osobowości bądź zespół zdolności i uzdolnień, zespół stymulatorów społecznych (społeczny klimat uwarunkowań twórczości). Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001; S. Popek, *Człowiek jako jednostka twórcza*, Lublin 2001; A. Strzałecki, *Twórczość a style rozwiązywania problemów praktycznych. Ujęcie prakseologiczne*, Wrocław 1989.

⁹ M. Gołaszewska, *Twórczość a osobowość twórcy. Analiza procesu twórczego*, Lublin 1958.

¹⁰ Psycholog twórczości, malarz i literat, prof. dr hab. Stanisław Popek. Jego przesłaniem w działalności naukowej, dydaktycznej i artystycznej jest przekonanie, że człowiek jest przede wszystkim jednostką twórczą, że „słowo «twórca» jest synonimem słowa «człowiek», a «twórczość» jest nierozzerwalnie związana z istotą ludzką” (S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja*, Lublin 2012, s. 48; *Człowiek jako jednostka twórcza*, Lublin 2001; *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków 2010).

¹¹ S. Popek, *Człowiek jako jednostka twórcza*, ed. cit., s. 9. Twórczość istnieje niezmiennie jako aktualna i żywa: „Sny o wielkości odchodzą w nieznane. Boleść przemienia się w popiół zapomnienia. Pozostaje piękno” (S. Popek, *Do Michała Anioła*, [w:] *idem, Tryptyk z Michałem Aniołem*, Lublin 1997).

¹² Świat symboliczny stanowi odzwierciedlenie świata wewnętrznego, a przez doświadczenie symboliczności rozumiemy, że „to, co jednostkowe, szczególne jest niczym ułamek bytu, że coś, co z nim koresponduje, jest obietnicą uzupełnienia całości i szczęścia, albo też że ta wciąż poszukiwana część jest drugim odłamkiem pasującym do naszego fragmentu życia [...]. Symboliczny charakter sztuki oznacza nieskończony proces interpretacji. Sztuka staje się grą odkrywania i skrywania znaczenia” (H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 61–62).

nia świata. Jest w tym skutecznym zdziwieniu fascynacja i radość, ale jest także często dotkliwe uczucie niepokoju. Jest miejsce na zachwyt i miłość do świata, ale i na grozę i przerażenie, które ten świat wzbudza”¹³.

Władysław Stróżewski podkreśla dialektyczność procesu twórczego. Dialektyka jest obecna we wszystkim, co dzieje się w ramach procesu twórczego, pełnego sprzeczności, napięć, konfliktów. Z niej wyłania się nowy byt, jego istota i wartość. Jedność procesu twórczego nie tylko nie wyklucza, lecz przeciwnie – umożliwia występowanie w jego ramach całego zespołu opozycji: determinizm–konieczność, konsekwencja–nieprzewidywalność, poddanie–dominacja, spontaniczność–kontrola, bezpośredniość–pośredniość, swoboda–rygor, improwizacja–kalkulacja, akceptacja–odrzućcie, nowatorstwo–perfekcjonizm, stwarzanie–odkrywanie. Można powiedzieć, że dialektyka jest naczelną cechą ontologiczną procesu twórczego, że wręcz wyznacza charakter jego stawania się¹⁴. Wyobraźnia – ekspresja – twórczość są to kategorie nie tyle wewnętrznego autonomicznego świata jednostki, ile – jak dowodzi Irena Wojnar – jej nowego stosunku do rzeczywistości zewnętrznej. Przypadek spotkania umysłu ze światem pozwala równocześnie na akt osobistej ekspresji i na zobiektywizowany akt twórczy, stanowiący również przetwarzanie samego podmiotu. Ekspresja i twórczość stają się równocześnie narzędziami pełniejszego poznawania świata, osobistym jego przyswajaniem. Wymiar estetycznej samowiedzy człowieka wiąże się z jego **odwiecznym dramatyzmem** i wyraża się w symbolicznej stłuczonego zwierciadła oraz jego niezliczonych okrucieństw. Chwieje się uporządkowany obraz świata, w miarę jak wielokrotnie się liczą zwierciadła, które ostatecznie okazują się jedynie ułamkami odbitych rozczarowań. Jedność zharmonizowanego obrazu świata przestaje istnieć, a jej odbicie staje się kolejnym źródłem lęków i niepokoju¹⁵.

Literatura – zdaniem Olgi Tokarczuk – stała się więc polem wymiany doświadczeń, agorą, na której każdy może opowiedzieć swój los albo oddać głos swojemu *alter ego*. Jest to przy tym przestrzeń demokratyczna – każdy może się wypowiedzieć, każdy może też dokonać kreacji „głosu, który mówi”.

¹³ J. Bruner, *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 1971, s. 40.

¹⁴ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 260.

¹⁵ I. Wojnar, *Trzy wymiary estetycznej samowiedzy człowieka*, „Sztuka i Filozofia” 1994, 8, s. 88–89. Sztuka pełni funkcję porządkującą i informacyjną. Tworzenie przez sztukę nowej rzeczywistości, przedmiotowej i symbolicznej, stanowi propozycję, interpretację i antycypację, przyczynia się do lepszej orientacji człowieka w zmieniającym się świecie i ułatwia otwarcie na to, co nadchodzi. Zachęca do „widzenia razem, do przekraczania pokawałkowanego obrazu świata na rzecz jego wizji syntetycznej, wynikającej z możliwości postrzegania faktów i zjawisk w ich kontekstach i strukturach, w ich wzajemnych uwarunkowaniach. Ten aspekt estetycznej samowiedzy wyraża się w afirmacji istoty człowieczeństwa” (*ibidem*, s. 82).

Tokarczuk przyznaje, iż cieszy ją to, że literatura cudownie zachowała sobie prawo do wszelkich dziwactw, fantasmagorii, prowokacji, groteski i wariactwa. Pisarkę fascynuje kojarzenie faktów, szukanie porządków. Jest przekonana, że pisarski umysł jest umysłem syntetycznym, który z uporem zbiera wszystkie okruchy i próbuje z nich na nowo skleić „uniwersum całości”. Tworzenie opowieści jest niekończącym się ożywianiem, nadawaniem istnienia tym wszystkim okruchom świata, jakimi są ludzkie doświadczenia, przeżyte sytuacje, wspomnienia¹⁶. Literatura – zawierając w sobie elementy poznawcze, jakimi są zdziwienie, ciekawość, otwartość – stawia pytania i nieustannie poszukuje na nie odpowiedzi.

Tworzenie według Szymborskiej polega na tym, że „się wyszarpuje jakąś część rzeczywistości [...]. Poezja musi przekroczyć oczywistość, musi dawać jej inny wymiar”. Człowiek twórczy powinien „sam na sam mocować się ze światem. Nie znaczy to, żeby nie miał ideałów, ale będzie lepiej dla jego twórczości, jeśli te ideały nie ułożą mu się nigdy w zwarty, nieprzepuszczalny system”.

We wspomnieniach o matce Ewa Curie napisała:

Wielki triumf umysłu i siły woli, żelaznego uporu i konsekwencji w wytrwałych, niemal nadludzkich wysiłkach, a także tej bezwzględnej, prawie z manią graniczącej wewnętrznej potrzeby, by wszystko, co robi, robić jak najlepiej można. Namietnie zaczyna kochać tę jedyną w świecie atmosferę skupienia, ciszy i jakiegoś specjalnego fanatyzmu pracy: atmosferę laboratoriów, która odtąd do końca życia będzie jej droższa nad wszystko¹⁷.

Transgresyjny wymiar twórczości. Granice doświadczenia człowieka

Psychologia humanistyczna i egzystencjalna podkreśla zdolność jednostki do przekraczania stanów aktualnych i wychodzenia poza obiektywnie istniejącą rzeczywistość jako aspekt ludzkiego istnienia¹⁸. Stany trans, czyli przechodzenie, wychodzenie poza (transcendencja, autotranscendencja), są szczególną właściwością człowieka, ukazującą jego wyjątkowe możliwości (Maslow, 1986, 1987; Rogers, 2002). Transgresję jako rozwój osoby w róż-

¹⁶ „Między wiarą a poznaniem, wątpieniem a pewnością, pewność jest tylko pragnieniem. Wątpieniem staje się każda pewność” (S. Popek, *Niś Adriadny*, [w:] *idem*, *Srebrne ogrody*, Lublin 2003).

¹⁷ *Maria Curie i córki. Listy*, przeł. T. Pogwizd, M. Mendychowski, Wrocław 2011, s. 84.

¹⁸ A. Galdowa, *Powszechność i wyjątek*, Kraków 2000; M. Opoczyńska, *Wprowadzenie do psychologii egzystencjalnej*, Kraków 1999.

nych wymiarach psychologicznych ujmował A.H. Maslow¹⁹. Zauważył on, że w trakcie zaspokojenia potrzeby samorealizacji osoba może przekroczyć swój dotychczasowy potencjał rozwoju psychologicznego i duchowego:

Wydaje się zupełnie oczywiste, że potrzeba przekraczania granic ego może być potrzebą w tym samym znaczeniu, w jakim potrzebujemy witamin i minerałów, to znaczy jeśli potrzeba nie jest zaspokojona, człowiek staje się chory w taki czy inny sposób. Trzeba powiedzieć, że jednym z najbardziej zadowolających i najpełniejszych przykładów transcendencji ego jest zdrowy związek miłości²⁰.

„Transgresja jest gestem dotyczącym granicy: tu, w cienkiej linii, objawia się błyskawica jej przejścia, [...] Grą transgresji... zdaje się rządzić... upór: transgresja przekracza i nie przestaje ustawicznie przekraczać linii [...] aż po horyzont nieprzekraczalnego. Afirmuje ona ograniczony byt, afirmuje bezgraniczność [...] żadna granica nie może jej utrzymać”²¹. Estetykę granicy można rozpatrywać w kontekście kanonów piękna, ale także wiary i wiedzy, wiary i niewiary, prawdy i fałszu, wyobraźni i pamięci, trwania (ciągłości) i zmiany²². Ryszard Nycz pisze w *Poetyce doświadczenia...*: „Literatura staje się tutaj świadectwem ludzkiego dążenia do transgresji, które nie wzdraga się przed żadnym konfliktem, a równocześnie zapewnia poczucie bezpieczeństwa płynące z władzy tworzenia nowych znaczeń i odkrywania nieprzewidywalnych możliwości”²³. Granice z jednej strony ograniczają wolność i swobodę działań człowieka, który pragnie realizować swoje cele i powodować zmiany, z drugiej zaś gwarantują poczucie spełnienia. W ujęciu Józefa Kozińskiego – twórcy koncepcji transgresyjnej człowieka²⁴ – istotę transgresji stanowią doświadczenie granicy i jej przekraczanie, „intencjonalne wychodzenie człowieka poza to, czym jest i co posiada, wyrasta ponad siebie. Granica pełni dwie komplementarne funkcje. Z jednej strony oddziela istniejący stan rzeczy od stanu antycypowanego. Dokonuje podziału całości na znane i nieznanie, określone i nieokreślone, zagospodarowane i niezagospodarowane przez człowieka. Wyznacza przestrzeń nieosiągalną, niedotknietą, wyobrażoną, przewidywaną jedynie intuicyjnie. Z drugiej strony ułatwia człowiekowi spostrzeganie całości, motywuje do jej opanowania,

¹⁹ A.H. Maslow, *Motywacja i osobowość*, Warszawa 1999.

²⁰ *Ibidem*, s. 267.

²¹ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, [w:] *Osoby. Transgresje* 3, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 305–307.

²² M. Gołaszewska, T. Gołaszewski, *Estetyka granicy*, Kraków 2010.

²³ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 135.

²⁴ J. Koziński, *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*, Warszawa 1987, s. 13.

zdobycia tego, co po drugiej stronie, a następnie redefinicji pełni doświadczenia w nowy i twórczy sposób” (Kozielecki, 2002). Adaptacyjny potencjał podmiotu oznacza dostosowanie działania do warunków wyznaczonych przez charakter otoczenia, a transgresyjny potencjał podmiotu określa, czy generowane przez jednostkę działania są podatne na twórczą modyfikację²⁵. Transgresyjna aktywność człowieka ma głównie charakter adaptacyjny, służy przystosowywaniu się do niestabilnych warunków i wymagań otoczenia.

Zdaniem Tokarczuk ekspresja autorskiego „ja” nie daje gwarancji uniwersalności. Brakuje nam parabolicznego wymiaru opowieści. Bohater paraboli jest bowiem zarazem sobą, człowiekiem żyjącym w określonych warunkach historycznych czy geograficznych, a jednocześnie wykracza daleko poza ten konkret, stając się Każdym i Wszędzie. W wymagającym psychologicznie zabiegu parabola, znajdując dla różnych losów wspólny mianownik, uniwersalizuje nasze doświadczenie, a jej niedostateczna obecność jest świadectwem bezradności²⁶. Życie tworzą wydarzenia, lecz dopiero wtedy, gdy potrafimy je zinterpretować, próbować zrozumieć i nadać im sens, zamieniają się one w doświadczenie. Doświadczenie jest faktem podanym interpretacji i umieszczonym w pamięci. Odwołuje się do głębokiej struktury znaczeń, na której potrafimy rozpiąć nasze życie i dokładnie mu się przyjrzeć. Poetkę zastanawia możliwość znalezienia podwalin pod nową opowieść, która będzie uniwersalna, całościowa, niewykluczająca a zakorzeniona w naturze, pełna kontekstów i jednocześnie zrozumiała.

Proces twórczych transgresji w projektowaniu świata

O granicznym charakterze ludzkiej egzystencji pisze Georg Simmel, przyjmując za punkt wyjścia do decydującego sensu w filozofii życia: „Ist-

²⁵ Takiemu spojrzeniu odpowiada pozytywna wizja człowieka jako podmiotu stojącego się: od ujawniania posiadanych zasobów i aktualizowania potencjałów – poprzez ich twórcze realizacje – do przekraczania granic (w) samorealizacji. Tak ujmowana perspektywa tworzy warunki optymalizacji rozwoju człowieka i pozwala również na poszerzanie granic Ja: przez proces samorealizacji – do działań transgresyjnych – i twórczych kompetencji. Humanistyczny paradygmat twórczości został przyjęty w autorskim projekcie badań nad twórczym charakterem kompetencji osób dorosłych. Tworzy on przestrzeń dla rozwoju, ujmowanego jako zespół kompetencji sprzyjających samorealizacji. Oznacza najlepsze wykorzystanie możliwości podmiotowych w określonych warunkach życiowych. Zob. M. Wróblewska, *Kompetencje twórcze w dorosłości*, Białystok 2015.

²⁶ „Z perspektywy dynamicznej w ostatecznym rachunku wszelkie wybory są w rzeczywistości mądre, jeśli tylko zgodzimy się na dwa rodzaje mądrości: mądrość ukierunkowaną na rozwój i mądrość ukierunkowaną na obronę. [...] Obronność może być równie mądra jak odwaga; zależy to od poszczególnego człowieka, jej specyficznego statusu i szczególnej sytuacji, w której ma dokonywać wyboru” (A.H. Maslow, *W stronę psychologii istnienia*, Warszawa–Poznań 1986, s. 313).

nienie granicy jako takiej jest konieczne, ale każda konkretna granica może zarazem zostać przekroczona, każde ustalenie przesunięte, każda bariera rozsadzona; akt przekroczenia ustanawia każdorazowo nową granicę²⁷. Twórczość jest specyficzną formą działań transgresyjnych. Wiąże się z intencjonalną zmianą, której istotą jest rozwiązywanie nowych problemów o charakterze naukowym, artystycznym, praktycznym czy organizacyjnym. Proces twórczy jest heurystyczny, nie podlega szczegółowemu planowaniu i często prowadzi do nieoczekiwanych rezultatów²⁸. Koncepcja transgresyjna charakteryzuje dwa modele twórczości: model konfliktowy (forma obrony przed wewnętrznymi konfliktami i frustracją) oraz model spełnienia (przejaw aktualizacji i samourzeczywistnienia potencjału jednostki), traktując je jako komplementarne. Twórczość może być traktowana jako specyficzny rodzaj ekspansji, poszerzający granice poznania i zakres wiedzy o świecie²⁹. Zatem mamy do czynienia z sytuacją, w której człowiek się znajduje, a jednocześnie jest to sytuacja, którą człowiek **tworzy**. Człowiek w tak definiowanej sytuacji może ujawniać dwie formy własnego istnienia: być jej elementem sytuacji i być jej podmiotem. Traktując człowieka jako podmiot sytuacji, należy podkreślić znaczenie jego twórczej aktywności własnej, która nadaje doświadczeniom poczucie sensu i afirmacji oraz chroni przed niszczącym życiem rozczarowaniem. Marzą mi się – mówi Tokarczuk – wysokie punkty widzenia i szerokie perspektywy, w których kontekst wykracza daleko poza to, czego moglibyśmy się spodziewać. Odkrycie „efektu motyla” kończy, według narracji Tokarczuk, epokę niezachwianej ludzkiej wiary we własną sprawczość, zdolność kontroli w świecie. „Efekt motyla” polega na tym, że minimalne zmiany w warunkach początkowych jakiegoś procesu mogą dać w przyszłości kolosalne i nieobliczalne rezultaty. Człowiek pozostaje zaledwie częścią tych procesów. Nie odbiera to jego mocy jako budowniczego, zdobywcy i wynalazcy, uzmysławia jednak, że rzeczywistość jest bardziej skomplikowana, niż kiedykolwiek mogło się człowiekowi wydawać.

Świat jest tkaniną, którą przedziemy codziennie na wielkich krosnach informacji. Dziś zasięg pracy tych krosien jest ogromny – za sprawą internetu prawie każdy może brać udział w tym procesie. Problem polega na tym, że nie mamy jeszcze gotowych narracji nie tylko na przyszłość, lecz nawet na konkretne „teraz”, na ultraszybkie przemiany dzisiejszego świata. Brakuje nam języka, punktów widzenia, metafor, mitów i nowych baśni. Żyjemy w rzeczywistości wielogłosowych narracji pierwszoosobowych, jako

²⁷ G. Simmel, *Filozofia życia: cztery rozdziały metafizyczne*, Warszawa 2007.

²⁸ J. Koziński, *Koncepcja transgresyjna człowieka...*, ed. cit.

²⁹ Granica stanowi „linię demarkacyjną oddzielającą to, czym człowiek jest i co posiada, od tego, czym jeszcze nie jest, ale czym może być dzięki działaniom transgresywnym” (*ibidem*, s. 48).

rodzaj opowieści, który zatacza wąskie kręgi wokół „ja” twórcy. Ten rodzaj zindywidualizowanego punktu widzenia jest najbardziej naturalny, ludzki, uczciwy, jednakże oznacza budowanie opozycji „ja” i „świat”, a ta bywa alienująca. Tokarczuk mówi o poszukiwaniu w życiu momentu, w którym wszystko stało się inne, mniej zniuansowane, prostsze. Odkąd szept świata umilkł, zastąpiły go hałasy miasta, szmer komputerów, grzmot przelatujących nad głową samolotów i męczący biały szum oceanów informacji. Wobec tych warunków poetka wierzy, że musi opowiadać o świecie i ludziach z czułością, będącą sztuką uosabiania, współodczuwania, a więc nieustannego odnajdowania podobieństw. Czułość personalizuje to wszystko, do czego się odnosi. Jest najskromniejszą odmianą miłości. Pojawia się tam, gdzie z uwagą i skupieniem zaglądamy w drugi byt, w to, co nie jest „ja”. Czułość jest spontaniczna i bezinteresowna, wykracza daleko poza empatyczne współodczuwanie. Jest raczej świadomym, choć może trochę melancholijnym współdzieleniem losu.

Poeta, jeśli jest prawdziwym poetą – zaznacza Szymborska – musi ciągle powtarzać sobie: „nie wiem”. Każdym utworem próbuje na to odpowiedzieć, ale kiedy tylko postawi kropkę, wówczas ogarnia go wahanie i zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że jest to odpowiedź tymczasowa i absolutnie niewystarczająca. Próbuje więc jeszcze raz, aby te dowody niezadowolenia z siebie historycy literatury spięli potem spinaczem i nazwali „dorobkiem”.

Literatura zaczyna się od owego „dlaczego?”, nawet jeśli mielibyśmy na to pytanie, zdaniem Tokarczuk, odpowiadać bez przerwy zwyczajnym „nie wiem”. Literatura jest jedną z niewielu dziedzin, które próbują nas przytrzymać przy konkretności świata. Opowieść jest więc porządkowaniem w czasie nieskończonej ilości informacji, ustalaniem ich związków z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, odkrywaniem ich powtarzalności oraz układaniem ich w kategoriach przyczyny i skutku. Tylko literatura jest w stanie pozwolić nam wejść głęboko w życie drugiej istoty, rozumieć jej racje, dzielić jej uczucia, przeżyć jej los.

Dlatego tak wysoko cenię sobie – stwierdza Szymborska – dwa małe słowa: „nie wiem”. Małe, ale mocno uskrzydłone. Rozszerzające życie na obszary, które mieszczą się w nas samych, i obszary, w których zawieszona jest nasza nikła Ziemia. „Gdyby Maria Skłodowska-Curie nie powiedziała sobie «nie wiem», zostałaaby pewnie nauczycielką chemii na pensji dla pańienek z dobrych domów i na tej – skądinąd zacnej – pracy upłynęłoby jej życie. Ale powtarzała sobie «nie wiem» i te właśnie słowa przywiodły ją, i to dwukrotnie, do Sztokholmu, gdzie ludzi o duchu niespokojnym i wiecznie poszukującym nagradza się Nagrodą Nobla”.

Jedną z najcięższych ludzkich niedoli, wedle Szymborskiej, jest praca nie lubiana, która nudzi, ceniona tylko dlatego, że nawet w tej postaci nie

dla wszystkich jest dostępna. Najbliższe stulecia zapewne nie przyniosą w tej kwestii zmiany³⁰. W odczycie noblowskim – w słowach kończących przemówienie – Szymborska odniosła się do poezji i roli poetów:

Zgoda, w mowie potocznej, która nie zastanawia się nad każdym słowem, wszyscy używamy określeń: „zwykły świat”, „zwykłe życie”, „zwykła kolej rzeczy”... Jednak w języku poezji, gdzie każde słowo się waży, nic już zwyczajne i normalne nie jest. Żaden kamień i żadna nad nim chmura. Żaden dzień i żadna po nim noc. A nade wszystko żadne niczyje na tym świecie istnienie. Wygląda na to, że poeci będą mieli zawsze dużo roboty³¹.

Nie wierzę – mówi Szymborska – aby poezja mogła zmienić świat. Prawdziwi twórcy zła nie czytają wierszy. W jednym z fragmentów wywiadu zapytana o to, co w życiu jest ważne, odpowiedziała: „Szczegóły. Detale. Prostota. Ta uczuć, krajobrazu, czynności. Spokój. No i żeby ze stosunkowo niskim poziomem żalu odchodzić. Wiadomo, że zawsze będziemy odchodzili niepokodzeni, ale chciałabym móc powiedzieć: No okej, Panie Boże, w miarę było. Chodźmy. [...] Ważne, żeby wykorzystać, co się dostało, nie przepieprzyć tego. Nic więcej nie dostaniemy”. Tworzenie opowieści jest niekończącym się ożywianiem, nadawaniem istnienia tym wszystkim okrucuchom świata, jakimi są ludzkie doświadczenia, przeżyte sytuacje, wspomnienia.

Różnorodność światów transgresji

„Transgresja nie jest tylko terminem naukowym – jest losem człowieka”³². Ze względu na treść celów jednostkowych można wyodrębnić następujące rodzaje transgresji: działania skierowane na świat fizyczny („ku rzeczom”), działania skierowane ku ludziom („ku innym”), działania symboliczne („ku symbolom”) oraz działania autokreacyjne („ku sobie”)³³.

„Czy możliwa jest taka opowieść, która wyszłaby poza niekomunikatywne więzienie własnego «ja», odsłoniła większy obszar rzeczywistości

³⁰ „Twoja praca wypełni dużą część twojego życia i jedyny sposób na to, aby być prawdziwie spełnionym, to robić to, co wierzysz, że jest świetną robotą. A jedyny sposób na robienie świetnej roboty to kochanie tego, co robisz. Jeśli jeszcze tego nie znalazłeś, szukaj dalej. Nie spoczywaj” (S. Jobs, fragmenty przemówienia wygłoszonego 12 czerwca 2005 roku do studentów Uniwersytetu Stanforda, [w:] W. Isaacson, *Steve Jobs*, Warszawa 2011).

³¹ *Poeta i Świat*, odczyt noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996), [w:] W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, ed. cit.

³² J. Kozielecki, *Z Bogiem albo bez Boga...*, ed. cit., s. 31.

³³ *Idem*, *Koncepcja transgresyjna człowieka...*, ed. cit.; *idem*, *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002.

i ukazała wzajemne związki?” – pyta Tokarczuk. „Marzy mi się język, który potrafi wyrazić najbardziej niejasną intuicję, marzy mi się metafora, która przekracza kulturowe różnice, i w końcu gatunek, który stanie się pojemny i transgresyjny”³⁴. „Niczego w życiu nie należy się bać, należy to tylko zrozumieć. Jestem z tych, którzy wierzą, że nauka jest czymś bardzo pięknym” – mówiła Maria Skłodowska-Curie. Niezwykła biografia noblistki jest przykładem transgresji dokonywanych na wszystkich polach jej aktywności: związanych ze zdobywaniem wiedzy, w zakresie nauki, w zakresie społecznej praktyki, transgresji organizacyjnych. Przestrzenie kluczowe dla transgresji Marii Skłodowskiej-Curie stanowił „świat symboliczny”, w którym dokonywała odkryć, tworząc nowe idee, niekonwencjonalne konstrukcje myślowe i wyobrażeniowe³⁵. Transgresjami w zakresie nauki były najpierw odkrycia w dziedzinie fizyki i badanie zjawiska promieniotwórczości (rok 1903)³⁶. Osiągnięty sukces nie oznaczał zakończenia drogi twórczenia. Okazało się bowiem, że „transgresja rodzi transgresję”³⁷. Maria Skłodowska-Curie kilka lat później odebrała kolejnego Nobla – tym razem w dziedzinie chemii, za wydzielenie radu. W prowadzonych przez siebie eksperymentach wypróbowywała „dziesiątki substancji z dokładnością, która [...] stała się naukową obsesją”³⁸. Transgresje przyjmowały postać transgresji historycznych (H), przekraczania granic, których nikt dotychczas nie przekroczył, o największym stopniu nowości i oryginalności. Działania zrewolucjonizowały dotychczasową wiedzę z dziedziny fizyki i chemii, stały się podstawami zmiany paradygmatu nauki. Maria Skłodowska-Curie jako pierwsza w historii kobieta objęła katedrę na Sorbonie³⁹. To pierwsza i jedyna kobieta wybrana jednogłośnie do paryskiej Akademii Medycznej;

³⁴ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, odczyt noblowski (Sztokholm, 10 grudnia 2019), s. 22.

³⁵ J. Koziński, *Transgresja i kultura*, ed. cit.

³⁶ W 1903 roku do Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki nominowano Henriego Becquerela oraz Piotra Curie, a kandydatura Marii wywołała sprzeciw. Piotr Curie wystosował list do fizyka Henriego Poincarégo, w którym pisał: „Byłby to dla mnie wielki zaszczyt, ale bardzo chciałbym dzielić go z małżonką. Pragnąłbym, żebyśmy byli uhonorowani razem, tak jak razem pracowaliśmy. Pani Curie badała promieniotwórcze własności soli uranu i toru oraz minerałów radioaktywnych. To ona podjęła trud chemicznego badania nowych pierwiastków i przeprowadziła wszystkie niezbędne frakcjonowania, by wyizolować rad, a także ustaliła masę atomową tego metalu. Brała również udział w badaniach nad promieniowaniem i odkryciu radioaktywności indukowanej”.

³⁷ J. Koziński, *Społeczeństwo transgresyjne. Szanse i ryzyko*, Warszawa 2004, s. 129.

³⁸ D. Brain, *Rodzina Curie. Nigdy nie opowiedziana historia życia prywatnego i pracy najbardziej kontrowersyjnej rodziny w dziejach nauki*, Warszawa 2005, s. 61.

³⁹ Komisja, która nadała jej na Sorbonie tytuł doktora nauk ścisłych (1904), wyraziła pogląd, że „przedstawione wyniki stanowią największy naukowy wkład kiedykolwiek wzniezione przez pracę doktorską” (*ibidem*, s. 79).

cudzoziemka, której szczątki spoczęły w paryskim Panteonie. W ten sposób „transgresje kształtują biografie jednostek, dzieje instytucji, historię narodu i kultury”⁴⁰. Córką Irena otrzymała kondolencje od prezydenta RP Ignacego Mościckiego, który napisał: „Polska traci w ś.p. Pani Curie-Skłodowskiej nie tylko uczoną, która imię swej ojczyzny wślawiła w całym świecie, ale i wielką obywatelkę, zawsze przez całe życie czujnie stojącą na straży interesów swojego narodu”⁴¹. Wszystkie życiowe nieszczęścia, niedogodności i upokorzenia paradoksalnie stymulowały działania transgresyjne. Życie Skłodowskiej-Curie od chwili uzyskania przez nią pierwszej Nagrody Nobla upływało między transgresją a zmaganiem się z doświadczeniami epifanicznymi – przełomowymi. Co jest niezwykle w biografii Skłodowskiej-Curie – działania transgresyjne były motywowane ogromną potrzebą zdobywania wiedzy i bezkompromisowym poszukiwaniem prawdy, co oznacza również zaspokojenie potrzeby hubrystycznej: „[...] Taka drabina perfekcji nie ma końca. W tym wypadku o sukcesie lub niepowodzeniu nie decydują w zasadzie opinie innych, ale własne aspiracje i wewnętrzne standardy mistrzostwa. Standardy te są często tak wysokie, tak prometejskie, że sprostanie im okazuje się nierealne”⁴².

Potencjał tworzenia (sensotwórczych doświadczeń)

W słowach Tokarczuk wybrzmiewa swoisty dyskurs wokół definiowania i nadawania znaczeń doświadczeniu człowieka: „**Kiedy zmienia się ta opowieść – zmienia się świat.** To, jak myślimy o świecie i – co chyba ważniejsze – jak o nim opowiadamy, ma więc olbrzymie znaczenie. Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane, przestaje istnieć i umiera”. Dziś problem polega na tym, że nie mamy jeszcze gotowych narracji nie tylko na przyszłość, lecz nawet na konkretne „teraz”, na ultraszybkie przemiany dzisiejszego świata. Nieprzystające, anachroniczne narracje próbuje się wprzęgnąć do wizji przyszłości, wychodząc z założenia, że „lepiej stare coś niż nowe nic, albo próbując w ten sposób poradzić sobie z ograniczeniem własnych horyzontów”. Jednym zdaniem – brakuje nam nowych sposobów opowiadania o świecie⁴³. Żyjemy w rzeczywistości wielogłosowych narracji

⁴⁰ J. Koziński, *Spółczesność transgresyjna...*, ed. cit., s. 135.

⁴¹ E. Curie, *Maria Curie*, Warszawa 1972.

⁴² J. Koziński, *Transgresja i kultura*, ed. cit., s. 121.

⁴³ Rozważając temat narracji, Charles Taylor odnosi się do analizy przeżyć i twierdzi, że nie ma „czystych” przeżyć, wręcz przeciwnie – są one zawsze uwikłane w jakąś interpretację. Przeżycie nie jest nigdy korelatem zespołu wszystkich fizycznych cech danego stanu rzeczy, lecz zawsze zespołem cech zrelatywizowanych do hierarchii istotności przeżywającego podmiotu (Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001).

pierwszoosobowych. Tokarczuk zakłada możliwość istnienia nowego rodzaju narratora – „czwartoosobowego”, który nie sprowadza się do „jakiegoś konstruktu gramatycznego, ale potrafi zawrzeć w sobie zarówno perspektywę każdej z postaci, jak i umiejętność wykraczania poza jej horyzont, który widzi więcej i szerzej, który jest w stanie zignorować czas”. Odpowiadałoby to koncepcji Jerome’a Brunera, wedle której narracyjny sposób myślenia wyraża się opowiadaniem o zmienności ludzkich intencji na przestrzeni czasu. Dzięki niemu rozumienie świata społecznego i samego siebie w tym świecie jest uzyskiwane poprzez budowanie opowieści na temat ludzi i ich losów, przez wiązanie, układanie i wyjaśnianie zachowań z uwzględnieniem reguł świata wewnętrznego (intencji, potrzeb, uczuć, przekonań). Narracyjny sposób myślenia wyraża się najdobitniej w opowiadaniu historii. Paradigmatyczny sposób myślenia – w odróżnieniu od narracyjnego – odnosi się do rozumienia świata przez uogólnienia i detekcję powiązań między zdarzeniami, uzyskiwanymi przez logiczne uzasadnienia i poszukiwanie głównie przyczynowości fizycznej⁴⁴.

Myślę – twierdzi Tokarczuk – że czeka nas przededefiniowanie tego, co rozumiemy dziś pod pojęciem realizmu, i poszukiwanie takiego, który pozwoliłby nam przekroczyć granice naszego ego, przeniknąć przez ten szabo-ekran, przez który widzimy świat. Widzieć wszystko to uznać ostateczny fakt wzajemnego powiązania rzeczy istniejących w całość, nawet jeżeli te związki nie zostały jeszcze przez nas poznane. **Widzieć wszystko oznacza też zupełnie inny rodzaj odpowiedzialności za świat.** Staje się oczywiste, że każdy gest „tu” jest powiązany z gestem „tam”, że decyzja podjęta w jednej części świata będzie skutkowała efektem w innej jego części, że rozróżnienie na „moje” i „twoje” zaczyna być dyskusyjne. Może powinniśmy zaufać fragmentowi, jako że fragmenty tworzą konstelacje zdolne opisać więcej i w bardziej złożony sposób, wielowymiarowo. Nasze opowieści mogłyby się w nieskończony sposób odnosić do siebie, a ich bohaterowie wchodzić ze sobą w relacje. **„Dlatego wierzę, że muszę opowiadać tak, jakby świat był żywą, nieustannie stawającą się na naszych oczach jednością, a my jego – jednocześnie małą i potężną – częścią”.**

Refleksja końcowa

Problematyka zawarta w wygłoszonych przemowach noblistek wyznaczyła perspektywę trzech kluczowych pojęć w podjętym dyskursie. Dotyczy on w pierwszej kolejności dramaturgii w obrazie współczesności – gdzie, jak

⁴⁴ J. Bruner, *op. cit.*, s. 65.

mówi Olga Tokarczuk, „świat umiera, a my tego nie zauważamy”, Wisława Szymborska stwierdza: „życie pisze najbardziej oryginalne, najbardziej komiczne, a jednocześnie najbardziej dramatyczne scenariusze”, i w którym według Marii Skłodowskiej-Curie „niczego nie należy się bać, należy to tylko zrozumieć”. Wobec uciążliwości i dolegliwości współczesnego świata zarysowuje się przekonanie, iż „myśląc twórczością, świat zobaczymy inaczej”. W ukazanych narracjach kobiet mamy do czynienia z twórczością dojrzałą i wybitną (elitarną). Podejmowane są w niej ważne cele i rozwiązywane problemy, które z perspektywy społecznej są uznane za twórcze oraz prowadzą do powstania dzieł zmieniających w sposób zasadniczy dziedzinę aktywności. Proces twórczy wiąże się tutaj z tworzeniem nowych wewnętrznych i zewnętrznych rzeczywistości, powstawaniem nowych wartości wyłaniających się z konfliktu „starego” z „nowym”. Obecne są tutaj dwa rodzaje twórczości. Jeden jest związany z instynktem twórczym, prowadzącym do powstawania dzieł literackich i naukowych, a drugi – z samodoskonaleniem, z wielopoziomym rozwojem osobowości odbywającym się przez wewnętrzne rozdarcia. Połączenie obu tych instynktów, niejako „wtopienie się” instynktu twórczego w instynkt doskonalenia się umożliwia autentyczny, bogaty i pełny rozwój osobowości i twórczości⁴⁵. Mechanizmy motywacyjne do podejmowania aktywności twórczej wykazują orientację „na Ja” (hubrystyczną), na problem i dzieło (poznawczą/epistemiczną i kreacyjną) oraz na działanie (powinność, sprawczość)⁴⁶. Warto mieć przekonanie, iż dyskurs podjęty wokół dramaturgicznych wymiarów współczesności ukazuje pozytywną wizję człowieka jako podmiotu stającego się, zdolnego do poszerzania granic Ja oraz osobowego doświadczenia – poprzez proces tworzenia – w kierunku działań transgresyjnych⁴⁷. Aktywność transgresyjna pozwala przekształcać rzeczywistość, a wykraczanie poza granice, w których działa jednostka, stanowi jakby ko-

⁴⁵ Tak jak w teorii dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego (K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979).

⁴⁶ Efekt synergii, w którym uzyskujemy zwielokrotnione korzyści dzięki umiejętnemu połączeniu części składowych całości.

⁴⁷ Zagadnieniu transgresyjnego ujęcia doświadczenia człowieka oraz różnorodności światów transgresji poświęcono opracowania autorskie: M. Wróblewska, *Expanding the Boundaries of Self: Self – Realization, Transgression, and Creative Competence*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 2018, t. XVII/2, s. 163–174; M. Wróblewska, *Człowiek – Sprawca transgresyjny. Podejście badawcze w aspekcie twórczym i biograficznym*, [w:] *Homo transgressivus w poszukiwaniu sensu istnienia. Od transgresji do transcendencji?*, red. A. Ciążęła, S. Jaronska, Warszawa 2019, s. 155–177; M. Wróblewska, *Zasoby, potencjał i możliwości człowieka w perspektywie samorealizacji*, „Chowanna” 2020, 5(22), s. 90–105; M. Wróblewska, *Podmiotowość i Twórczość. Przestrzenie rozwoju duchowego w świetle poetyckiej myśli Karola Wojtyły*, „Studia Paedagogica Ignatiana” 2021, vol. 24, nr 1, s. 101–117; M. Wróblewska, *Myślenie według świata wartości. Przestrzenie (w) dialogu pedagogów serca*, „Biografistyka Pedagogiczna” 2021, nr 2 (w druku).

lejne akty stwarzania lub przynajmniej poszerzania świata. Zdolność do wytwarzania oryginalnych interpretacji doświadczeń w toku poznawania świata i konstruowania wiedzy wpisuje się w obszar problematyki twórczości osobistej (życiowej).

BIBLIOGRAFIA

- Biliński L., *Z Mazowsza do sławy paryskiego Panteonu*, Warszawa 2003.
- Brain D., *Rodzina Curie. Nigdy nie opowiedziana historia życia prywatnego i pracy najbardziej kontrowersyjnej rodziny w dziejach nauki*, Warszawa 2005.
- Bruner J., *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 1971.
- Curie E., *Maria Curie*, Warszawa, 1972.
- Dąbrowski K., *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979.
- Foucault M., *Przedmowa do transgresji*, [w:] *Osoby. Transgresje* 3, red. M. Janion, S. Rośiek, Gdańsk 1984.
- Fromm E., *Mieć czy być*, Poznań 1999.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993.
- Gałdowa A., *Powszechność i wyjątek*, Kraków 2000.
- Gołaszewska M., *Twórczość a osobowość twórcy. Analiza procesu twórczego*, Lublin 1958.
- Gołaszewska M., Gołaszewski T., *Estetyka granicy*, Kraków 2010.
- Ingarden R., *Księżeczka o człowieku*, Kraków 1973.
- Isaacson W., *Steve Jobs*, Warszawa 2011.
- Kozielecki J., *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*, Warszawa 1987.
- Kozielecki J., *Społeczeństwo transgresyjne. Szanse i ryzyko*, Warszawa 2004.
- Kozielecki J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002.
- Kozielecki J., *Z Bogiem albo bez Boga. Psychologia religii – nowe spojrzenie*, Warszawa 1991.
- Krajewska A., *Dramaturgia sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2019, 31, s. 7–12.
- Maria Curie i córki. Listy*, przeł. T. Pogwizd, M. Mendychowski, Wrocław 2011.
- Maslow A.H., *Motywacja i osobowość*, Warszawa 1999.
- Maslow A.H., *W stronę psychologii istnienia*, Warszawa–Poznań 1986.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Opoczyńska M., *Wprowadzenie do psychologii egzystencjalnej*, Kraków 1999.
- Popek S., *Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja*, Lublin 2012.
- Popek S., *Człowiek jako jednostka twórcza*, Lublin 2001.
- Popek S., *Do Michała Anioła*, [w:] *idem, Tryptyk z Michałem Aniołem*, Lublin 1997.
- Popek S., *Niś Adriadny*, [w:] *idem, Srebrne ogrody*, Lublin 2003.
- Popek S., *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków 2010.
- Simmel G., *Filozofia życia: cztery rozdziały metafizyczne*, Warszawa 2007.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Strzałecki S., *Twórczość a style rozwiązywania problemów praktycznych. Ujęcie praktyczne*, Wrocław 1989.

- Szyborska W., *Poeta i Świat*, odczyt noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996), [w:] *eadem*, *Wiersze wybrane. Wybór i układ autorki*, Kraków 2000.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, odczyt noblowski (Sztokholm, 10 grudnia 2019).
- Wojnar I., *Trzy wymiary estetycznej samowiedzy człowieka*, „Sztuka i Filozofia” 1994, 8.
- Wróblewska M., *Człowiek – Sprawca transgresyjny. Podejście badawcze w aspekcie twórczym i biograficznym*, [w:] *Homo transgressivus w poszukiwaniu sensu istnienia. Od transgresji do transcendencji?*, red. A. Ciałęła, S. Jaronowska, Warszawa 2019, s. 155–177.
- Wróblewska M., *Expanding the Boundaries of Self: Self – Realization, Transgression, and Creative Competence*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 2018, t. XVII/2, s. 163–174.
- Wróblewska M., *Kompetencje twórcze w dorosłości*, Białystok 2015.
- Wróblewska M., *Myślenie według świata wartości. Przestrzenie (w) dialogu pedagogów serca*, „Biografistyka Pedagogiczna” 2021, nr 2 (w druku).
- Wróblewska M., *Podmiotowość i Twórczość. Przestrzenie rozwoju duchowego w świetle poetyckiej myśli Karola Wojtyły*, „Studia Paedagogica Ignatiana” 2021, vol. 24, 1, s. 101–117.
- Wróblewska M., *Zasoby, potencjał i możliwości człowieka w perspektywie samorealizacji*, „Chowanna” 2020, 2/5(22), s. 90–105.

Halina Monika Wróblewska – dr hab., prof. UwB, Wydział Nauk o Edukacji, Katedra Studiów Społecznych i Edukacyjnych. Główne wątki działalności naukowo-badawczej: 1. podmiotowe kompetencje twórcze i uwarunkowania ich rozwoju; 2. doświadczenia twórcze w narracjach i materiałach biograficznych; 3. diagnozowanie, kształcenie i wspomaganie rozwoju zdolności i uzdolnień twórczych; 4. sztuka i twórcza ekspresja w rozwijaniu i wspomaganiu twórczego samorozwoju. Autorka pięciu monografii i prac pod redakcją oraz kilkudziesięciu artykułów w obszarze przedstawionej problematyki. Obecnie pracuje nad zagadnieniem transgresyjnej istoty kreacji w perspektywie biograficznej. ORCID: 0000-0002-1985-3877. Adres e-mail: <h.wroblewska@uwb.edu.pl>.

Halina Monika Wróblewska – PhD (dr hab.), professor of the University of Białystok, Faculty of Education, Department of Social and Educational Studies. The main strands of her scientific and research activity are: 1. Subjective creative competences and conditions for their development; 2. Creative experiences in narratives and biographical materials. 3. Diagnosing, educating and supporting the development of creative abilities and talents. 4. Art and creative expression in developing and supporting creative self-development. Author of five monographs and edited works, and several dozen articles in the area of the above issues. Currently working on the issue of the transgressive essence of creation from a biographical perspective. ORCID: 0000-0002-1985-3877. E-mail address: <h.wroblewska@uwb.edu.pl>.

Joanna the Wife of Chuza by Lesya Ukrainka as a New Model of Communication in Modern Ukrainian Literature

ABSTRACT. Olena Haleta, *Joanna the Wife of Chuza* by Lesya Ukrainka as a New Model of Communication in Modern Ukrainian Literature [Joanna, żona Chuzy *Lesi Ukrainki jako nowy model komunikacji w modernistycznej literaturze ukraińskiej*]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 291–309. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.17.

This article examines the drama *Joanna the Wife of Chuza* (1909) by Lesya Ukrainka, who is one of the defining figures in the history of modern Ukrainian literature. This work is considered an example of creating a new communicative model, introducing the poetics of an open work in the Ukrainian literature and establishing a new relationship between writer and audience. The incompleteness of the central image of this work, and therefore of the corresponding behavioral model and worldview, leads to the absence of a plot ending which would be the final solution to the conflict. In this way, Ukrainka establishes a new reading practice, not limited to experiencing the ‘life world’ of the author’s work. As reference to the history of the text shows, it corresponds to the author’s conscious instruction, with which the composition of the work agrees: the events take place in a special period of time, when the previous story has already ended and the new one has not yet begun (after the crucifixion of Christ, but not after the resurrection). At the same time, the spatial organization of the work emphasizes the position of readers, turning them from interested witnesses to active searchers. The example of *Joanna* is all the more telling because it undermines the hegemony of the novel in twentieth-century literature and draws attention to literary forms that correspond to a particular literary situation, especially that of ‘submerged population groups’ (Frank O’Connor). The change introduced by Lesya Ukrainka at the level of a separate work is also a change within the genre as a way of communicating between an author and a reader; it is also a change in the very notion of literature as a certain type of aesthetic experience and as a culturally established way of cognitive and rhetorical response to a certain type of situation.

KEYWORDS: Lesya Ukrainka, reader-response theory, literary communication, open work, drama, genre

Introduction

Lesya Ukrainka, 150th anniversary of whose birth is celebrated in 2021, is one of the defining figures in the history of Ukrainian literature. The most important part of her writing are dramatic works written in the aesthetics of modernism and in the context of European drama (Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, and others). But for Ukrainian contemporaries, accustomed to the ethnographic drama and drama of everyday life of the *Narodniks*’ nineteenth century, and also limited in their repertoire by the Valuev Circular and the Ems Ukaz, Lesya Ukrainka remained the ‘respected but not

read' (in her own words) author. Being at the center of the literary canon, Ukrainka's dramas became the object of study of each next generation, in particular, representatives of the 'high modernism' of the 1920s¹ and post-war emigration². The interpretation of her work in the post-Soviet period and a recent edition of her works in 14 volumes provided an opportunity to test the methodology of psychoanalysis, phenomenology, hermeneutics, existentialism, feminism, postcolonialism, poststructuralism, etc in Ukrainian literary studies³. However, some of her work still remains an interpretive challenge for readers and researchers. In particular, this applies to her dramatic 'small forms' characterized by limited stage performance, the static nature of the plot and the lack of an obvious ending.

The dramatic study (by the author's definition) *Joanna the Wife of Chuza* [Йоганна, жінка Хусова, 1909], in which the author depicts the return (after Christ was crucified) of Joanna, one of the myrrh-bearing women, to the house of her husband Chuza, continues and summarizes Ukrainka's previous search for a modern dramatic form. This work is built as a series of dialogues that take place between Herod's steward Antipas, the Galilean tetrarch Chuza, along with his mother Michal, the slave Sabina, the influential Roman citizen Publius and his wife Marcia, Joanna and servants. Limited by the space in the parlour of Chuza's house, and deprived of a solution to the main conflict, this drama still poses a challenge for literary critics, focusing on the images of the main characters, plot collisions, inner experiences and ideological confrontations. However, the writer's previous experience, her meticulous editing and zealous admiration for the final form of her own works, as well as the history of textual changes at the level of the work and at the genre level encourage the search for an interpretive perspective that would enable understanding of the author's text strategy.

¹ See М. Драй-Хмара, *Леся Українка*, [in:] М. Драй-Хмара, *Літературно-наукова спадщина*, Київ 2002, p. 35–151; М. Зеров, *Леся Українка*, [in:] М. Зеров, *Твори у двох томах*, том 2, Київ 1990, p. 359–400; Леся Українка, *Твори: у 12 т*, Київ 1927–1930, etc.

² See Ю. Шерех, *Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?*, [in:] Ю. Шерех, *Пороги і заборіжжя*, Харків 1998, том 1, p. 379–389; Д. Козій, *Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки* *Форми трагізму у Лесі Українки*, [in:] Д. Козій, *Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії*, Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней 1984, p. 139–163, etc.

³ See Я. Поліщук, *Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії*, Івано-Франківськ 1998; В. Агеева, *Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, Київ 1999; О. Забужко, *Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ 2007; Леся Українка, *Драми та інтерпретації*, Київ 2011; Леся Українка, *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах*, Київ 2021, etc.

In the proposed paper, this drama is considered as an example of creating a new communicative model, which introduces the poetics of an 'open work' in Ukrainian literature and establishes a new relationship "between the artist and his audience, a new mechanics of aesthetic perception, a different status for the artistic product in contemporary society [...] it installs a new relationship between contemplation and the utilization of a work of art"⁴. *Joanna* is all the more telling because it undermines the hegemony of the novel in twentieth-century literature and draws attention to literary forms that correspond to a particular literary situation, especially of "submerged population groups"⁵. The change introduced by Lesya Ukrainka at the level of a separate work is also a change within the genre as a way of communication between the author and the reader, as well as a change in the very notions of literature.

Literary context: textual sources and misunderstandings

The eponymous drama is not the first time Joanna appears in the work of Lesya Ukrainka. Her first appearance was in 1901 at the beginning of the final scene of *Obsessed* [Одержима]. Joanna appears here in accordance with tradition: sporadically, 'as one of the followers of the Messiah', carrying the news of His resurrection. On Miriam's reproach, Joanna twice refers to the teachings of the Messiah himself and disappears into the crowd, not wanting to attract attention. Ukrainka clearly opposes the interlocutors, as evidenced by the draft autograph of the drama. Despite the fact that there are few changes in this part of the text, and they are rather technical, the author changes Miriam's address to Joanna. Initially, in the dialogue, both heroines use the address 'sister': "Joanna (to Miriam): Peace, sister, and joy! [...] For God's sake, sister, be quiet!" – "Miriam: What are you selling, sister?" But in the last phrase the author changes 'sister' to 'woman'⁶, further emphasizing the insurmountable distance that Miriam establishes by the sudden mention of trading – in the context of the redemptive sacrifice of the Messiah.

However, the events in *Obsessed* and *Joanna the Wife of Chuza* can hardly be constructed in chronological order. The action in *Joanna* is based

⁴ U. Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1979, p. 65.

⁵ F. O'Connor, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, Brooklin, New York 2004, p. 20.

⁶ Леся Українка, *Одержима*: чорновий автограф, 18.I.1901, Київ, Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2/799, f. 14.

on a biblical story; Eleonora Solovey notes that the Gospel mentions of Joanna in a later drama “are preserved unchanged, with all the attention and respect for the source”⁷. There are only two such mentions in the Gospel text – both in the Gospel of Luke. For the first time, “the wife of Chuza, the steward of Herod” (8:2–3) is mentioned (immediately after Mary Magdalene) as one of the women whom Christ healed from evil spirits or diseases and who followed Him, serving Him with their means. For the second time she is named among the women who “came with him from Galilee” (24:10) and were with Him till the end. This scanty information, however, undermines the comprehensiveness of Borys Yakubsky’s (1927) interpretation, who argues that “*Joanna* [...] perhaps poses the problem of marriage most acutely; it is no accident that the very title of this ‘study’ seems to emphasize that we have not just Joanna, but ‘Joanna the Wife of Chuza’”⁸. According to him, in her dramas, Lesya Ukrainka pays ever more attention to the themes of “marriage and love, the role of women in love in general”⁹, but the title of the work indicates first and foremost the biblical pretext, and both affirms and problematizes what is said.

Other researchers before Yakubsky not only considered *Joanna* as a story from personal life but also identified the work with the biography of the author. In particular, Mykola Yeshan (1913), a contemporary of Ukrainka, claimed that she “belongs to those figures in literature who do not have “biographies” outside of their creative activity”¹⁰. At the same time, Ukrainka complains in her correspondence about the critics of the time, who were unable to understand and accept her own approach to creativity: “Our criticism is really very backward, [...] talent and civic virtues are not enough for a critic, one just badly need a special education”¹¹. Misunderstandings occurred even with those closest to her – with her mother and editor Olena Pchilka, her husband and the first reader of her works, Klyment Kvitka, with her close friend and modernist writer Olha Kobylianska, or her colleague-intellectual and frequent consultant Ahatanhel Krymsky. In particular, Krymsky’s private response to *Joanna* almost prevented the publication of her other work, namely the drama *The Noblewoman* (*Бояриня*). As Ukrainka wrote to her mother on March 14 (27), 1913, “it happened af-

⁷ Е. Соловей, *Драматичний етюд Лесі Українки “Йоганна, жінка Хусова”*, [in:] *Леся Українка, Драми та інтерпретації*, Київ 2011, p. 458–468.

⁸ Б. Якубський, *Йоганна, жінка Хусова*, [in:] *Леся Українка, Твори*, Київ 1927, том 8, p. 45–53.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ М. Євшан, *Леся Українка*, [in:] М. Євшан *Критика, Літературознавство. Есеїстика*, Київ 1998, с. 160.

¹¹ *Леся Українка, Листи 1903–1913*, Київ 2018, p. 448.

ter a friendly review – in a letter – to *Joanna*, where the reviewer was too sincerely looking for ‘an autobiographical basis’¹².

While recognizing Krymsky’s knowledge and literary skills, Lesya Ukrainka did not always agree with his approaches and conclusion. In particular, she denied the autobiographical reading of *Joanna*: “You can be sure that my soul has never lived ‘in the house of Chuza’, otherwise it would have died a long time ago”¹³. In the same letter, she claims that “In *Joanna* subjective notes are only those that are in her relation to the teacher”, and later the author quotes Paul Verlaine: “et tout le reste est de la littérature” (“and all the rest is literature”). However, it was not so much about a specific work as a general principle: Ukrainka also quotes Charles Augustin de Saint-Beuve (a founder of the biographical method – *sic!*), saying that drama is an ‘appropriate exaggeration’: “le drame c’est une exagération à propos”¹⁴.

On the other hand, researchers who considered *Joanna* from a purely artistic point of view, were faced with an alleged incompleteness of the dramatic plot. Back in 1926, Mychaylo Dray-Khmara pointed to the incompleteness of the spiritual rebirth of the main character of the drama: “‘Spiritual balance’, the ‘kingdom of God’ is not yet known to Joanna”, who only “is a symbol of a female slave with a tragic soul, who is about to be liberated, but has not yet grasped it and has stopped halfway”¹⁵. Oksana Zabuzhko is also close to Dray-Khmara in her perception of the image of Joanna: “everything she went through, did not transform her, as it turns out”¹⁶. If Dray-Khmara sees in Lesya Ukrainka a successor to Ibsen, Maeterlinck, and Romain Rolland, who portrayed love as a self-sacrifice, then Zabuzhko calls Joanna a “symbolic suicide attacker”¹⁷ and notes a certain incompleteness of the image in comparison with other biblical characters, as well as with the image of Chuza. And this is not a matter of the peculiarity of the author’s idea, but relates rather to the drawback of the work itself: “And Joanna is not fully opened, that’s true”¹⁸.

Eleonora Solovey admits that the work itself has an ‘open ending’. Analyzing the drama, she relies on an imaginary continuation of Joanna’s story: “ahead of her is the prospect of living on the verge, in the final tragic hopelessness and unsolvability of this situation of controversial existence

¹² *Ibidem*, p. 630–631.

¹³ *Ibidem*, p. 550.

¹⁴ *Ibidem*, p. 550–551.

¹⁵ М. Драй-Хмара, *op. cit.*, p. 139.

¹⁶ Леся Українка, О. Забужко, Бл. С. Шевчук, *Апокриф. Вибране*, Київ 2020, p. 70.

¹⁷ О. Забужко, *op. cit.*, p. 230.

¹⁸ Леся Українка, О. Забужко, Бл. С. Шевчук, *op. cit.*, p. 80.

as earthly hell [...] ahead of her is a constant ordeal, eternal torture, and she is aware that this is her cross”¹⁹. Vira Ahejeva does the same: at the end of the passage dedicated to *Joanna*, she speaks of the daily torments, humiliation, ridicule and shame that await Joanna in the future²⁰. However, the text of the work itself does not say anything about it – the story breaks just when Joanna desperately longs for her unimaginable future.

Open structure: characters and plot

Such a textual strategy by Lesya Ukrainka can hardly be taken as neglect. In particular, in the article “The latest social drama” she strongly rejects the “dialogue sermons” in the literature, “imbued with exposure” and “subject to the moral and philosophical principle”, which are like “a court in which the procedure is conducted only pro forma, because everyone knows the sentence in advance”²¹. The textual changes in *Joanna’s* draft²² and final²³ manuscripts convince us that Lesya Ukrainka described the images of her protagonists in detail, avoiding simplifications, direct oppositions (unlike early dramas) and premature conclusions. These changes primarily concern the dialogue between Joanna and Chuza – every time Ukrainka rewrites Joanna’s story about what prompted her to follow Christ.

The author makes corrections and additions in ink to the draft written in pencil, and then changes this later version as well. From the initial explanation she removes the first short remark, full of impulse and irrational faith: “I was drawn by an invincible force, / in his speeches I heard something / that I saw in dreams, in reveries”²⁴. Of this remark the author leaves only the final lines: “So he healed me as I lay / on my deathbed!”²⁵. Similarly, Chuza’s answer in the final version is limited to the lines “Oh, great happiness! / It would be better if you died then, / than shame me!”²⁶. The second part of this remark (“I gave him money for that – / why didn’t he take them?”) Ukrainka deletes, as well as Joanna’s answer: “Did he

¹⁹ Е. Соловей, *op. cit.*, p. 464.

²⁰ See В. Агеева, *op. cit.*, p. 233.

²¹ Леся Українка, *Новейшая общественная драма*, [in:] Леся Українка, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ 1977, том 8, p. 233–234.

²² See Леся Українка, *Йоганна, жінка Хусова*: чорновий автограф, 3.VI.1909, Київ, Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2/783.

²³ See Леся Українка, *Йоганна, жінка Хусова*: чистовий автограф, 3.VI.1909, Київ, Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2/782.

²⁴ Леся Українка, *Йоганна, жінка Хусова*: чорновий автограф, f. 14.

²⁵ *Ibidem*, p. 15.

²⁶ *Ibidem*.

give / his divine gift for a useless income? / You say this because you did not know him”²⁷.

A few lines below, another fragment was removed from Joanna’s answer to Chuza’s question: “Well, great – he was a prophet for you, / or I don’t know what else. And you? / What were you to him?”²⁸. After Joanna’s laconic answer “I was nothing”, lines are deleted from the original text: “That is how faithful shadow follows a man / follows him everywhere and he does not even pay attention / because he is used to having this silent companion at his side. / Why is that shadow going? – Because the light is shining”²⁹. At the same time, in the text written in pencil, the author first changed the last line, offering the option “When does that shadow disappear? When darkness falls”³⁰, but ultimately crossed it out with a pencil, returning to the original version, before completely removing the entire quatrain from the text (cross-out in ink). Thus, the author departs from the opposition of pure spiritual impulse, the act of wholehearted faith (by Joanna) and mundane, pragmatic calculation (by Chuza). In the final text, only an excerpt after the deleted words remains to explain Joanna’s action – the author moves it a few lines above, to the beginning of the main part of the dialogue:

I once heard him say,
that foxes have burrows, birds – nests,
he has nowhere in the world to rest.
And I couldn’t live in the halls anymore,
In affluence, in peace and plenty, – I followed him.
I served him with my wealth
and helped his whole community,
so that he may have shelter everywhere,
that he did not experience hunger and cold,
Have a circle of supporters around him,
traveling among unfriendly people.
It would be a sin to leave him!³¹

Lesya Ukrainka makes another edit in ink in the last line of the draft, which initially looked like “I couldn’t leave him!”³². The question of personal ethics (ability) thus becomes a question of cultural ethos (sin).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 16.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 24–25. Here and afterwards, unless otherwise indicated, the translation was prepared by Marta Hosovska specifically for this publication.

³² *Ibidem*, p. 16.

Solovey emphasizes that the action in *Joanna* takes place “*after* the Gospel events, but *immediately after* them”³³. However, the heroine seeks herself after the crucifixion of Christ – but not *after* the events of the Gospel. This drama appears as a kind of interpolation in relation to the Gospel text – insert ‘between the lines’, connected with them in content, due to the demands and needs of modern times. The action unfolds in the special time *between* the crucifixion and the resurrection, which in the personal dimension can take any length. After all, it is not a matter of chronological but existential time. Joanna returns to Chuza’s house not as a harbinger of Christ’s resurrection, she sees no way in front of her, experiencing existential abandonment and loneliness. Lesya Ukrainka departs from the testimonies of biblical story: Joanna finds herself in between times, in the fold of a historical event, between the crucifixion and the resurrection:

[...] It was said by
many of our people who came to them...
And He called in Galilee... I came back
hoping to see him at least once
followed his every footstep...
and did not see [...] ³⁴

The culmination of history does not lead to a turning point and an ending: it is prolonged on the principle of amplification, deepens the existential crisis. Structurally, this is reflected in a double culmination: Joanna in despair “without shouting, without crying”³⁵ tears her hair out at the time of Christ’s death (as we learn from the story of Marcia) and again experiences loneliness and loss at the end of the work in Chuza’s house – “falls to her knees and raises her hands”, while “a silent, muffled crying without tears is shaking her whole body”³⁶. These two scenes not only look alike; they express the same emotion, the same psychological experience.

In the final act of the play, Joanna is left alone in the parlour – catharsis does not happen. One of the most influential critics of Ukrainian modernism Mykola Zerov (1929) calls Lesya Ukrainka’s works “disturbing”³⁷; it should be added that anxiety is not a cause but a consequence of the unfolding action. As Zerov aptly observes, the structure of Lesya Ukrainka’s small

³³ Е. Соловей, *op. cit.*, p. 461.

³⁴ Леся Українка, *Йоганна, жінка Хусова*, [in:] Леся Українка, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ 1976, том 5, p. 180.

³⁵ *Ibidem*, p. 195.

³⁶ *Ibidem*, p. 200.

³⁷ М. Зеров, *op. cit.*, p. 371.

drama is subject to the principle of agon³⁸, an unresolved dispute between two parties represented by the protagonist and/or the chorus. But if in the ancient tragedy equal forces converged in such a confrontation, none of which did not want to succumb and could not overcome, then in Lesya Ukrainka's works there are different perspectives of vision, each of which has its own way of reasoning. At the same time, the author avoids not only teaching but also an unnecessary aphoristic nature. As Larysa Miroshnychenko states, in her poetic works Ukrainka repeatedly even shortened the narration, removing "temporary ideas" from her works³⁹ and encouraging a reader to undertake independent intellectual work.

Spatial dimension of dramatic action

An indicative feature of the structure of this play is that the central scene with the participation of Joanna and Chuza is essentially a conversation about Joanna and Christ. Moreover, instead of developing the action, the text offers a story about an existential event that goes beyond the plot. Such a construction of this work has led some researchers to argue that the Ukrainka dramatics in *Joanna* is not stage one, but psychological one. In particular, Yakubsky, referring to the allegations levelled at Ukrainka about the non-staging of dramas, does not refute them, but claims that "the writer never considered them suitable for the stage"⁴⁰. However, in a letter to her mother, Ukrainka directly proposed this work for stage performance and pointed out its suitability for a "compact hall and stage" and "intimate staging": "This work is actually not for a big stage, because it requires not as much spectacular as subtly nuanced play for 'not far away' audience"⁴¹.

Yakubsky, on the other hand, believes that the course of all nine actions with the change of actors in the parlour of the Chuza's house shows the author's inattention to the stage space. Such permanence, or even indifference "to constructive and decorative aspects"⁴² are explained by the critic as the author's focus solely on the reader's perception. However, in a letter to her mother dated May 24 (June 6) 1912, Ukrainka admits, albeit about another drama, but based on the experience of previous productions, that "it would be unplayable to write it all down in remarks, because [...]"

³⁸ See *ibidem*, p. 385.

³⁹ See Л. Мірошніченко, *Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології*, Київ 2001, p. 83–84.

⁴⁰ Б. Якубський, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹ Леся Українка, *Листи 1903–1913*, p. 667.

⁴² Б. Якубський, *op. cit.*, p. 47.

remarks also have their ‘style’, not just ‘serving value’⁴³. At the same time, she confirms her readiness to cooperate with directors in order to properly implement not only her speculative but also visual ideas. This statement undermines the definition of *Joanna* as a typical ‘drama for reading’, because the emphasis on acting shifts attention from the external entourage, which is easily conveyed by appropriate remarks, to bodily expression and the materiality of the depicted world. The writer’s mention of the audience, of their relation to the stage action is especially noticeable in this context: the author determines the distance and focus of the gaze, sees the staging itself as an actor-spectator interaction.

Lesya Ukrainka accompanies the dialogues in *Joanna* with realistic and concrete directions describing the appearance of the heroine, hair color and changes in her face, clothes and jewelry. Such attention to detail is all the more noticeable in the context of the author’s statement about her own style, which she always tries to “concentrate [...] like some strong essence, to make it laconic, like inscriptions on basalt, to free it from lyrical lethargy and lengthiness (someone always say that it is the main problem!), to reduce the plot to short energetic features”⁴⁴. With such verbal economy, place descriptions not only create a background for events, but also acquire a special semantic load.

Setting the action exclusively in the space of the house (parlour), Ukrainka rearranges the story from time coordinates to spatial ones, thus breaking with the literature of the 19th century, which was focused on the historical-temporal axis. In *Joanna* the architecture of the house is interconnected with the composition of the work and the perspective, the division into masculine and feminine, visible and invisible, one’s own, foreign and alienated. According to Gaston Bachelard, “both room and house are psychological diagrams that guide writers and poets in their analysis of intimacy”⁴⁵. However, if for Bachelard the house is connected first and foremost with our consciousness of verticality and our consciousness of centrality as being in the center of being, then the house to which Joanna returns is not capable of containing the being she desires. There is no spatial vertical here, the whole action unfolds on the same level, only the mutual location of the characters indicates a social hierarchy (when, for example, Chuza sits on a ‘small bench’ at his mother’s feet or next to a respected guest).

The house therefore appears as another model of the social: from the poetics of space, Lesya Ukrainka moves to the politics of place⁴⁶, abando-

⁴³ Леся Українка, *Листи 1903–1913*, p. 595.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 672.

⁴⁵ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, New York 2014, p. 133.

⁴⁶ See E. Rybicka, *Geopoetyka: przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, p. 15.

ning the image of space as a container that can be filled with anything, and linking its structure with power⁴⁷. The authoritarian hierarchy is also expressed through spatial interaction in other scenes in the play: a triclinium in the Roman style is placed in the 'eastern-style' room of the Chuza's house; dissatisfied Michal goes to her private quarters; at Chuza's call, Sabina stops "at the threshold", but has not gone far beyond the threshold when he sends her out of the parlour; in the same way, Joanna stops "at the threshold" when she returns home; Publius enters the room through the middle entrance, which was previously closed by curtains; then Chuza leads him by the hand to the room and lets her go before him; Chuza, having seated guests from Rome, does not sit down himself; Joanna stands in the doorway, coming to the guests, and when Publius stands to approach her, Marcia remains seated.

However, not all plot events are covered by the eye and, accordingly, the text: the semantic level of work also contains what is happening outside. A viewer / reader of the play only guesses about the communication of Joanna with Michal and Sabina, to which she "goes as for a torture" and later returns "pale as death" with a "heavily made-up" face that "looks like a mask"⁴⁸. Finally, not only Joanna leaves the space of the parlour – even Chuza, who connects the individual dramatic scenes into a single line of events, enters the parlour after a reader 'views' the space described at the beginning of the work, and at the end leaves it with Publius and Marcia. In the meantime, the author also describes a scene when "there is no one in the parlour for a while"⁴⁹. However, empty space (particularly in literature) does not exist⁵⁰, it is always associated with either memory or perception, and is filled with experience and feelings⁵¹.

The house in the drama exists because of the view – and this is the view of readers. Their presence in the space of the text is no less definite than the position of the protagonists, and it is it that establishes the perspective of the vision. From the beginning to the end of the action, readers contemplate the events inside the house. They do not look into the house as strangers or outsiders, nor do they leave the interior, and when the action is transferred outside the walls of the parlour, their gaze remains directed from the inside to the hall and outside. We first learn about this when the slave pulls back

⁴⁷ See E.W. Soja, *Taking Space Personally*, [in:] B. Warf, S. Arias (eds.), *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London and New York 2009, p. 19.

⁴⁸ Леся Українка, *Йоганна, жінка Хусова*, p. 182, 184, 192.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 191.

⁵⁰ See H.J. Miller, *Topographies*, Stanford 1995, p. 7.

⁵¹ See Y.-F. Tuan, *Space and Place: Humanistic Perspective*, [in:] "Progress in Geography" 1974, VI, p. 213.

the curtain, opening the hall and the entrance to the house to a reader; later, when Chuza leads Publius by the hand to the threshold of the parlour; when Publius and Chuza go out to meet Marcia; and, finally, when the guests move into the courtyard to inspect their new property from the roof. The reader (as the viewer) is also in the room before the appearance of Joanna and does not leave it with her departure in the mother-in-law's private quarters. Eventually, the reader is left alone at the very end of the drama after Joanna "gets up and staggers out of the parlour like a grass from the wind"⁵².

For the reader, Lesya Ukrainka leaves not only a spatial but also an interpretive perspective. Deprived of the opportunity to merge with the central character of the drama, motivated to imagine and conjure up events beyond the dramatic text, readers find themselves in front of an open finale, literally on the line – in the middle of the stage at the moment of the highest tension. However, irreversibility does not mean hopelessness, and the resolution of the conflict is transferred beyond the plot to the plane of the reader's cultural and ethical choice.

In search of dramatic form: from work to genre

Lesya Ukrainka encourages varied reading not only at the level of a specific work, but also at the level of the genre. In her dramatic works, she repeatedly addresses the same topic, highlighting complementary perspectives: for instance, she calls the drama *On the Ruins* [*На руїнах*, 1904] a pendant to *The Babylonian Captivity* [*Вавилонський полон*, 1903]⁵³, and at the same time claims that it was not written with the "same idea"⁵⁴. Both dramas appear almost simultaneously; the author considers them as valuable achievements and places them side by side in the editions of her own works. Ukrainka also wrote *Joanna the Wife of Chuza* almost simultaneously with the drama *In the Field of Blood* [*На полі крові*, 1909], with which it echoes both thematically and structurally. Olha Kosach-Kryvynyuk dates the completion of both dramatic poems on the same day, June 3, 1909, although the final manuscript of *In The Field of Blood* that is preserved at the T. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine is dated February 2, 1909 (the same as the draft; such dating of the draft coincides with the version of Kosach-Kryvynyuk)⁵⁵.

⁵² Леся Українка, *Йоганна, жінка Хусова*, р. 200.

⁵³ See Леся Українка, *Листи 1903–1913*, р. 666.

⁵⁴ Леся Українка, *Листи 1903–1913*, р. 567.

⁵⁵ See О. Косач-Кривинюк, *Леся Українка: хронологія життя і творчості*, Нью-Йорк 1970, р. 834.

In search of interpretive approaches to *Joanna*, literary critics have repeatedly paid attention to the convergence between the two works. Thus, Abram Hosenpud (1947) stated that both dramas are an attempt to understand Christ “through the perception of those who loved him (Joanna) and those who hated him (Judas)”⁵⁶. Following’s Hosenpud line of thought, Solovey calls both works “parallel” and supports Hosenpud’s view that *Joanna* is the same “analogy to *In The Field of Blood* as *On the Ruins* – to *The Babylonian Captivity*”, concluding that “all the dramatic works of this period and of these themes are internally interconnected”⁵⁷.

According to the manuscripts, Lesya Ukrainka moved gradually to find her own dramatic form. In particular, the draft and final autographs of the dramas *On the Ruins* and *On the Field of Blood* have been preserved, which contain significant changes that the author made at the stage of preparing the work for publication. In the first case, she changed the final scene, in which the prophetess Tirzah leaves a hostile crowd with the promise to return at the right time for the final departure of Tirzah with no hope of return. In the second case, the author completely removed the final part of the drama, in which Judas, after the news of Christ’s resurrection, commits suicide, leaving him in the field of blood in a state of inner shock – even a stone thrown by a pilgrim in his direction does not reach him. Neither the first nor the second change was accepted by critics, just as *Joanna*’s open ending was not accepted.

Reviewers and later scholars tried to restore (in the case of *On the Ruins* and *In the Field of Blood*, see Haleta 2016) or contemplate (in the case of *Joanna*) the missing ending. Perhaps the only exception is Jurii Sherekh (1943), who resisted such an approach, as well as the psychological understanding of the conflict underlying both works. Analyzing productions of *Joanna* and *In the Field of Blood*, Sherekh speaks of reading “individual drama”⁵⁸ in the works of Lesya Ukrainka as a cutting, narrowing the range of their sound. Each time he offers several possible interpretations, emphasizing that such ambiguity, openness to interpretations – a special feature of Ukrainka’s drama, which cannot be conveyed through the stage embodiment, given the different nature of the two arts, the art of speech and the art of stage⁵⁹. Accordingly, the connections between the individual dramas are not limited to oppositions. Thus, the opposition between *Joanna* and Judas is appealing and telling but does not reflect the whole complexity of Lesya Ukrainka’s dramatic work. *Joanna* cannot be explained only as an

⁵⁶ А. Гозенпуд, *Поетичний театр (драматичні твори Лесі Українки)*, Київ 1947, р. 129.

⁵⁷ Е. Соловей, *op. cit.*, р. 459.

⁵⁸ Ю. Шерех, *op. cit.*, р. 382.

⁵⁹ *See ibidem*, р. 388.

antithesis to Judas, if only because Judas is not an allegory of hatred, but a much more complex character. Instead, one can see another similarity between *Joanna* and *In the Field of Blood*: these are two dramas without a visible ending, written almost simultaneously.

Another similarity between these dramas is that the very names of the works often indicate the place of action, such as *On the Ruins* or *In the Field of Blood*. In one of her letters Ukrainka notes that “*The Babylonian Captivity* is actually called *In Captivity*”⁶⁰, thus emphasizing once again the connection of the place with the course of events and the type of conflict depicted. In Lesya Ukrainka’s early dramatic works (*The Babylonian Captivity* and *On the Ruins*), the action unfolds in an open space, sprawling and unstructured. However, this is a public space, where the main conflict unfolds as a dispute between the individual and the community, which is divided in half and is exhausted in constant internal conflict, and therefore cannot resist the external enemy. The appearance of the hero as ‘other’ gives the community an opportunity for liberation – not only from external, but above all from internal captivity. In the works written in 1909 (*In the Field of Blood* and *Joanna the Wife of Chuza*), the conflict acquires a personal dimension, which is reflected in the change of scene: Judas finds himself outside the city as a social space, Joanna, to some extent, too, because the whole action of the work unfolds in the space of the house. If in the dramas of 1903–1904 the conflict is neo-romantic, then in the 1909 dramas it is existential: it is not only about the courage to make the right choice, but also about the complexity and vagueness of what to consider the right choice. Joanna is betrayed in her trust in a husband who refuses to understand her:

I was coming back home, to being a wife,
I made a sincere confession, without deception,
I thought, “He would believe me! He would understand!”
And you have only mockery for me,
contempt, improbability...⁶¹

For Chuza, Christ is only a “Nazarene carpenter”, the difference between his vision and Joanna’s perception is expressed in his own words: “he was a prophet to you, / or I don’t know what else”⁶². The direct opposition is rather between the view of Joanna and Marcia, after the words of whom “three criminals were crucified / there” the author emphasizes the antago-

⁶⁰ Леся Українка, *Листи 1903–1913*, p. 666.

⁶¹ Леся Українка, *Йоганна, жінка Хусова*, p. 178–179.

⁶² *Ibidem*, p. 174.

nism with a remark: “Joanna looks straight into Marcia’s eyes”⁶³. Chuza’s view, on the other hand, is a profane one. However, Joanna’s faith in Christ also does not show her a way out of the situation; having decided to ask her husband for a divorce, she recalls that Christ commanded marital obedience. Joanna then surrenders in despair: she appears as a *homo viator*, but she does not see where she will go next:

Oh my God! How long is this torment going to last?
Teacher! What did you leave me with?...
When is the kingdom of God? Where is it?
Will my soul live to see it?...⁶⁴

As already mentioned, the reader learns about the key events that cause the dramatic conflict (the healing of Joanna, her departure from Chuza’s house, service to Christ, crucifixion) from onstage dialogues. In this way, Ukrainka moves away from understanding drama as a direct depiction of events, forcing readers to use their own ideas (as knowledge and imagination) of evangelical history. At the same time, a viewer of the work cannot rely solely on the Gospel text, limited as it is to too scarce records. Such a structure of the play confirms Lesya Ukrainka’s final transition to modern writing, which, according to Maria Zubrycka, “draws readers into the realm of the game of creative imagination and requires them to take a particularly active part in the reading process. Readers cease to be passive observers of the game, they become players, because that is what the rules of this game are”⁶⁵. From the example of Ukrainka’s small dramas, one can trace how the writing strategy changes: if *The Babylonian Captivity* suggest that a reader accepts a certain solution to the conflict, *On the Ruins* encourages the reader to realize the existing conflict that cannot be resolved by outside efforts, *On the Field of Blood* – to take responsibility for the expected solution, then *Joanna* offers not only to put yourself in the place of a literary protagonist, but also to find your own place in the situation, to see it from your own perspective and to problematize it. In *Joanna* Lesya Ukrainka takes another step towards creating the poetics of an open work, as Umberto Eco would later call such a literary form: “we can say that the work *in movement* is the possibility of numerous different personal interventions, but it is not an amorphous invitation to indiscriminate participation [...]”.

⁶³ *Ibidem*, p. 194.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 200.

⁶⁵ М. Зубрицька, *Ното legends: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004, p. 202.

In other words, the author [...] does not know the exact fashion in which his work will be concluded but he is aware that once completed the work in question will still be his own”⁶⁶. According to Eco, the ending of such a work cannot be completely predictable, but it is somehow determined by the author’s structure of the work.

Conclusion: reader as an actor

Mykola Yevshan (1910), one of the first critics of Lesya Ukrainka, drew attention to the role of the reader of Ukrainka’s works, but he approached this issue from a psychological point of view, emphasizing empathy: “It is absolutely impossible to read those works and not hear their sincere aspirations and calls; it is impossible to pass by without being touched to the bottom of the soul, without a trace of the deep seal that true poetry will always emboss in people’s hearts”⁶⁷. Zabuzhko speaks about the special reader positioning of Ukrainka’s dramas, believing that the author consciously addresses a reader with knowledge: her dramas are by no means enlightening, they are not intended to show, tell, inform. On the contrary, they are created for an interlocutor equal in knowledge to the author, ready to understand on the basis of existing cultural contexts⁶⁸. But, as *Joanna* persuades us, it is not just a matter of recognizing cultural signals, of reading ‘chalk marks’. Lesya Ukrainka’s textual strategy leads to the formation of an implied reader, who “embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect – predispositions laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself”⁶⁹. Moreover, such a strategy is aimed at the emergence of new “interpretive communities”, which are combined with common writing intentions and interpretive strategies⁷⁰ and “share a set of values and cultural assumptions”⁷¹. A reader of modern Ukrainian literature now has to choose not just one of the parties to the confrontation within the plot, but the level at which s/he accepts the challenge.

The drama in Lesya Ukrainka’s works is not limited to the depicted events and relations between the protagonists – it is the drama of finding

⁶⁶ U. Eco, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁷ М. Євшан, *Леся Українка*, [in:] М. Євшан, *Критика. Літературознавство. Есеїстика*, Київ 1998, p. 153.

⁶⁸ See O. Забужко, *op. cit.*, p. 175–177.

⁶⁹ W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1980, p. 34.

⁷⁰ See S. Fish, *Interpreting the Variorum*, [in:] K.N. Newton, *Twentieth-Century Literary Theory*, London 1997, p. 207.

⁷¹ H. Bertens, *Literary Theory in basics*, London and New York 2014, p. 96.

one's own answer to complex worldview-related questions. The dramatic tension arises not only from what is said, but also from what is not said. The incompleteness of the central image of the work, and therefore of the corresponding behavioral model and worldview observed by critics leads to the absence of a plot ending as the final solution to the conflict. In this way, Lesya Ukrainka establishes a new reading practice, not limited to experiencing the 'life world' of the author's work. As reference to the history of the text shows, it corresponds to the author's conscious instruction, with which the composition of the work agrees: the events take place in a special period of time, when the previous story has already ended and the new one has not yet begun. *Joanna* activates the reader's knowledge by appealing to the Gospel text: however, if *In the Field of Blood* appeals to what cannot be forgotten (the story of Judas), then *Joanna* appeals to what is impossible to remember (Joanna's story). General cultural competence does not save readers from searching for answers to the questions that Ukrainka's Joanna is unable to answer, because the biblical text is silent about her future. At the same time, the spatial organization of the work emphasizes the position of readers, turning them from interested witnesses to active searchers.

This dramatic sketch should also be considered in the context of Lesya Ukrainka's own work, where the construction of a new model of interaction with the reader takes place not only at the level of a single work but also at the level of genre as "a set of certain types of agreements between the participants of literary communication" that "design ways of reading, determine the reader's attitude to discourse"⁷². *Joanna the Wife of Chuza*, like Lesya Ukrainka's other dramas, encourages a change in the Ukrainian readership that was later described by the reader's response theory: "the text teaches us, through a pattern of raised expectations disappointed, how to read that text and, perhaps, how to read the world"⁷³. Such "cultural work"⁷⁴ of a literary piece is to introduce a new reading practice through a special structure of the work, transforming the reader literally into an active, or rather acting participant, a person involved in active interaction through the text with the author. The change introduced by Lesya Ukrainka is a change within the genre as a culturally established way of cognitive and rhetorical response to a certain type of situation.

⁷² M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy: szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, p. 54.

⁷³ L. Tyson, *Critical Theory Today*, London and New York 2015, p. 168.

⁷⁴ J. Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790–1860*, Oxford 1986, p. 200.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard G., *The Poetics of Space*, New York 2014.
- Bertens H., *Literary Theory in basics*, London and New York 2014.
- Eco U., *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1979.
- Fish S., *Interpreting the Variorum*, [in:] K.N. Newton, *Twentieth-Century Literary Theory*, London 1997, p. 203–209.
- Głowiński M., *Dzieło wobec odbiorcy: szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Iser W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1980.
- Miller H.J., *Topographies*, Stanford 1995.
- O'Connor F., *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, Brooklin, New York 2004.
- Rybicka E., *Geopoetyka: przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Soja E.W., *Taking Space Personally*, [in:] B. Warf, S. Arias (eds.), *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London and New York 2009, p. 11–35.
- Tompkins J., *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790–1860*, Oxford 1986.
- Tuan Y.-F., *Space and Place: Humanistic Perspective*, [in:] „Progress in Geography” 1974, VI, p. 211–252.
- Tyson L., *Critical Theory Today*, London and New York 2015.
- Агеева В., *Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, Київ 1999.
- Галета О., *На полі крові: драма умовчання*, “Волинь філологічна: текст і контекст” 2016, № XXII, с. 25–37.
- Гозенпуд А., *Поетичний театр (драматичні твори Лесі Українки)*, Київ 1947.
- Драй-Хмара М., *Леся Українка*, [in:] М. Драй-Хмара, *Літературно-наукова спадщина*, Київ 2002, с. 35–151.
- Євшан М., *Леся Українка*, [in:] М. Євшан, *Критика. Літературознавство. Есеїстика*, Київ 1998, с. 153–159.
- Євшан М., *Леся Українка*, [in:] М. Євшан, *Критика. Літературознавство. Есеїстика*, Київ 1998, с. 160–163.
- Забужко О., *Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ 2007.
- Зеров М., *Леся Українка*, [in:] М. Зеров, *Твори у двох томах*, том 2, Київ 1990, с. 359–400.
- Зубрицька М., *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004.
- Козій Д., *Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки* *Форми трагізму у Лесі Українки*, [in:] Д. Козій, *Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії*, Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней 1984, с. 139–163.
- Косач-Кривинюк О., *Леся Українка: хронологія життя і творчості*, Нью-Йорк 1970.
- Мірошніченко Л., *Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології*, Київ 2001.
- Поліщук Я., *Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії*, Івано-Франківськ 1998.
- Соловей Е., *Драматичний етюд Лесі Українки “Йоганна, жінка Хусова”*, [in:] *Леся Українка, Драми та інтерпретації*, Київ 2011, с. 458–468.

- Українка Леся, Забужко О., Бл. Шевчук С., *Апокриф. Вибране*, Київ 2020.
- Українка Леся, *Йоганна, жінка Хусова*, [in:] Леся Українка, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ 1976, том 5, с. 158–200, 320–321.
- Українка Леся, *Йоганна, жінка Хусова*: чистовий автограф, 3.VI.1909, Київ, Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2/782.
- Українка Леся, *Йоганна, жінка Хусова*: чорновий автограф, 3.VI.1909, Київ, Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2/783.
- Українка Леся, *Листи 1903–1913*, Київ 2018.
- Українка Леся, *Новейшая общественная драма*, [in:] Леся Українка, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ 1977, том 8, с. 233–252, 311–313.
- Українка Леся, *Одержима*: чорновий автограф, 18.I.1901, Київ, Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2/799.
- Українка Леся, *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах*, Київ 2021.
- Українка Леся, *Твори: у 12 т.*, Київ 1927–1930.
- Шерех Ю., *Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?*, [in:] Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя*, Харків 1998, том 1, с. 379–389.
- Якубський Б., *Йоганна, жінка Хусова*, [in:] Леся Українка, *Твори*, Київ 1927, том 8, с. 45–53.

Olena Haleta – dr hab. nauk filologicznych, prof. Katedry Teorii Literatury i Komparatystyki Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki oraz prof. Katedry Kulturoznawstwa Ukraińskiego Uniwersytetu Katolickiego. Literaturoznawca, antropolog kultury. Zajmuje się krytyką genetyczną, antropologią literatury modernistycznej i nowoczesnej, problematyką reprezentacji literatury. Autorka książki *Od antologii do ontologii*, poświęconej reprezentacji literatury ukraińskiej od końca XIX do początku XXI wieku. Współredaktor zbiorów naukowych z zakresu formalizmu, ironii, przekładu literackiego i historii literatury. ORCID: 0000-0003-4137-0641. Adres e-mail: <olena.haleta@lnu.edu.ua>.

Olena Haleta – professor in the Department of Literary Theory and Comparative Literary Studies at Ivan Franko National University, Lviv and professor in the Department of Cultural Studies at Ukrainian Catholic University. Author of the book “From Anthology to Ontology” dedicated to the representation of Ukrainian literature from the end of the 19th century to the beginning of the 21st century. Co-editor of thematic volumes in the field of formalism, irony, literary translation and the history of literature. Research interests: theory and anthropology of literature, intellectual history and conceptualisation of literature. ORCID: 0000-0003-4137-0641. E-mail address: <olena.haleta@lnu.edu.ua>.

Lista dotychczasowych recenzentów „Przestrzeni Teorii”
powołanych przez Radę Wydawniczą
Wydawnictwa Naukowego UAM

prof. UJ dr hab. Wojciech Baluch (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr hab. Piotr Bogalecki (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Bohdan Burdziej (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Sławomir Buryła (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn)
prof. UW dr hab. Robert Cieślak (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
dr hab. Agnieszka Czechowicz (Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin)
prof. dr hab. Jadwiga Czerwińska (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Elżbieta Dąbrowska (Uniwersytet Opolski, Opole)
prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Katarzyna Fazan (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Andrzej Hejmej (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Maryla Hopfinger (Instytut Badań Literackich, Warszawa)
prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Ewa Jędrzejko (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. IBL dr hab. Jerzy Kandziora (Instytut Badań Literackich, Warszawa)
dr hab. Agnieszka Karpowicz (Uniwersytet Warszawski)
prof. dr Bożena Karwowska (University of British Columbia, Vancouver, Canada)
prof. dr hab. Izolda Kiec (Uniwersytet Artystyczny, Poznań)
dr hab. Michał Kłosiński (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. US dr hab. Mirosława Kozłowska (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
dr Bartosz Kwieciński (Centrum Badań Holokaustu, Uniwersytet Jagielloński,
Kraków)
prof. IS PAN dr hab. Marta Leśniakowska (Instytut Sztuki, Warszawa)
prof. dr hab. Małgorzata Leyko (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Tadeusz Lubelski (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr hab. Katarzyna Lukas (Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Gdań-
ski, Gdańsk)
prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski (Uniwersytet Gdański, Gdańsk)

prof. UW dr hab. Paweł Majewski (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
dr hab. Katarzyna Mąka-Malatyńska (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź)
prof. dr hab. Piotr Michałowski (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Arkadiusz Morawiec (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Teresa Pękala (Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)
prof. UŚ dr hab. Beata Popczyk-Szczęsna (Uniwersytet Śląski, Katowice)
dr hab. Adam Poprawa (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław)
prof. dr hab. Paweł Próchniak (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN, Kraków)
prof. UR dr hab. Magdalena Rabizo-Birek (Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów)
prof. dr hab. Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. dr hab. Elżbieta Rzewuska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)
prof. dr hab. Andrzej Skrendo (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Marta Skwara (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Marek Stanisław (Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów)
prof. UŁ dr hab. Barbara Stelmaszczyk (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Włodzimierz Szturc (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Ewa Szczęsna (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
dr hab. Monika Świerkosz (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. UMK dr hab. Paweł Tański (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Bożena Tokarz (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. UJ dr hab. Joanna Walaszek (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Ewa Wąchocka (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr dr Andrzej Wierciński (Albert-Ludwigs-Universität, Fryburg Bryzgo-
wjski, Niemcy, Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. dr hab. Bożena Witosz (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. UMK dr hab. Marcin Wołk (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. UMK dr hab. Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika,
Toruń)

Tematyczny numer „Przestrzeni Teorii” *Dramaturgie współczesnej humanistyki* prezentuje różne spojrzenia na przestrzeń humanistyki, które łączy perspektywa związana z dramatem. Zależało nam w Redakcji nie tylko na konkretnych tekstach i problemach, lecz także na obserwacji nieprzewidywalnego procesu, który pokaże dramaturgia numeru. Chcieliśmy zobaczyć scenę nieoczekiwanych spotkań pojęć dramaturgicznych. Byliśmy ciekawi, jak Autorzy będą ich używać, które z nich zdominują, które zmieniają znaczenie, które stworzą aporię, którym będziemy się bacznie przyglądać. Dramaturgia numeru okazała się ciekawa poprzez rozległość problemów: twarz i maska w filozofii i styk dramaturgii z poezją, dramat i transgresja, kultywowanie sztuki umierania i nowy model komunikacji literackiej, neomodernizm filmowy i dramaturgia współtworzenia znaczeń, komunikacja i dramatyzacja, muzyka i fotografia, performatywne aktorstwo i performatywne kategorie estetyczne, teatr agonistyczny i dramaturgia kolorów historii, deziluzja w filmie i performans postcyfrowy, retrospektywy i konfrontacje z kanonem, żeby wymienić choć niektóre z nich. Ten numer traktujemy jako zaproszenie do kontynuacji refleksji nad dramaturgicznym charakterem współczesnego literaturoznawstwa.

