

Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie* [Performance discourse in literary studies]. „Przestrzenie Teorii” 9. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 143-162. ISBN 978-83-232-1917-0. ISSN 1644-6763.

The author discusses the reasons for the absence of the so-called performative turn in Poland and argues that the apparent lack of a theory of drama in literary studies has denied a possibility to have the changes going on within discourses of the discipline perceived properly. By making advantage of the notion of dramatic quality to determine literary epistemology (dramatic cognition) one can facilitate the process of redefining categories in literary studies. The author demonstrates the current shift in artistic practice from text-oriented thinking to that of a performative system effecting the reshaping of the discourse of literary studies and proposes accordingly a dramatic theory (of literature, aesthetics, anthropology and culture) that results in performance studies become one of the essential research methods in modern literary studies.

Wydawać by się mogło, że używany dziś tak często termin performatywność jest dość jednoznaczny. Jednakże już w praktyce jego użycie rodzi nieporozumienia i wprowadza – nieraz zupełnie nieoczekiwaną – wieloznaczność¹. Zaczniemy od oczywistości, zapytajmy zatem jak przetłumaczyć na język polski słowo performatywny. Przedstawiający? Teatralny? Odegrany? Dramatyczny? Historyk sztuki mógłby na przykład przekornie zapytać: czy ze swej natury każda sztuka nie jest przypadkiem performatywna? Językoznawca będzie może wolał wyjść od tradycyjnego odwołania do aktów mowy Johna Langshawa Austina i pokazać, co się dzieje w teatrze mowy. Teatrolog za performatywne uzna wszystko to, co odegrane, ale rozróżni teatr z aktorami od performerera uprawiającego sztukę performance. Nie każdy teatr jest performatywny, ale każdy akt performatywny jest teatralny. Estetyk rozpocznie refleksję od próby opisu dramatycznego charakteru doświadczenia estetycznego związanego z początkami estetyki performatywnej. Literaturoznawca spróbuje zobaczyć samą istotę literackości w zdarzeniu, a w ślad za tym

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

¹ Por. T. Kubikowski, *Performance i jego znaczenie*, „Didaskalia” 1997, nr 21.

odrzuca tradycyjnie rozumiany tekst, by uchwycić równoczesność wersji, zmieszanie fikcji i rzeczywistości, aktorstwo autora rozgrywającego tekst i odbiorcy tworzącego wciąż na nowo jego kształt.

Performatyka stanowi narzędzie badawcze dla wielu dyscyplin, które przenikając się wzajemnie, ustanawiają stale coraz to inne, ruchome granice. Tendencja zacierania krawędzi dyscyplin przejawia się w wielu tekstach, np. w pismach Jacquesa Derridy literaturoznawca spotka się z teatrologiem (por. Derridy refleksję dotyczącą teatru okrucieństwa Artauda), z językoznawcą (por. spór Derridy z Austinem w sprawie statusu wypowiedzi fikcyjnych), z historykiem sztuki (por. Derridy komentarz wobec stwierdzenia Cezanne'a na temat prawdy w malarstwie) etc. etc.

Performatyka zatacza coraz to szersze kręgi², łącząc się z refleksją na temat dramatyczności. Na świecie, zwłaszcza na uniwersytetach powstają osobne centra, studia, wydziały związane z badaniami performatywnymi. Performatyka wchłania coraz to nowe obszary. Studia performatywne nie zawsze związane są – jakby się mogło na pozór wydawać – z badaniami teatrologicznymi, częściej nachylają się ku socjologii, antropologii czy estetyce. Na szczególne związki z estetyką zwrócił uwagę Richard Schechner, przytaczając charakterystykę powstałego na Northwestern University Wydziału Performatyki, który „przez całe swoje istnienie uważał się za coś różnego od Wydziału Teatralnego”, a „Interpretację Ustną zaliczano najczęściej do estetycznych poddziedzin Wymowy, Komunikacji, Retoryki”³. Schechner pisze: „Trend jest jednak wyraźny. Powstaje coraz więcej wydziałów, programów i kursów. Liczni performatycy działający w odmiennym otoczeniu akademickim także tworzą silną i zyskującą coraz większe wpływy armię, zmieniającą kształt wielu obszarów i dyscyplin”⁴.

W Polsce nie został tak naprawdę do końca przyswojony i przemyślany tzw. „zwrot performatywny”, ponieważ – paradoksalnie – mając w historii wspaniałą literaturę dramatyczną, wyrzuciliśmy z teorii literatury dramatologiczną refleksję.

W różnych moich pracach opisywałam szczegółowo diagnozę zjawiska. Z perspektywy czasu dostrzegam, jak ten temat narastał, budował się we mnie, jak stawał się mój, jak intuicyjnie i konsekwentnie tworzyłam go w sobie. Kontynuacja myślenia nad nową teorią i estetyką dra-

² Por. *Critical Theory and Performance*, ed. by J.G. Reinelt and J.R. Roach, Michigan 1992.

³ Sh. Jackson, *Genealogia performatyki na Northwestern University*, ramka, w: R. Schechner, *Performatyka*, wstęp i przekład T. Kubikowski, Warszawa 2006, s. 20.

⁴ R. Schechner, *Performatyka*, wstęp i przekład T. Kubikowski, Warszawa 2006, s. 21.

matu nowoczesnego zaprowadziła mnie do koncepcji dramatycznego literaturoznawstwa⁵.

Współczesna zmiana w praktyce artystycznej z myślenia tekstotwórczego na układ performatywny przełożyła się na metamorfozę dyskursów współczesnej humanistyki, a zwłaszcza przekształciła relacje między estetyką literacką a estetyką performatywną. Związki między literaturą a performatyką pokazują nie tyle wpływ literatury na teatr, ale ujawniają i charakteryzują oddziaływanie (zmiennych w historii) matryc dramatycznych i teatralnych na kształt literatury i dyskursów literaturoznawczych uzależniających się od reguł znanych ze sztuk widowiskowych. Dziś relacje pomiędzy literaturą, dramatem, teatrem, podobnie jak ogólne rozumienie performatyki, są szeroko opisywane. Chodzi jednak o to, że nieobecność teorii dramatu w literaturoznawstwie zamknęła możliwość dostrzeżenia zmian dokonujących się w obrębie dyskursów samej dyscypliny. Wykorzystanie pojęcia dramatyczności do określenia epistemologii literackiej (poznanie dramatyczne) sprzyja analizowaniu, przeformułowaniu, redefiniowaniu kategorii literaturoznawczych.

Powtórzmy zatem podstawy tych obserwacji.

Zainteresowanie dramatem wraca dziś od strony innych dyscyplin, zmienia dawne problemy *teatrologii* w nowe pytania *dramatologiczne*, a także postępuje znacznie dalej, tworząc na naszych oczach, także w Polsce, nową dyscyplinę, którą w odróżnieniu od dramatologii, widzieć by trzeba jeszcze szerzej – jako *dramatyczną teorię* (literatury, estetyki, antropologii, kultury). Dramatyczna teoria sprawia, że performatyka staje się jednym z podstawowych narzędzi badawczych współczesnego literaturoznawstwa. Gdy znikają narracyjne ramy, otwierają się nowe dramatyczne przestrzenie.

Na performatywność w badaniach literackich można popatrzeć z wielu stron. Wymieńmy niektóre z nich. Tak widziane mogą być *dramatyczne dyskursy współczesności*. W literaturze pokazywałam takie zjawiska przede wszystkim w twórczości Tadeusza Różewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza, ponieważ ich utwory przekraczając granice prozy, dramatu, liryki powołują w zapisach procesu odgrywania aktu pisania (np. *Przyrost naturalny* Różewicza) czy odgrywania aktu lektury (np. marginalia Witkacego) nowy status ontologiczny tekstów; natomiast samo to przekroczenie ma już nie tylko wymiar genologiczny, lecz jest aktem performatywnym. Posługując się frazą Judith Butler dotyczącą „ciała

⁵ Po raz pierwszy zarys koncepcji i termin dramatyczna teoria literatury przedstawiłam w artykule *Kartoteka bez końca*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 2001.

przyjmującego gender”⁶, powiedzmy nieco metaforycznie, że „ciało tekstu przyjmujące literackość” jest *performatywne*, co sugeruje, że nie posiada ono żadnego ontologicznego statusu, z wyjątkiem rozmaitych aktów, które ustanawiają jego realność. Ciało tekstu Witkacego czy Różewicza okazuje się bytem realnym jedynie poprzez rozmaite akty performatywne ustanawiające każdorazowo status ontologiczny utworu, odgrywanie aktu czytania (Witkacy) i odgrywanie aktu pisania (Różewicz). Rozmytym granicom genologii sprzyja w tym procesie także zacieranie ustanawianych performatywnie granic pisania i czytania, tworzenia i lektury⁷.

W literaturoznawstwie obrałam za przykład analizy dyskurs dramatyczny Jacquesa Derridy, który w swoich pismach przekroczył filozofię, literaturę, estetykę, a budując nową, performatywnie ustanawianą jakość, stanął poza dyscyplinami i poza granicami sztuk. Tu trzeba by powiedzieć, że nie wszystkie dramatyczne dyskursy mają zawsze ten sam performatywny charakter. Zwracają uwagę współlistniejące obok siebie, różnorodne dyskursy, w których główną rolę odgrywają teatralne metafory (np. *Teodramatyka* Hansa Ursa von Balthasara, szwajcarskiego teologa, który za pomocą pojęć i terminów teatralnych skonstruował teatralny model teologiczny, zakładający dramatyczną wizję egzystencji człowieka w relacji do planów i działań Boga; Józefa Tischnera *Filozofia dramatu* tworząca dramatyczną koncepcję ludzkiego istnienia; w psychologii książka Erica Berne’a *W co grają ludzie* pokazuje zachowania ludzkie w kategorii gier przyjmowanych w celach maskowania prawdziwych intencji; w socjologii praca Ervinga Goffmana *W teatrze życia codziennego* uczy określać i rozpoznawać teatralność naszych zachowań kulturowych; w antropologii Cliforda Geertza *Światło zastane* roztacza nową wizję antropologii poprzez relacyjne ujęcie bycia w środku i na zewnątrz badanych kultur; Victora Turnera *Gry społeczne, pola i metafory* – klasyczna już dziś publikacja z pogranicza antropologii, socjologii, religioznawstwa proponuje frapującą wizję historii jako społecznej gry). Metafory lub toposy literackie zwłaszcza częsty „teatr świata”, chociaż są nośnikami rozbudowanych koncepcji, nie zawsze wpływają jednak na kształt samego dyskursu (inaczej wykładają koncepcję dramatyczności np. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, inaczej Friedrich Schlegel, odmiennie Michaił Bachtin). Zaczyna się wszystko także zmieniać w filozofii

⁶ J.P. Butler, *Bodily Inscriptions, Performative Subversions*, w: J.P. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London 1990, s. 136 („That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality”. Por. polskie tłumaczenie: J.P. Butler: *Zapisy na ciele, wyrotowe odgrywanie*, w: *Teorie literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej i M.P. Markowskiego, Antologia, s. 523.

⁷ Por. także I. Górska, *Literatura na próbę*, maszynopis.

u Sørensa Kierkegaarda, Fryderyka Nietzschego i Zygmunta Freuda, która (żeby nawiązać do myśli Gillesa Deleuze'a) rozpoczęła ponowoczesność. Dyskurs Kierkegaarda nazwałabym dramatycznym – łączącym jeszcze tradycyjne widzenie dramatyczności (związane ze starym teatrem, tradycyjną genologią, choć także ciekawie przywołaną – i już bardzo nowocześnie rozumianą – niearystotelesowską farsą), które jednak zaczyna mieć znamiona, uzyskuje wymiar, performatywności, np. kreacja wspomnień jako realnej fikcji itp. Performatywny dyskurs Jacquesa Derridy natomiast, nie tylko opisuje działanie performatywu, ale go – można by tak powiedzieć performatywnie przedstawia. Odwołuje się bowiem w praktyce do zasady podstawowej performance'u, który miesza sztuki i performatyki, która zaciera i przekracza dyscypliny; tak zatem dyskurs Derridy jest i literacki i plastyczny, jest scenopisem i komentarzem, partyturą z wpisanym ruchem batuty i zapisem choreograficznym pokonywania duktów, traktów, rysów itp. Derrida tworzy swoiste scenografie tekstualne. *Prawdę w malarstwie* nie tylko powinno się czytać, ale i oglądać. Dekonstrukcja – nawet nie chcąc i programowo uciekając od wizualności – stała się samą nową estetyką odwołującą się do sztuk wizualnych: plastyki i teatru. Derrida nie tylko rozgrywa, ale i zabudowuje scenę swego dyskursu. Wygrywa i rozgrywa szczególnie przestrzenie liminalne, bada wszelkie styki, krawędzie, szczeliny oraz tworzy przestrzenie „pomiędzy”, opisując je w terminach malarstwa lub architektury, np. kartusze, passe-partout, marginesy, a także przyjmuje założenia brulionu: wymazuje, unieważnia zapis, odwołując się do palimpsestowości tekstu, pozostawia ślady wieloznaczności i czytania równoczesnego.

Dyskurs performatywny ma za podstawę antybinarność. Ważną inspiracją do powstania założeń estetyki antybinarnej były dla mnie refleksje zwłaszcza Paula de Mana i Michela Foucaulta oraz Baudrilardowska teatralność rozumiana jako gra pozorów i rzeczywistości oraz braku ramy. Z wielu innych źródeł inspiracji wymienić by trzeba choćby agoniastykę Jean-Francois Lyotarda, koncepcję różnicy i powtórzenia Deleuze'a, nie mówiąc już o pismach Derridy. Co odgrywamy? Nie świat, ale sposoby mówienia o nim. Inscenizujemy bycie światem. Co jest wtedy realne – sam akt inscenizowania, czy świat, który podlega kreacji, nawet wtedy, gdy go wykadrowujemy, przykładamy ramy na niezmienny kontekst. Z jednej strony mamy metodę kolażu (wyrywania z kontekstu i wprowadzania w inną rzeczywistość), a drugi proces zakłada (przy bezruchu kontekstu nasz ruch na nim, nie wobec niego, a na nim właśnie). Pierwszy kierunek reprezentuje np. *Kartoteka* Różewicza, drugi *Iwona* Gombrowicza. Iwona nie robi nic, nikt nie wie skąd ona w ogóle jest. Pytamy o realność czy fikcyjność osoby czy kontekstu? Zderzenie jest niezwykle ciekawe, gdy właśnie założyć – jak w *Ślubie* – nierozstrzygalność

świata. Prowokująco przedstawiają się spektakle performance, które np. prowokują widza do odbycia wędrówki przez miasto, by mu w końcu pokazać autentyczny pokój bez drzwi, zamykający się jak trumna. Idziemy ku kresowi, koniec drogi to wejście do pokoju bez drugiego wyjścia. Jest w tym jakieś ukryte myślenie symbolem – jest coś realnego i metaforycznego zarazem.

Po ukazaniu się książki Hansa-Thies Lehmana *Teatr postdramatyczny*, spotkać się można ze stwierdzeniem, że także w humanistyce po wieku XX, prowokującym do tego, by go nazwać epoką dramatyczną, nadchodzi wiek XXI, który jest już post-dramatyczny. Idąc tropem takiego myślenia mielibyśmy zatem wracać równocześnie w post-dramatyczną teorię literatury, którą zapewne miałyby wyznaczać performance.

Rzecz nie wydaje się ani taka prosta ani łatwa.

Chociaż Lehmann pisze o zjawiskach związanych z zerwaniem linearności we współczesnej sztuce, sam stosuje w swoim dyskursie myślenie jeszcze stale oparte o zerwanie awangardowe, które samo w sobie odwołuje się do linearności właśnie. Mamy oto kolejno teatr dramatyczny i postdramatyczny, utożsamiany często z performance'm. A więc buduje opozycję teatru dramatycznego i teatru performatywnego. Rodzą się natychmiast inne pytania: co to jest dramat, dramatyczność, teatr, teatralność, performance, performatywność? Jakie są między nimi relacje? Czy rzeczywiście performatywność następuje po dramatyczności?

Chciałabym spróbować pomyśleć inaczej, odwołując się do antybinarnej i nielinernej teorii poznania.

Performatywność w sztuce nie jest wymysłem współczesności, nie oznacza nowatorskiej sztuki XX czy XXI stulecia, obecna jest od wieków i współlistnieje w różnych obszarach dokonań artystycznych, kultowych, rytualnych, teatralnych, w różnych kulturach i czasach (por. Sandra Richards o kulturach afrykańskich⁸, ale też ujęcie Richarda Shustermana sztuki jako dramatyzacji⁹). W tym sensie trudno zgodzić się z Schechnerem, który pisze, że „Gdyby performatyka była sztuką, byłaby sztuką awangardową”¹⁰. Performatyka wskazuje na performatywność, która nie zrywa relacji ze wszystkimi sztukami przed nią, raczej stanowi metodę interpretowania zjawisk (także czasowo odległych) poprzez reguły ponowoczesności – kłacza, przenikania, nierozstrzygalności.

Wszystkie wymienione zjawiska: dramatyczność, teatralność, performatywność mają wymiary historyczne. Nie można mówić zarówno o dra-

⁸ S.L. Richards, *Storytelling we współczesnym teatrze w kontekście kultury afrykańskiej*, tłum. M. Sugiera i M. Borowski, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 233-247.

⁹ R. Shusterman, *Sztuka jako dramatyzacja*. w: *O sztuce i życiu*, przeł. W. Małecki, Wrocław 2007.

¹⁰ R. Schechner, op. cit., s. 18.

macie absolutnym, o teatrze uniwersalnym, jak i o performatyce ogólnej, a nawet o dialogice powszechnej. Jak dramat naturalistyczny nie przekłada się na wizję dramaturgii romantycznej, tak scena pudełkowa nie da się opisać w regułach pustej przestrzeni w teatrze Petera Brooka czy Jerzego Grotowskiego. Trudno dziś sobie wyobrazić jakąś ogólną teorię dramatu (wbrew marzeniom np. Henryka Życzyńskiego czy próbom np. Petera Szondiego), która obejmowałaby i Fredrę i Różewicza, i Racine'a i Mrożka. Dlatego dramatyczny dyskurs w humanistyce będzie zawsze dramatyczny ze względu na matrycę teoriopoznawczą związaną z dramatycznością w swych różnych zmiennych uwikłaniach i sieciowych relacjach. Matryca dramatyczna oznacza właśnie, ruch, działanie, wydarzanie się, grę, procesualność, zmienność, usuwanie ograniczających nadrzędnych ram – a nie konkretne cechy związane z konwencją. Nie konwencja, a kondycja dramatu ma podstawowe znaczenie w formowaniu dramatycznej teorii. Ściślej jeszcze – dramatyczna teoria jest wizją sposobu wydarzania się dyscypliny, wyłaniania się i zanikania jej reguł, przyjemności tekstów i mgławic dyskursu.

Na gruncie estetyki antybinarnej można lepiej i wyraziściej sformułować pytanie o sens metafizyki negatywnej. Jak odegrać sztukę bez sztuki, zrobić teatr bez teatru, napisać dramat bez dramatu?

Performatywność można by opisać poprzez metafizykę nieobecności.

Performatywność to dramatyczność pustego miejsca po dramacie i równocześnie teatralność pustego miejsca po teatrze. Może mieć wymiar zarówno przed-, jak i postteatralny czy przed- i postdramatyczny. W zaproponowanym ujęciu performatywność nie jest ani teatralnością postdramatyczną, ani dramatycznością postteatralną. W performansie i szerzej w sztukach performatywnych zmieniło się coś więcej niż zwykłe odjęcie. Performatywność to nie teatr bez dramatu, ani dramat bez teatru. To splot dramatyczności i teatralności określany równocześnie poprzez zanik i przemieszczenie.

W tym sensie można spokojnie powiedzieć, że teatr czy dramat nie zawsze są performatywne, performatywność natomiast zawsze jest teatralna i dramatyczna.

Warte przemyślenia są rozważania nad związkami teatru i performance'u wielu różnych badaczy, prezentowane przez Marviną Carlsona¹¹ w perspektywie historycznej, np. Michaela Freida odrzucenie „teatralności”, które w przypadku performance'u oznacza odrzucenie narracyjnej, dyskursywnej, naśladowczej jakości tradycyjnego teatru; Herberta Blau, który teatr i performans wiąże zarówno z zapośredniczeniem, jak i po-

¹¹ M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 219-221. Dalsze cytaty z tego wydania – strony podano w tekście głównym.

wtórzeniem; albo Josette Féral, której zdaniem performance niweczy czy dekonstruuje kompetencje, kody i struktury teatralności. Rozważania te pozostają jednak przede wszystkim w granicach teatru i sztuki performance, czy jak w przypadku M. Freida historii sztuki. Odniesienia w kierunku badań literaturoznawczych przynoszą zmianę widzenia kategorii i pojęć teorii literatury dotąd określanych w systemach binarnych, narracyjnych i kodach odwołujących się do reprezentacji.

Herbert Blau – powiada Carlson – w bardzo Derridiańskim duchu odrzuca modernistyczne próby osiągnięcia niezapośredniczonej obecności poprzez usunięcie „teatru” z „performansu”. W rzeczywistości – powiada Blau – teatr, który wiąże się zarówno z zapośredniczeniem, jak i powtórzeniem, „wywiera wpływ na c a l y performans”, zmuszając do uznania, że w naturze o b y d w u, zarówno teatru, jak performansu, jest coś, co „oznacza brak pierwszego razu, brak źródłowości, tylko powtórzenie i odtworzenie (Carlson, s. 220).

Teatralności rozumianej w duchu Michaela Frieda przeciwstawia Carlson poglądy Josette Féral, której zdaniem

teatralność wiąże się z reprezentacją, narracyjnością, zamknięciem i konstrukcją podmiotu w fizycznej i psychicznej przestrzeni, ze sferą skodyfikowanych struktur i tym, co symboliczne [...] Temu wszystkiemu Féral wprost przeciwstawia performans [...] który „niweczy czy dekonstruuje kompetencje, kody i struktury teatralności. Zaczyna od teatralnej materii – kodów, ciał uważanych za podmioty, działań i przedmiotów wprzęgniętych w znaczenie i reprezentację – ale rozbija te znaczenia i stosunki reprezentacji, pozwalając na swobodny przepływ doświadczenia i pragnienia. Narracyjność zostaje zakwestionowana – wyjąwszy ironiczne, zdystansowane cytaty, które mają ukazać wewnętrzne mechanizmy czy obrzeża narracji. [...] Performans „nie próbuje mówić (jak teatr), chce tylko wywoływać synestetyczne reakcje pomiędzy przedmiotami” (Carlson, s. 221).

Pefrormatywność rozumiana – jakby powiedział Derek Attridge¹² – jako „inscenizowanie referencjalności”, prowokuje grę między realnością a fikcją. Fikcyjne pole odniesienia (termin Jerzego Ziomeka¹³) dawało możliwość dotknięcia realnego świata poprzez enklawy tzw. prawdy w dziele. Myśleć można, że przy polemice z Romanem Ingardenem nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Ziomek był znawcą i badaczem dramatu i teatru. Pisał np. o średniowiecznym zwyczaju w teatrach prowincjonalnych, gdy grająca Matkę Boską aktorka musiała naprawdę przystępować do komunii. Ziomek jako badacz teatru i zarazem twórca koncepcji prawdy jako problemu poetyki, musiał odczuwać ów dyskomfort statyki

¹² D. Attridge, *Jednostowość literatury*, Kraków 2007, s. 136.

¹³ J. Ziomek, *Prawda jako problem poetyki*, w: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994; tenże, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, w: *Prace ostatnie*, op. cit.

i sztywnych rozdziałów fikcji i rzeczywistości. Na długo przed zwrotem performatywnym próbował dokonywać prób różnych przemieszczeń w obrębie stabilnych, jakby się wydawało systemów. Zmieszanie poziomów prawdy i fikcji w nowym świetle podejmuje sztuka performance, która pozwala poprzez odtwarzanie fikcyjnego świata na doznanie zmysłowe (doświadczenie dramatyczne). Nie da się już utrzymać schemat relacji osobowych w komunikacji literackiej, każący rozgraniczyć byty na zewnątrz i wewnątrztekstowe. Różewicz odgrywając, inscenizując referencjalność, doświadcza równocześnie bycia na scenie reżyserem, aktorem i Różewiczem, którego bawi i zajmuje podwójna natura aktorstwa. Różewicz budując tekst, jest w nim i poza nim. Bycie „w”/ bycie „poza” nie dają się już dłużej utrzymać jako opozycyjne.

Wydaje się, że bardzo przydatne są dziś pojęcia antyczne zastosowane do współczesności. Widziałabym tu przede wszystkim *agon* i *parabazę*. Agon charakteryzowałby, w moim odczuciu, tradycyjną dramatyczność polegającą na walce, starciach, konfliktach, polaryzacji stanowisk, istnieniu antagonisty i protagonisty, odwołującą się do estetyki binarnej etc. Parabaza natomiast byłaby właśnie elementem dramatyczności o charakterze performatywnym, związanym z estetyką antybinarną. Powołuje bycie „w” i „poza”, jest czymś, co definiować by trzeba jako sens obszaru „pomiędzy”. Stąd agonistyczny wymiar ludzkiej egzystencji zakorzeniony w filozofii dialogu (Balthasar, Tischner) mógłby być zastąpiony tendencją do opisu ludzkiej kondycji przyjmującej za podstawę wymiar parabazy (Geertz). Myślę, że związanego z dialogiem „człowieka agonu” zastąpił „człowiek parabazy” – który zrodził się być może w *Powtórzeniach* Kierkegaarda, gdzie porażająca powaga pointowana bywa dystansującym humorem, a także autoironią. Zasada agonu (por. Jean-Francois Lyotard¹⁴) i zasada parabazy (por. Sylwester Dworacki, referat *O parabazie u jej antycznych źródeł*) przeplatają się często i nie sposób ich rozciąć w praktyce, jak nie sposób już wyznaczyć granic dialogu i monologu, tekstu głównego i komentarza.

Stąd interpretacja literaturoznawcza określana może być jako pole hipotez, które albo wchodzić będą ze sobą w spięcia agonistyczne albo budować swój status w oparciu o zasadę parabazy. My, jako obserwatorzy, w procesie poznania mamy wpływ na kształt materiału literackiego – mówiąc o nim, równocześnie go deformujemy i tworzymy, jesteśmy jednocześnie „w” i „obok”.

Dramat to pole dyskursywne głosów bez cytowań (czyli bez wychodzenia poza ramy sceny – choć tekst ma przypisy, dramat didaskalia, scena rampę, dziś rezygnujemy z zasadniczej opozycji tekstu głównego

¹⁴ J.-Fr. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, Warszawa 1997.

i marginesu, które funkcjonują inaczej we współczesnej sztuce i w dyskursie o niej, stanowiąc nierozstrzygalną całość).

Analogia dramatyczna obejmuje zatem jeden proces; przekształca sam dramat i dyskurs humanistyczny. Rodzi się koncepcja dramatyczności jako pola dyskursywnego. Pojęcie pola będzie tu bliskie nieco sensowi, które nadał mu Pierre Bourdieu w *Regułach sztuki*¹⁵. „Polem literackim nazywa cały, skomplikowany i bogaty system instytucji literackich, napięć i zależności, wiążący dzieło literackie bądź artystyczne ze światem społecznym. Interesuje go również podmiot ze swoimi indywidualnymi dyspozycjami i skłonnościami, namiętnościami, które wnosi do różnych pól produkcji kulturowej. Dla Bourdieu nowoczesna literatura (nowoczesne pole literackie) to także nowoczesna teoria literatury”. Dramatyczność miałaby zatem charakter polowy, nie linearny. Pojęcie konstruowanego tu pola pokazuje też u podstaw zdecydowaną antybinarność zgodną z sugestiami Jacquesa Derridy, o których w swoim odczytaniu Derridy przypomina Mervin Carlson:

Dlatego Derrida wciąż ostrzega przed pokusą samej zamiany terminów w ramach tego samego systemu binarnego. Powinno bowiem powstać pole stałej, wzajemnej zależności pomiędzy terminami, obecności nasyconej nieobecnością, pole podlegające nieustannej zmianie, zawsze w przejściu, jak przejście między nieobecnością i obecnością. Taka sztuka „odrzuca formę, która jest bezruchem, a wybiera nieciągłość i przesunięcie (Carlson, s. 218).

W moim odczuciu – co sugerowałam już wcześniej – konieczna jest zmiana podejścia do problemu dramatu i dramatyczności. Dramat dawno już rozluźnił swój związek z teatrem. Nie da się dłużej utrzymać myślenie o nim w kategoriach odczytań krzyżujących kategorie literackie z teatralnymi. Wracam raz jeszcze do mojej koncepcji widzenia dramatu w związku z wizualnością, biorąc za punkt wyjścia pojęcia Arystotelesa związane z oprawą sceniczną, plastyczną (opis), oralnością (melos) i można by dodać ruchem, tańcem (choreą). Rozwinięcie tego tematu pozostawiam na inną okazję.

U podstaw badań nad performatyką tkwiły od początku obserwacje związków performatyki z różnymi *dyscyplinami badającymi działanie świadomości*, na gruncie językoznawczym (John R. Searle – jeden z twórców nauki o performatywach), w przestrzeniach teatru (Richard Schechner). Dziś, na polskim gruncie, performatykę wykorzystuje np. neurosemiotyka (por. nowatorskie analizy *Don Juana* przeprowadzone przez Jana Kordys w „Przestrzeniach Teorii” 2007, nr 8) czy kognitywizm. Tworzą ciekawe odniesienie np. dla dramatu postkartezjańskiego ci, którzy fenomen performatyki analizowali i opisywali jako pierwsi (np.

¹⁵ P. Bourdieu, *Reguły sztuki* (z noty na okładce), Kraków 2001.

Schechner), zwracając uwagę na podstawy działania świadomości, dostrzegając jej kontakt ze światem w wymiarze dramatycznym.

W tej „dramatycznej grze ze światem” prowadzonej przez świadomość bierze udział także i język. Można by zatem nazwać ten kierunek poszukiwań drogą od dramatu Kartezjańskiego do dramaturgii postkartezjańskiej.

Przywoływane często przez mnie rozróżnienie Gillesa Deleuze’a proponujące przejście od „teatru przedstawienia” do „teatru powtórzenia”¹⁶ związane z porzuceniem myślenia o dramacie w znaczeniu dialektyki Hegla ma podstawowe znaczenie dla refleksji na temat dramatyczności. Antyheglizm w rozumieniu istoty nowoczesnego dramatu ujawnia się też np. przy okazji polemiki z *Teorią dramatu współczesnego* Petera Szondiego dokonanej przez Jean-Pierrea Sarrazaca (*Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*) i dalej przez Hansa T. Lehmana (*Teatr postdramatyczny*). Hegłowska koncepcja dramatu, realizując myślenie dialektyczne, odwołuje się do kategorii opozycji oraz pojęcia scalenia. Dla Szondiego jeszcze jest możliwa jedna teoria dramatu, bo posługuje się modelem dramatu w ogólności (uniwersalnego, klasycznego, naturalistycznego...). Utopia jednej wielkiej teorii towarzyszyła też polskiemu badaczowi Henrykowi Życzyńskiemu w opublikowanej w Polsce w 1922 roku *Teorii dramatu*. Pozostawmy jednak na moment rozważania teatrologom. W tym miejscu wystarczy pokazać interesującą zbieżność myślenia dotyczącego zmian zachodzących w widzeniu samego dramatu, prowadzonych zarówno od strony badań nad teoriami dramatu, jak i nurtem refleksji literaturoznawczej, czy szerszej filozoficznej. Obie dziedziny – podążając innymi drogami – dochodzą do punktów wspólnych, łączących literaturoznawstwo z rozważaniami teatro- i dramatologów. Dramat jest w refleksji Sarrazaca czy Lehmana celem, dla Deleuze’a natomiast pretekstem do określenia charakteru i materii przełomu, w którym dramat, przekraczając dramat, a filozofia, przekraczając filozofię w procesach tych, nagle nie tylko natrafiają na siebie, ale i – więcej nawet – potrzebują siebie nawzajem. Ważne w tym przeplocie wydają się dwa prądy: jedno prowadzące do ujęć antyheglowskich, drugie wiodące ku nowym związkom dramatu i teatru. W szczelinie, rozsunięciu, szwie historii rodzi się „nowa filozofia”, tworzy „teatr przyszłości” – oba nierozdzielne już wobec siebie.

Według Deleuze’a prawdziwie współczesna dramatyczność rozpoczęła się w momencie porzucenia myślenia wyznaczonego nazwiskiem Hegla, które pozostawało „w refleksyjnym żywiole „przedstawienia”, w zwy-

¹⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 39. Dalsze cytaty z tego wydania – strony podano w tekście głównym.

klej ogólności” (s. 39). Według Deleuze’a Hegel „Przedstawia pojęcia zamiast dramatyzować Idee: tworzy fałszywy teatr, fałszywy dramat, fałszywy ruch” (s. 39). Autor *Powtórzenia i różnicy* pisze zatem dalej:

Kierkegaard i Nietzsche należą do tych myślicieli, którzy dostarczają filozofii nowych środków wyrazu. W odniesieniu do nich mówi się często o przekroczeniu filozofii. Tym, o co chodzi w całym ich dziele, jest *ruch*. Zarzucają Heglowi, że pozostaje przy ruchu fałszywym, abstrakcyjnym ruchu logicznym, czyli przy „mediacji”. Chcą metafizykę wprawiać w ruch, uaktywniać. Chcą, by przeszła do czynów, i to do czynów bezpośrednich. Nie wystarcza im propozycja nowego przedstawiania ruchu, przedstawienie już jest mediacją. Przeciwnie, chodzi o wytworzenie w dziele ruchu zdolnego poruszyć ducha poza wszelkim przedstawieniem; chodzi o to, by z samego ruchu uczynić dzieło, eliminując pośrednictwo, by mediatyzowane przedstawienia zastąpić bezpośrednimi znakami, by wynaleźć wibracje, rotacje, zawirowania, grawitacje, tańce lub skoki, które bezpośrednio sięgają ducha. Oto myśl człowieka teatru, myśl reżysera wyprzedzającego swój czas. W tym właśnie sensie dzięki Kierkegaardowi i Nietzschemu zaczyna się coś zupełnie nowego. Nie myślą już o teatrze w sposób heglowski. Nie tworzą też teatru filozoficznego. Wnoszą do filozofii niewiarygodny odpowiednik teatru i tym samym ustanawiają teatr przyszłości, a zarazem nową filozofię (s. 36/37).

Spróbujmy zatem prześledzić – choćby fragmentarycznie – ten dyskurs teatralny nowej filozofii. Stanie się on wkrótce docenionym modelem koncepcji pisania jako działania w tekście. W refleksji literaturoznawczej pojawią się metafory ruchu, zwłaszcza tańca. Ruch i taniec właściwy chorei staną na pograniczu świata i teatru, dramatu i komentarza, plastyki i śpiewu budując nową jakość sztuki i ustanawiając odmienny charakter dyskursu o jej tworzeniu.

Powtórzenia Sorena Kierkegaarda mają nieoceniony wpływ na kształt współczesnej literatury i charakter nowoczesnego oblicza dyskursu humanistyki. Podstawą dla refleksji Kierkegaarda jest rozróżnienie między Platońskim poznaniem jako wspomnieniem (czyli anamnezą), które wg duńskiego filozofa oznaczało, że obecna egzystencja istniała już kiedyś, a współczesnym powtórzeniem pozostawiającym w domyśle fakt, że egzystencja, która już była, teraz się staje. Jeśli przyjąć, że Kierkegaard do ostatniej chwili wahał się – jak pisze tłumacz – jakich słów użyć w podtytule dzieła: „bezowocna próba”, „odkrywcza próba” „próba filozofii eksperymentalnej”¹⁷, widać od razu koncepcje teatralnej próby. Jak zatem przebiega budowanie tej sceny dyskursu? Pierwsze wyobrażenie daje zmiana narracji z pierwszej na drugoosobową (można by powiedzieć anachronicznie – już wtedy Butorowską!), gdy bohater podejmuje próbę

¹⁷ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 11. Dalsze cytaty z tego wydania – strony podano w tekście głównym.

ożywienia wspomnienia poprzez powtórne odwiedzenie domu w Berlinie. Narracja zmienia formę po stwierdzeniu: „To wspomnienie było jednym z powodów mojej podróży” (s. 43). Zdanie to jest pewną osią symetrii – poprzedza je wyznanie, że plac i dwa kościoły najpiękniej wyglądają „szczególnie oglądane z okna w świetle księżyca” (s. 43), a następuje po nim (już drugoosobowo wyrażona) obserwacja: „Oto wchodzisz na pierwsze piętro domu rozjaśnionego gazowymi lampami, otwierasz małe drzwi i stajesz w progu” (s. 43). A zatem mamy dwa spojrzenia, pierwsze – wstecz (zapamiętane) jako widok z okna i drugie aktualne (teraźniejsze) skierowane w głąb mieszkania („wchodzisz na piętro”). Pejzaż z okna jawił się we wspomnieniach oświetlony światłem naturalnym, poświatą księżycową, widok drugi jest ledwie rozjaśniony sztucznym światłem gazowych lamp. Symetrię ujęć odbitych i przeglądających się w sobie wzmacnia lustrzane usytuowanie dwóch pokoi. Środkowe pomieszczenie jest dyskretnie oświetlone, na biurku stoi świecznik. Gra światła pochodzących z trzech źródeł: gazowych latarni, świecznika i poświaty księżycowej miesza się i powoduje, że obraz zaczyna być niewyraźny, uwidaczniają się cienie. „Wszystko zmienia się w teatralną dekorację” (s. 43). Bohater zaplanował podróż i odwiedzenie miejsc dawnych, by sprawdzić możliwość i znaczenie powtórzenia. Eksperyment się nie powiódł. Powtórzenie okazało się niemożliwe, nie było możliwości powiązania nowych doznań i rzeczy z poprzednim pobytem w Berlinie. Narracja wraca do pierwszej osoby. Refleksje kolejne dotyczą analizy analogii pomiędzy człowiekiem poszukującym powtórzenia a teatrem w różnych jego przejawach i typach. Teatr cieni pojawia się wtedy, gdy „umyka profil zmierzchu” (s. 48).

By ukryć prawdziwe ja, skrywający siebie człowiek potrzebuje otoczenia lekkiego i wietrznego jak kształty cieni, jak perląca się piana słów, pozostawionych bez echa (s. 48).

Podobieństwo teatru cieni do jaskini Platona jest uderzające. Epistemologia wyraża się przez teatralizację. Tęsknota za teatralną rolą okazuje się trwała w wieku dojrzałym, gdy

człowiek ma czasem ochotę powrócić do poprzedniego stanu i dołączyć go do swojego nastroju. Niekiedy pragnie zostać komicznie poruszony i sam chce mieć komiczny, produktywny stosunek do teatralnego przedstawienia. Ze względu na doskonałość formy nie zadowoli go ani tragedia, ani komedia, ani operetka i dlatego zwróci się wówczas ku farsie (s. 50).

Sztuka bowiem nie jest wystarczająco prawdziwa dla jednostki dojrzałej, która chce powrotu do niedojrzałe świeżych doznań dziecka. Przykładów dostarcza też malarstwo. Kierkegaard powiada, że dorosłego

człowieka nie poruszy często sztuka udana, a potrafi wywołać niesłychane wrażenie rzecz nieskomplikowana, pozbawiona niuansów, rysowana grubą kreską, jak popularne „szkice norymberskie”. Narracja Kierkegarda staje się powoli literackim traktatem estetycznym. Duński filozof zaskakująco nowocześnie analizuje relacje między aktem odbioru a tym, co chcielibyśmy uznać za sztukę. Pojawiają się tu dwa wątki – pierwszy dotyczący poszukiwania stanu przed wszelkim wyrażaniem:

Nie ma chyba człowieka, który nie zna chwil, jakim ani bogactwo języka, ani pasja wykrzyknika nie potrafi sprostać, jakich nie zadowoli żadne ludzkie słowo, żaden gest (s. 51)

i – drugi związany ze świadomością odbioru sztuki:

Zgiełk i głośny śmiech widowni z galerii i drugiego piętra jest czymś zupełnie odmiennym od aplauzu wykształconej i krytycznej publiczności; jest nieprzerwanym akompaniamentem, bez którego nie można wystawić farsy [...] Ci ludzie wcale nie są świadomi tego, co to znaczy być publicznością; chętnie zeszliby na ulicę lub tam, gdzie zaczyna się scena. A gdy tego nie mogą uczynić ze względu na odległość, zachowują się jak dzieci, którym pozwolono przez szybę zobaczyć uliczne zbiegowisko” (s. 52).

Recepcja farsy wyzwala od estetycznych zobowiązań wobec tradycji. Zgiełki i krzyki publiczności z niższych sfer „nie są wynikiem estetycznej oceny poszczególnego artysty, ale czysto lirycznym ujawnieniem dobrego samopoczucia” (s. 52), a

żadna ogólna opinia estetyczna nie pasuje do farsy, która nie potrafi ujednolicić nastroju bardziej wykształconej publiczności, bo rezultat zależy w znacznym stopniu od działania i napięcia samego widza. Indywidualność ujawni się wówczas w nowym znaczeniu i dzięki rozkoszowaniu się sztuką zostanie wyzwolona od estetycznych zobowiązań wobec tradycji, zmuszającej, by podziwiać, śmiać się, być wzruszonym itp. (s. 52/3) [...] Zostaje zawieszona uspokajająca umowa o wzajemnym poważaniu, jaką zawiera teatr i publiczność” (s. 53) [...] W farsie nic nie powstaje za sprawą ironii. Tu wszystko jest naiwnością, widz sam musi działać [...] wielka część zabawy leży właśnie w samoodniesieniu się widza do farsy (s. 54). [...] Można by powiedzieć, że farsa proponuje nierozstrzygalność „można równie dobrze popaść w melancholię, jaki wybuchnąć śmiechem” (s. 54), farsa zakłada przypadkowość i nieobliczalność „aktorzy nie powinni być dobie-rani według recepty na piękno, ale raczej zebrani przypadkowo [...] Nie należy nikogo wykluczać ze względu na błąd w budowie ciała, przeciwnie; taki przypadek ogromnie wzmocni wrażenie. Jeśli ktoś ma krzywe nogi lub wystające kolana, jest przesadnie wysoki lub przed czasem zatrzymał się w rozwoju, krótko mówiąc, jest pod tym czy innym względem egzemplarzem z defektem, należy znaleźć dla niego miejsce w farsie (s. 55).

Przytaczane tu dość obszerne fragmenty poświęcone farsie świadczą o tym, jak ważne miejsce w myśleniu filozofa zajmowały związki teatru – sztuki – epistemologii.

Kierkegaard okazuje się znakomitym teoretykiem teatru. Równocześnie wiąże teatr z estetyką i teorią poznania, na koniec wprowadzając jego reguły w obręb swego dyskursu. Zdziwiająco zbieżnie ze współczesnymi refleksjami o sztuce brzmią słowa duńskiego filozofa. Proponuje powrót do wartości *doświadczenia estetycznego* (por. koncepcję doświadczenia estetycznego prekursora estetyki performatywnej Rüdiger Bubnera), a nie konwencji w ustanawianiu reguł sztuki, bliski jest też sądzić można pojęciu *aistesis* jako podstaw w definiowaniu sztuki (por. Greimasowskie refleksje o nienazywalnym), poszukuje dróg prowadzących do doświadczania niewyraźności (por. Thomas Merton, *W natarciu na niewypowiedane*). Derridzie do opisu *kryzysu przedstawienia* potrzebny był Artaud ze swoją ideą teatru okrucieństwa, Kierkegaardowi natomiast do sformułowania *teorii powtórzenia* potrzebna jest farsa. Bardzo to współczesne – wyprzedzające rozwiązania teatru absurdu – myślenie. Postawić by można nawet tezę, że teatr absurdu zrodzony na bulwarze czerpał teatralne doświadczenia i wziął obraz tego bulwaru zarówno z praktyki scenicznej, jak i z pism Kierkegarda. Martin Esslin w swej książce *The Theatre of the Absurd* skupiony przede wszystkim na związaniu filozoficznych rodowodów antyteatru z ideologią Camusa i Sartre'a, nie docenił, moim zdaniem, znaczenia dzieł prekursora egzystencjalizmu w osobie Kierkegarda. Camus i Sartre pisali swe utwory w klasycznej formule, np. uprawiali tradycyjny dramat, podczas gdy Kierkegaard wyprzedzając, zrewolucjonizował nasze myślenie o teatrze absurdu, nadając dramatyczny kształt swoim wywodom teoretycznym. Refleksja o farsie i tragedii stała się tego podwalinami. Dziś farsa stanowi podstawę takich spektakli, jak Compagnia Pippo Delbono „Questo Buio Feroce” (por. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta 2008, spektakl dn. 27.06.2008).

Kierkegaard widzi oddziaływanie teatru na język opisu doświadczenia egzystencjalnego człowieka poprzez dziwną i zarazem bardzo znaczącą analogię – w *Powtórzeniach* dominuje konstruowana farsa, w *Bojaźni i drzeniu* dekonstrukcja tragedii. Teatr sprzężony jest z epistemologią. Gdybym miała określić podstawowy problem nurtujący Kierkegarda powiedziałabym, że jest to *niepewność*. Głównym tematem jego dzieła jest wahanie, nieświadomość, zakwestionowanie myślenia Kartezjańskiego. W *Bojaźni i drzeniu* Abraham się waha i pozostanie w tym wahanii do końca (stąd dramatycznie rozpisane cztery wersje doświadczenia Abrahama, który zmienia cztery razy swą motywację przy podjęciu decyzji o złożeniu Izaaka w ofierze). Abraham nie znajdzie żadnego znaku, nie otrzyma znikąd wsparcia, pozostaje głęboko samotny i wyizolowany. Jego doświadczenie nie ma zaczepienia w ludzkim świecie. Abraham może jedynie „wykonać skok w przepaść tragedii”, podczas gdy

bohater *Powtórzeń* może, jak się wydaje, mimo tragicznej niemożności powtórzenia nieszczęśliwej miłości, „skoczyć w przepaść śmiechu”. Tu w farsie, farsowy mechanizm wskazuje na aktorów, którzy „powinni być dziećmi dowcipu, pijanymi śmiechem tancerzami humoru” (s. 54). Tragizm Abrahama niekiedy u Kierkegaarda podszyty jest też subtelnym humorem. Komizm farsy odsłania tragizm egzystencji. Oto filozoficzna podstawa teatru absurdu.

Rozmowy o rozumie, jego dramatycznym, nieobliczalnym działaniu, to, jak już zaznaczałam wcześniej, podstawa performatyki. Znamienne są takie właśnie rozważania Kierkegaarda dotyczące umysłu:

Klasyfikacja nie może zadowolić umysłu i jest niczym dla wyobraźni. Dlatego powinna być całkowicie odrzucona [...] Jeśli chce się pokazać człowieka w teatrze, należy to zrobić za pomocą idealnie przedstawionej egzystencji – lub czegoś przypadkowego.

Pierwszy sposób jest dla Kierkegaarda nie do przyjęcia; wiąże go z konwencją, sztucznością przedstawienia, druga droga prowadzi ku przypadkowości i żywiowości zaskoczenia. Przeciwwstawienie to wzmacnia analiza scenicznej umiejętności *chodzenia* i *podchodzenia*. Interpretację tę można by uznać za wykład teorii performatywności. „Bo podchodzenie jest czymś zupełnie innym” od chodzenia, bo „dzięki tej genialnej umiejętności B. improwizuje otoczenie całej sceny. Nie tylko potrafi zagrać wędrownego czeladnika. Jak tamten umie podchodzić, i to w taki sposób, że kiedy widzisz beztroskiego i upartego B. z woreczkiem na plecach i kijem w dłoni, przeżywasz wszystko: opadający kurz polnej drogi, odsłaniający wesołą wioskę i jej cichy gwar, oraz ścieżkę obiegającą wiejską sadzawkę (gdy skręcisz w bok, nie dochodząc do kowala). Potrafi wejść na scenę na czele czeladników, chociaż nie można ich zobaczyć” (s. 58) [...] Jednak jego wędrowny czeladnik nie jest postacią w pełni narysowaną, jest na to zbyt ulotny w swych, co prawda mistrzowskich, konturach. Jest on Incognito, w którym zamieszkał szalony demon komedii, który za chwilę się wyswobodzi i wciągnie wszystkich w niepohamowaną orgię” (s. 58/59) [...] Obłędu jego śmiechu nie można zmieścić ani w ruchu postaci, ani w replikach” (s. 59). Spektakl zatem rozgrywa się na granicy teatru przedstawienia a powtarzalnego w szaleństwie rytuału. Dokonuje się poprzez sztukę teatru swoiste ustanawianie gry sprzężenia obrazu świata i fikcji stwarzania, w analizie Kierkegaarda zwraca uwagę wykorzystanie cielesności aktora (podchodzenie, taniec, głos) które sobą służą do zatarcia granic między regułami sztuki a sztuki szaleństwem. (Co powiedziałyby w tym miejscu Michel Foucault, jako autor *Szaleństwa i literatury*?) Kierkegaard buduje swój dyskurs dramatycznie także i w tym

sensie, że opisy swoich doznań teatralnych czyni przesłami swoich do-
wodów na poglądy na sztukę, teatr, egzystencję.

Niekiedy buduje sam własne (a nie oglądane w teatrze w rzeczywistości) scenki, rozkładając tym samym dyskurs na głosy, powołując roze-
granie dramatu równocześnie „w” i „poza” dyskursem. Rozgrywa też czę-
sto dyskurs performatywnie, stwarzając w słowach na moment fikcyjną
rzeczywistość potencjalną – stosując np. tryb warunkowy. „Nawet gdyby
nie był zaangażowany i gdyby ktoś powiedział: „Oto pewna dziewczyna,
proszę zbliżyć się do niej i w niej zakochać”, odpowiedziałby prawie na
pewno: „Nie zrobię tego za skarby całego świata, już raz pojąłem, do cze-
go to prowadzi, a takich rzeczy się nie zapomina”. Kreowana na moment
w słowach rzeczywistość nie może być równoznaczna z powtórzeniem
tego, co już się odbyło, jest jedynie wersją, jedną z wielu potencjalnych
możliwości zaistnienia. Bohater „Doszedł przecież do tej wspaniałej gra-
nicy, którą można przekroczyć jedynie na mocy absurdu” (s. 83). Wiedzy
(pozbawionej logicznej sprzeczności) kolejny raz przeciwstawiona została
wiara (wyrażająca się poprzez absurd). (Por też przypis. 106, s. 83).

Stąd przeprowadzić by można drogę prowadzącą od klasycznych ga-
tunków literackich i kategorii czystych tragizmu, komizmu, sprzyjającej
ujmowaniu rozumowemu, świadomości jednogłosowej, tzw. obiektyw-
izmowi ku zmańczeniu, załamaniu się gatunku, poszukiwaniach w stwa-
rzaniu, bez gotowego scenariusza, niejako przedestetycznie, co prowa-
dziło do szukania przejść nieczystych, odbitych, ujęć antybinarnych,
wielogłosowości także jednopodmiotowej. Tragedia była już tylko odbła-
skiem tragedii; tragizm okazywał się lękiem; litość i trwoga – bojaźnią
i drżeniem; dialektyczne dowodzenie – teatrem powtórzenia; platonowski
dialog – milczeniem; niesprzeczny logicznie język wiedzy – absurdem
wiary.

Rzeczywistość w teatrze Kierkegaarda ustanawiana jest każdorazo-
wo w aktach performatywnych. Sam dyskurs kształtowany został za
pomocą rozmaitych gier powołań, przemieszczeń, powstań i unicestwień.
W pierwszej części przechodził z pierwszoosobowej w narrację drugooso-
bową – ukazując autora rozczepionego, podmiot sylleptyczny, zawieszony
między prawdą faktów a wspomnieniem, ujęty między zapis a doświad-
czanie. Potem traktat estetyczny dramatyzuje się jeszcze bardziej (towa-
rzyszą mu wykrzykniki, obrazowanie stymulowanej akcji, np. plastycz-
nie i fonicznie pokazane reakcje publiczności, które zarówno się słyszy,
niczym wplatanie cytowane okrzyki „bravo”, i równocześnie się je widzi
(„oglądają jak przez szybę ulicę”), a także się je poznaje poprzez ruch,
taniec, skok („chcieliby wybiec gdzie kończy się scena”), jak i komentarz
teoretyczny (refleksje o odbiorze świadomym i nieświadomym, o do-
świadczeniu estetycznym poprzedzającym powołanie sztuki). Przenikają

się następnie rodzaj duchowego pamiętnika z zasadami narracji epistolarnej, pełnej tyleż dialogów perswazyjnych, co słów wyrażających wagę milczenia. Kierkegaard zarysował w literaturze scenę teatru absurdu; w literaturoznawstwie, filozofii, estetyce stworzył swoiste misterium tremendum – człowieka wobec najbardziej nierozstrzygalnych pytań egzystencjalnych. Jego Abraham i Hiob stali się bohaterami pism Martina Bubera *Zaśmienie Boga* oraz Jacquesa Derridy *Darować śmierć*.

Opis dramatyczności dyskursu Kierkegaarda domaga się poświęcenia całego, osobnego studium. Na użytek tego tekstu trzeba go na razie zawiesić.

W kontekście podwójnych przemian – w samym dramacie ponowoczesnym i w dramatycznym dyskursie współczesnej humanistyki – powraca pytanie o to, czym jest dramatyczność.

Wydaje się (powtórzę tu moje rozpoznanie sprzed lat), że jesteśmy świadkami podwójnego procesu – z jednej strony rozpada się stara forma dramatu, aby uzyskać wymiar – zgodnie z nazwą Lehmana – „teatru postdramatycznego” lub, przyjmując nową propozycję Piotra Dobrowolskiego – „dramatu postteatralnego”¹⁸; z drugiej strony różne dyskursy współczesnej humanistyki wykorzystują dramat i teatr do budowania swoich charakterów.

Skoro dramat ulega rozpadowi można jeszcze szukać jednostki primarnej, która nam go dookreśli i sprawi, że poczujemy pewność – oto jeszcze dramat. Pokazałam kiedyś efekt takiego poszukiwania, powielając drogę prowadzącą do formułowania definicji wiersza wolnego. Jeśli o istocie wiersza decydować miałyby w ostatecznym rozrachunku – wers, w przypadku dramatu mógłby to być analogicznie – akt, scena czy nawet inny sposób fragmentacji tekstu. Pisałam wtedy, że i tak w wielu sytuacjach naszego poczucia, co jest dramatem, a co nim nie jest, zdecyduje kontekst (jak to się stało np. w przypadku sztuki Helmuta Kajzara *Włosy błazna*, w wydaniu książkowym i w „Dialogu”). Więc ten sam tekst raz jawi się dramatem, raz przeistacza w prozę? A co zrobić z tekstami np. Różewicza, przechodzącymi z utworu w utwór, wędrującymi np. z wyboru wierszy do dramatu (*to się złożyć nie może*)? Ta droga interpretacyjna każąca ustanowić reguły opisu, szukając opozycji, wygrywając sprzeczności, droga linearnego, „fałszywego ruchu”, „mediacyjnego teatru przedstawienia” wyczerpała swe reguły. Nic nie tkwi w tekście raz na zawsze, dramatyczność nie może się już od dawna wiązać z binarnym określeniem typu polaryzacji stanowisk, z przeciwstawieniem: jest/nie jest. Za-

¹⁸ P. Dobrowolski, *Estetyka śladu. Dramat absurdu, jako prototyp tekstu postteatralnego*. Referat wygłoszony na konferencji *Teatr absurdu – nowy, czy stary teatr?*, w ramach festiwalu sztuk współczesnych R@port Gdynia 2008.

proponowałam zatem przeniesienie problematyki w sferę wizualności. Nasze patrzenie: aktywny wzrok wydobywa nie tylko bio-grafię pisma, ale buduje całe obrazy, projektuje sceno-grafię, wytwarza scenę. Wydaje się, że w żadnym gatunku literackim poza dramatem nie mamy tak silnie rozwiniętego sprzężenia między realnym patrzeniem, które nie stanowi biernego oglądania, ale jest samo dla siebie akcją budującą tekst w ruchu a tworzonym przedmiotem. Dramatyczność rozumiana jako aktywność patrzenia przeszła zatem ku akcentowi na ruch (por. też słynny ruch batuty Derridy). Mechanizm tekstotwórczy przechodzi w akt performatywny. Wydaje się dziś coraz bardziej, że wszystkie koncepcje dramatyczności mają już historyczny charakter (piszą o tym na polskim gruncie np. Krystyna Ruta-Rutkowska w referacie *Postacie dramatyczności*, Mariusz Bartosiak¹⁹ i inni). Zawrotną karierę robi pojęcie performatywności. Widzimy zatem coraz częściej dramatyczność jako performatywność.

Inaczej mówiąc, performatywność byłaby nowym imieniem dramatyczności. I znów, z jednej strony, zwłaszcza gdy brać pod uwagę twórczość artystyczną (happening, performance, body art, kolaż, ambalaż, bricolage, wymazywanie, teatry tańca), jak i dyskursy o sztuce (wyznaczone wyraziście na czele z *Prawdą w malarstwie* Derridy), to przeszły one przez fazę dekonstrukcji, która związana z działaniem teatrem (nie chodzi tu o oddziaływanie poprzez teatr, ale uczynienie zarówno z technik teatralnych, jak i teorii na temat teatru narzędzia dramatyzacji wypowiedzi i środka prezentacji) dała – niewyeksplloatowane jeszcze moim zdaniem do końca – praktyki, rozwinięte jako podstawy do ujęć, które wprowadza estetyka performatywna. Niebagatelną rolę odegrał tu tzw. teatr absurdu, który dopiero przechodząc poprzez fazę dekonstrukcji, w języku opisu ujawnił nowe oblicze dramatyczności. Z drugiej strony performatywność i jej związki z dramatycznością nie są niczym nowym i niezwykłym, znane są od dawna. Nie może być zatem mowy o linearnym prowadzeniu traktu od dramatyczności, np. Freytaga, po ujęcie performatywne. Dramatyczność jako performatywność właściwa dyskursom literackim i kulturowym pojawia się daleko wcześniej. Wyrazistym przykładem będzie tu karnawalizacja w ujęciu M. Bachtina. Dopomina się szerszego potraktowania zarysowana koncepcja karnawalizacji jako performatyki (wykracza to jednak poza ramy tego szkicu). Przecież dramat nie istniał tylko w postaci skonwencjonalizowanej (znane w historii różniczenie na dramat arystotelesowski, skodyfikowany i niearystotelesowski).

¹⁹ Por. M. Bartosiak, *Dramatyczna historia dramatyczności (krótka próba klasyfikująca)*, tekst referatu wygłoszonego w Łodzi, maszynopis, który Autor kończy pytaniem o aspekt performatywny w rozumieniu dramatyczności.

sowski, o którym mówić można tylko w kategoriach poetyki immanentnej). I znów teatr absurdu dostarcza, jak niejednokrotnie już czynił, cennego materiału do obserwacji rozwoju estetyki antybinarnej, znosząc podziały utrwalone antycznym *decorum*. W książce o komedii dwudziestolecia pokazałam, jak teatr absurdu rodzi się na bulwarze. W farsie jest tak, jak w karnawale; zawieszony zostaje świat realny, rzeczywisty, by dać upust fikcji, nierzeczywistości i równocześnie fikcja farsy ogarnia cały świat, stając się jedyną rzeczywistością. Istniejemy na krawędzi w przestrzeni liminalnej, między świętem a codziennością, między żywiołem wzniosłym a przyziemnym, między śmiesznym a poważnym. Ambiwalencja karnawału pokazuje jak być realnym i nierealnym zarazem. Czyżby ambiwalencja była starym imieniem nierozstrzygalności?

Gdy przyjąć, że nie ma już dziś odniesienia do żadnego odgórnego systemu, zespołu reguł, paradygmatów, gdy porzuciliśmy biegun logocentryzmu, nie może się już dłużej utrzymać definicja semiotyczna tekstu, zwłaszcza w odwołaniu do teorii znaku de Saussure'a; pragmatyczne podejście Peirce'a próbuje rzucić jeszcze koło ratunkowe:

Teatr to rzeczywisty ruch, i ze wszystkich sztuk, jakimi się posługuje, wydobyla rzeczywisty ruch. Dowiadujemy się zatem, że tym ruchem, istotą i wewnętrznością ruchu, jest powtórzenie, *nie zaś przeciwieństwo, nie mediacja* (Deleuze, s. 38).

Istnieją zatem we współczesnym dramacie i w nowoczesnym dyskursie dwa główne ruchy – ku zniesieniu opozycji binarnych i ku tworzeniu zdarzeń. Pierwszy ruch powołuje estetykę antybinarną, drugi wyznacza estetykę performatywną; obie wczepione w siebie, połączone są ruchem pomiędzy. Gdyby wobec przejścia estetyki binarnej w estetykę antybinarną zastosować pojęcia z dziedziny matematyki, mówić by można o zmianie arytmetyki z całkowitej na zmiennoprzecinkową, o zmianie procesu dyskretnego (stany procesu można zmieniać o wartość wyrażoną liczbami całkowitymi) na ciągły (w którym zmiany stanów są opisane dowolnymi wartościami ze zbioru liczb rzeczywistych).

Dramatyczność przeszła swoistą dekonstrukcję. Teatralność dekonstrukcji paradoksalnie przywróciła nowy sens pojęciu dramatyczności, które związała z performatywnością. Mówiąc za Deleuz'em: „Mamy na myśli przestrzeń sceniczną, pustkę tej przestrzeni”, którą wypełniają maski o wewnętrznej pustce (co jest właściwe każdej masce, buduje jej naturę), mamy aktora, który za ich pomocą „gra rolę, kryjącą w sobie inną rolę” (s. 39).