

Zdarzeniowość dramatu. Przypadek *Attempts on her Life* Martina Crimpa

W kontekście toczących się od dłuższego czasu dyskusji na temat zwrotu performatywnego w teatrze i sztukach plastycznych, literatury doświadczenia, a także teatru dokumentalnego warto zadać pytanie o status zdarzenia w dramacie. Czy we współczesnym dramacie anglosaskim dokonała się jakaś znacząca zmiana w sposobach prezentowania doświadczenia? Czy pod wpływem teorii performansu oraz filozoficznej, estetycznej i kulturowej refleksji nad sposobami przedstawiania i analizowania doświadczenia dramat zmodyfikował bądź przekształcił swój własny stosunek do zdarzenia i sposobów jego komunikowania? Idąc dalej tym samym tropem, powinniśmy zadać pytanie o to, czy istnieje poetyka bezpośredniości i poetyka zdarzeniowości, którą można by odnieść do zjawisk pojawiających się w obrębie współczesnego dramatu. Zdaje się bowiem logiczne, że pod naporem podobnych badań i refleksji w innych dziedzinach humanistyki i sztuki równie dramat, odpowiadając niejako na zapotrzebowanie odbiorcy, a także broniąc własnej, częściowo zagrożonej integralności i niezależności, rozwinię efektywne sposoby zakorzeniania prezentowanych treści w doświadczeniu, odwoływania się do empirii konkretnego odbiorcy czy rozbijania efektu sztuczności i teatralności prezentowanych treści. Jednocześnie warto także zwrócić uwagę, do jakiego stopnia dramat konstytuuje od nowa swoją własną literarność bądź poetyckość. Na ile staje się on dziełem „wydarzającym się” w języku? Ponadto, czy używając określenia „poezja sceny”, mamy prawo myśleć o zjawisku złożonym z dwóch elementów, w którym ten pierwszy element w całości realizuje się w formie tekstowej i poetyckiej, a ten drugi stanowi jego dopełniające, teatralne rozwinięcie?

Kontekstem dla tych rozważań należy uczynić modernistyczne i postmodernistyczne próby zdefiniowania doświadczenia, których zasadniczy rys sprowadza się do tezy o niebezpośredniości kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną oraz o fragmentaryczności doświadczenia dostępnego zarówno w codziennym oglądzie rzeczywistości, jak i w formie zapośredniczonej poprzez sztukę. W tym duchu Martin Jay rozpoczyna swoje rozważania nad doświadczeniem, wspominając o „kryzysie samej możliwości gromadzenia doświadczeń we współczesnym świecie” i powołując się między innymi na Benjamina czy Adorna¹. Autor *Pieśni doświadczenia* jako kluczowy cytuje również pogląd Agambena, w którym włoski filozof stwierdza, że „do kwestii doświadczenia można dziś podchodzić, jedynie uznając, że przestało już ono być dla nas dostępne”². W ramach refleksji

¹ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 14.

² G. Agamben, *Infancy and History: Essays on Deconstruction of Experience*, tłum. L. Heron, London 1993, s. 13, cyt. za: M. Jay, op. cit., s. 15. Porównaj także ogólny zarys problematyki doświadczenia [w:] R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, E. Nawrockiej, Warszawa 2007, s. 11–26.

literaturoznawczej podejmującej próbę opisanego doświadczenia lekturowego można mówić o „jednostkowości literatury”, która – podobnie jak ma to miejsce w przypadku nieliterackich obiektów kulturowych – „różni się od innych takich obiektów nie jako po prostu określony przejaw ogólnych zasad, ale jako osobliwe ogniwo w kulturze, postrzegane jako coś, co podważa wszelkie istniejące wcześniej ogólne określenia”³. Doświadczenie spotkania z tego rodzaju obiektem zrywa zatem z tradycyjnymi normami, staje się samoistnym i wyjątkowym zdarzeniem, które dopiero z biegiem czasu może zostać włączone w sieć ukonstytuowanych znaczeń i interpretacji. Zdaniem Dereka Attridge’a „inność” odbieramy właśnie zawsze w relacji do czegoś. Jej relacyjna natura powoduje, że objawia się ona w pełni jedynie w momencie spotkania z danym dziełem, w aktywnej konfrontacji, w bezpośrednim przeżyciu: „inne nie istnieje jako byt, lecz jest przeżywane jako zdarzenie”⁴. W podejściu tym dostrzec można jedną z wielu prób odnalezienia drogi do bezpośredniego doświadczenia poprzez uznanie dzieła literackiego za kulturowy artefakt uzyskujący pełnię znaczenia dopiero w dopełniającym go kontakcie z odbiorcą – odbiorcą, dodajmy, ukształtowanym i podlegającym mniej lub bardziej bezpośrednim wpływom społecznych i kulturowych kontekstów.

Próbując przełożyć te wnioski na zagadnienia bliższe teatrowi i performansowi, zwróćmy uwagę na obserwacje Peggy Phelan, która stwierdza, że:

„(...) performans dostarcza niezbędnej optyki dla rozumienia zdarzeń tak różnych, jak wojna w Iraku i ostatni teledysk Madonny. Żyjemy w sferze określonej poprzez wszechobecność niekończącego się spektaklu. Nie chodzi przy tym o to, że »rzeczywistość« zniknęła, ale o uznanie, iż nie da się dziś rozpoznać tego, co »realne« bez włączenia pojęcia performans w obszar naszej refleksji”⁵.

Phelan rozumie performans jako metodę docierania do rzeczywistości poprzez opieranie się wszechobecnej widzialności i ucieczkę przed ogólnymi i uniwersalnymi systemami rozumienia. Performans ma być tym ulotnym momentem prawdy, który właśnie na swoim znikaniu zbudował strategię oporu przed totalizującymi zapędami współczesnych teorii. W zasadzie natura performansu, zdaniem Phelan, pozwala do pewnego stopnia uniknąć przymusu reprezentacji, daje szansę ucieczki przed nakazem produkowania konkretnego znaczenia. Zatem performans to modus egzystencji wyrwającej się władzy, rozwijającej się w opozycji do systemów wartościowania, a więc i – jak chciałaby Phelan – dyskryminowania. Stąd w swoim najważniejszym dziele *Unmarked. The Politics of Performance* Phelan kreśli zarys „użytecznej teorii na opisanie tego, czego »faktycznie« nie ma, tego czego nie daje się przebadać w ramach powszechnie akceptowanej realności”⁶. Przymus poszukiwania „realnego” w obrębie performansu jako alternatywnej narracji o rzeczywistości stojącej w opozycji do teatralności

³ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, tłum. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 95.

⁴ Ibidem, s. 51, 60.

⁵ P. Phelan, *Performance, Visual Culture and Things of the Heart*, „Journal of Visual Culture” 2003, nr 2 (291), s. 292.

⁶ P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London–New York 1996, s. 1.

silnie obecny jest w refleksji teoretycznej w obrębie studiów teatrologicznych. Refleksja ta w dużej mierze koncentruje się na krytyce teatralności jako synonimie sztuczności i zapośredniczenia, cech nierozzerwalnie związanych z reprezentacją.

Charakterystyczne dla tego rodzaju debat jest oddzielanie od siebie teatralności i performatywności, przy założeniu, zgodnie z którym pierwsze z tych pojęć wiąże się nierozzerwalnie ze skostnieniem historycznie ukonstytuowanych konwencji, drugie zaś ze spontanicznością chaotycznego, „nieobrobionego” materiału wziętego bezpośrednio z codziennego życia. Na tej opozycji buduje się dwie odmienne estetyki, które można by ogólnie scharakteryzować jako estetykę reprezentacji i estetykę obecności. Wspominając dominujące tendencje w refleksji socjologicznej i kulturowej, które zaczęły pojawiać się już w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, Marvin Carlson nadmienia, że również w teatrologii powstało przekonanie o wyższości „autentycznego” i „istotnego” wyrazu własnego „ja” dostępnego za pośrednictwem performansu nad „pustym rytuałem” teatralności⁷. Tendencje te stanowiły oczywiście odbicie szerszych dyskusji toczących się w łonie sztuk plastycznych i podsycanych przez teoretyczne wystąpienia między innymi Clementa Greenberga czy Michaela Frieda⁸. Kluczowy okazuje się w tym kontekście aspekt powtórzenia oraz jednostkowości przekazywanego doświadczenia. O ile w przywołanych powyżej teoriach performans zwykle się kojarzy z niepowtarzalną wyjątkowością odkrywanych treści, o tyle teatralność stanowić miała domenę powtórzenia. Jak zauważa Elizabeth Burns, właśnie konwencja, którą uznaje się za podstawę dramatycznego i teatralnego tworzywa, pozwala na „interpretowanie słów i działań”, a ona sama rodzi się z „regularności powtarzanych czynności”⁹. Konwencje, ustalone w procesie praktyki teatralnej, dostarczają reguł i wytycznych, z którymi „liczyć musi się dramaturg pracujący nad nową sztuką, reżyser rozmyślający o jej wystawieniu, a także grający w niej aktorzy”¹⁰. Właśnie ów konsensus zawiązany wokół retorycznego aspektu teatralnego przedstawienia pozwala widzom uznać za realne i ważne treści oraz postaci pojawiające się na deskach scenicznych¹¹. Wrażenie wyjątkowej sztuczności teatralnego przekazu, któremu towarzyszy przekonanie o zapośredniczeniu przekazywanych treści, ma swoje źródło właśnie w założeniu, że w tradycyjnym teatrze komunikacja możliwa jest jedynie za pośrednictwem ustalonego kodu, swoistej gramatyki istniejącej uprzednio w stosunku do konkretnego spektaklu, a także niezależnej od niego.

Teorie i praktyki performansu, powstające w opozycji do tak zdefiniowanej koncepcji teatralności, kładą szczególny nacisk właśnie na zanegowanie konwencjonalnego aspektu widowiska teatralnego. Performans ma zatem dostarczać środków potrzebnych do odrzucenia bagażu retorycznych środków zapewniających teatrowi jego komunikowalność, a ponadto powinien również poszukiwać innych sposobów nawiązywania relacji

⁷ M. Carlson, *Resistance to Theatricality*, „SubStance”, 2002, nr 31 (2–3), s. 240.

⁸ A więc teoretyków poszukujących „esencji” i „autentyczności” w sztuce w ogóle i w konkretnych dziełach. Zob. M. Carlson, op. cit., s. 241.

⁹ E. Burns, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London 1972, s. 29.

¹⁰ Ibidem, s. 31.

¹¹ Ibidem.

z uczestnikiem. Stąd próby włączenia widza w obszar działań, akcent kładziony na proces, a nie efekt końcowy, czy szczególna rola, jaką przypisuje się cielesności performera. Zabiegi tego rodzaju mają zapewnić wolność od scenicznych konwencji, otwierając jednocześnie drogę do niezapośredniczonego przeżywania, realnej obecności i bezpośredniej komunikacji, a nawet wspólnoty wszystkich uczestników performatywnego zdarzenia. Zdarzenie takie z definicji charakteryzuje się wyjątkowością doświadczenia, a poprzez to staje się przeżyciem unikatowym i niemożliwym do ponownego przedstawienia bądź odegrania.

Opisane tu ogólne cechy performansu, stanowiące już dziś alfabet myśli teatrologicznej, mają swoje głębsze podstawy w założeniach szczegółowszych i prawdopodobnie bardziej uniwersalnych. Chodzi między innymi o przekonanie, że możliwe jest radykalne zerwanie ze znakowością przekazu lub też praktyczne uchYLENIE semantyczności zdarzenia teatralnego. Na ten aspekt performansu zwraca szczególną uwagę Erika Fischer-Lichte, która podkreślając cielesny aspekt obecności performera, zauważa, iż tak wyeksponowana materialność dominuje nad znakowością przekazu¹². W tym kontekście postuluje się zatem „odrzuć dominację znakowego charakteru dzieła na rzecz jego cielesności”, a także uwolnienie materialności od znakowości¹³. W zdarzeniu performatywnym wyeksponowana zostaje jego autoreferencyjność, jako że w myśl tak zdefiniowanych założeń przestaje on odsyłać do rzeczywistości poza sobą samym, niweluje dwoistość tradycyjnej reprezentacji opartej na systemie znaków; zamiast znaczyć, po prostu jest¹⁴. Tego rodzaju postulaty łączyć można również z tradycją fenomenologiczną, a zatem z próbami poszukiwania „realnej obecności” zjawisk w świadomości poza zapośredniczającą obecnością kulturowych struktur.

Na potrzeby niniejszej argumentacji warto jednak przyjąć perspektywę mniej radykalną, a zatem taką, która stanowi próbę połączenia retoryki teatralności z żywiołem performatywnym. W praktyce trudno bowiem wyobrazić sobie sytuację, w której semantyczny aspekt dzieła zostaje całkowicie wykluczony na rzecz pełnej i niezapośredniczonej obecności. Nawet najbardziej radykalne próby podejmowane w obszarze happeningu i performansu, a obecnie także w ramach zjawisk określanых jako *live art*, nie mogą obejść się bez minimalnego chociaż udziału ramy interpretacyjnej czy struktury rozumienia, które to mechanizmy zapewniają podstawową platformę dla ujawnienia się treści potencjalnie prowadzących do zawieszenia tradycyjnej semantyki. Stąd postulat sprowadzający się do tezy, że teatralność i performatywność stanowią elementy uzupełniające się wzajemnie, związane niemożliwym do rozdzielenia związkiem, bez którego żadne zjawisko z dziedziny teatru, performansu bądź *live artu* nie jest w praktyce zdolne do zaistnienia. Jak zauważa Josette Feral:

„performatywność to element, który sprawia, że każdy kolejny spektakl staje się wyjątkowy i jedyny w swoim rodzaju. Teatralność zaś gwarantuje, iż jego pełne zrozumienie zawsze będzie możliwe w ramach określonych kulturowych odniesień i kodów komunikacji”¹⁵.

¹² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 21.

¹³ *Ibidem*, s. 29.

¹⁴ *Ibidem*, s. 38.

¹⁵ J. Feral, *Introduction*, „SubStance” 2002, nr 31/2–3, s. 3.

Zatem performatywność postrzegać można jako element dynamiczny, odpowiedzialny za rozbrajanie ustalonych kompetencji odbiorczych, za ich redefinicję i redystrybucję. Teatralność byłaby wektorem przeciwnym, wpisującym spektakl czy dzieło w inne, odmienione bądź przededefiniowane, systemy znaczące¹⁶. Przekładając tę koncepcję na język fenomenologii, można powiedzieć, iż obraz bądź znak wytwarzany w trakcie spektaklu albo ogólniej – w ramach danego dzieła, nie składa się jedynie ze swojej znakowości. Jego siła i oddziaływanie nie realizują się wyłącznie w warstwie semantycznej. Jakaś część treści i przekazu zawiera się w pewnym nadadtku obecnym w wytworzonym obrazie, ale nieredukowalnym do samej jego znakowości bądź referencyjności¹⁷. W najogólniejszym wymiarze można w tym przypadku mówić o sztuce, która staje się praktyką „wyrwania przedmiotów z ich naturalnego otoczenia, w którym stały się one niewidoczne i przyglądania się im na nowo”¹⁸. W wyniku takich zabiegów powstaje wrażenie, iż przedmiot obecny jest w danym przedstawieniu „sam w sobie”, bardziej bezpośrednio, niejako poza utartymi ścieżkami retorycznych zabiegów, takich jak użycie metafory czy symbolu. Dochodzimy tym samym do koncepcji, którą najlepiej daje się ująć określeniem „fenomenologia semiologii”¹⁹.

Wracając zatem do zasadniczego tematu niniejszych rozważań, warto zapytać, gdzie wobec powyżej przedstawionych tez sytuuje się dramat jako dzieło tekstowe i całkowicie ograniczone do zapisu językowego, którego istotną cechą jest rozmaicie definiowana poetyckość, a w drugim dopiero stopniu sceniczność. Czy można wskazać sztuki, których autorzy podejmują próbę zakwestionowania konwencjonalnych sposobów reprezentowania rzeczywistości zewnętrznej wobec dzieła? Chodzi również o przedstawienie i opisanie repertuaru konwencji i strategii, bo nie ma wątpliwości, że również w tym wypadku mamy do czynienia z konwencjami, których zasadniczym celem jest wytworzenie wrażenia, że tradycyjna znakowość i semantyka przekazu zostają w jakiś sposób uchylone, przez co pojawia się miejsce na obecność bardziej bezpośrednią, bardziej fenomenologiczną w swoim charakterze. Wydaje się bowiem, że najnowszy dramat brytyjski, w jego najbardziej eksperymentalnym wcieleniu, podejmuje swoiste gry z konwencjami literackimi i retorycznymi, prowadzące niejednokrotnie ku eksponowaniu zdarzeniowości, jednostkowości i wyjątkowości przekazu. Powracając do nakreślonej wcześniej perspektywy terminologicznej, powiedziałbym, że dramat ten stara się łączyć semiologię z fenomenologią, poszukując drogi do formy, która zawierałaby w sobie projekt teatralny i performatywny zarazem.

Do dramatów, które szczególnie wyraźnie wpisują się w tradycję tak określonego eksperymentu formalnego, a jednocześnie odbiły się szerokim echem w świecie teatralnym Londynu, zalicza się sztukę Martina Crimpa *Attempts on her Life* (Royal Court, 1997).

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ B. O'States, *Great Reckonings in Little Rooms. On Phenomenology of Theatre*, Berkeley–Los Angeles 1987, s. 20.

¹⁸ Ibidem, s. 22.

¹⁹ Ibidem, s. 23–29.

Sztuka ta, której koncepcja stała się inspiracją dla wielu dramatopisarzy lat dziewięćdziesiątych, w tym dla Sarah Kane, obrazuje próby opisanego, zrozumienia, odnalezienia bądź nazwania bohaterki – postaci, która w sztuce się nie pojawia, a która stanowi punkt odniesienia wszystkich wypowiedzianych zdań i przedstawionych dialogów. Utwór Crimpa zbudowany jest z siedemnastu sekwencji bądź scen, nazywanych przez autora „scenariuszami dla teatru”, w ramach których pojawiają się wypowiedzi bezpośrednio skierowane do nieobecnej „protagonistki” albo też pośrednio związane z jej życiem, zainteresowaniami czy osobowością. Z nich to zatem rekonstruujemy portret nieprzedstawionej osoby, wypełniamy puste miejsce „na scenie”, a także w języku, który w swoim centrum nosi ową znaczącą nieobecność. O niemożności domknięcia tak zaprojektowanego opisu świadczy nie tylko to, że słowa okazują się bezradne wobec nieusuwalnego braku odniesienia i weryfikacji. Narastająca potrzeba „zobaczenia”, której język sam w sobie spełnić nie potrafi, podsycana dodatkowo przez rosnącą absurdalność prezentowanych „scenariuszy”, uniemożliwia pełną realizację językowych konwencji związanych z wytwarzaniem i przenoszeniem znaczenia.

Portret budowany z fragmentów staje się u Crimpa zestawieniem surowych obrazów, między którymi trudno znaleźć związki fabularne, nie wspomniawszy już o przyczynowo-skutkowych. Poczynając bowiem od pierwszego „scenariusza”, w którym słyszymy jedynie wiadomości nagrane na telefonicznej sekretarce Anne (bądź Anny, bo imię nieobecnej protagonistki kilkakrotnie ulega metamorfozom), aż po sekwencję przyrównującą ją do nowego modelu auta²⁰, narasta wrażenie kontaktu z rzeczywistością nieobrobioną, z surowym materiałem faktograficznym, tak jakby przedstawione treści czekały dopiero na „literacką” czy „narracyjną” obróbkę. Obok prezentacji zdań i mowy pozornie zasłyszanej – „należy do osób, które wierzą w życzenia drukowane na paragonie sklepowym”²¹ – pojawiają się w sztuce Crimpa sekwencje dialogu obrazujące powolny i niepewny proces formułowania myśli i opinii na temat Anne/Anny. Ponadto proces ten zostaje niejednokrotnie zdekonspirowany jako u swego zarania skażony szablonowością myślenia i wszechwładnym oddziaływaniem klisz myślowych oraz ludzkich oczekiwań:

„Całuję ją i kładzie powoli na łóżku.

Albo nie, ona kładzie jego. Lepiej tak: kładzie go, na łóżku, tak bardzo jest skotowana”²².

Ważną częścią rekonstruowanych sytuacji są zatem również opowieści innych na temat protagonistki, ich oczekiwania wobec niej, skojarzenia, własne emocje bądź szerzej – nastawienia kulturowe dające o sobie znać we fragmentach dyskursów i komentarza. Praca czytelnika przypomina tu sytuację dziennikarza wystanego przez gazetę, by odkryć tajemnicę życia i charakteru tytułowej postaci filmu Orsona Wellesa *Obywatel Kane*. U Wellesa rekonstrukcja „prawdy” o życiu znanego magnata prasowego odbywa się *post factum*, po jego śmierci, na podstawie rozmów z ludźmi i zasłyszanych anegdot.

²⁰ „Dostaniesz *Anny* z elektrycznymi szybami w standardzie”. S. Stephens, *Pornography*, London 2008, s. 30.

²¹ M. Crimp, *Attempts on her Life*, London, s. 17.

²² *Ibidem*, s. 11.

Crimp oferuje jednak materiał o wiele mniej sfabularyzowany, surowszy i, można by rzec, bardziej pierwotny.

Wszystkie te zabiegi formalne służą stworzeniu wrażenia, że obcujemy z przedstawionymi treściami w sposób bardziej bezpośredni niż w tradycyjnie skonstruowanym dramacie. Ponadto utwór Crimpa oddziałuje na czytelnika (a w konsekwencji także na widza) tak, jakby przedstawiane sytuacje i sceny rozwijały się w swojej zdarzeniowości w sposób niezakłócony i niezapśredniczony. Poszczególnym „scenariuszom” pozornie nie stawiane są żadne „wymagania” w postaci rozwijania spójnej fabuły bądź komunikowania znaczeń wykraczających poza nie same. Fragmenty i sceny nie układają się w tradycyjny dialog czy nawet polifonię, tworząc zamiast tego dość zagmatwany polilog, w ramach którego każda część łączy się z pozostałymi wedle dowolnych i subiektywnych wskazań lekturowych. Tym sposobem Crimp uzyskuje efekt rozsypania, bardziej luźnego i niezobowiązującego niż montaż części. Ostatecznie *Attempts on her Life* ukazuje próbę możliwie konsekwentnego przybliżania się do ukazywanego materiału i prezentowanej rzeczywistości.

Zastosowane zabiegi dają odbiorcy iluzję redukcji dystansu, który zwykle towarzyszy kontaktowi z dziełem pisanim. Rzeczywistość przedstawiona ma być bliżej, prawdziwiej obecna, tak, by obok niezbędnego elementu znakowego zasugerować również walor zdarzeniowości w jego jednostkowej odstonie. Pozbywanie się konwencji retorycznych towarzyszących przekazowi literackiemu charakterystycznemu dla dramatu odpowiada do pewnego stopnia praktykom performatywnym podejmowanym w ramach spektaklu czy widowiska. Odrzucenie teatralności, która w rozumieniu zwolenników teorii performatywnych warunkuje sztuczność odbioru, sprowadza się właśnie w ich wykonaniu do odżegnywania się od prezentacji ukształtowanych postaci, wykorzystywania realizmu psychologicznego czy od dostarczania odpowiednio zaprojektowanego kontekstu umożliwiającego umieszczenie zdarzeń w ciągu fabularnym i interpretacyjnym. Jeśli zatem w ramach fenomenologicznej koncepcji sztuki mówi się o wyrwaniu przedmiotu z konwencjonalnej sieci relacji (semantycznych, interpretacyjnych), co prowadzi do jego odnowionego oglądu i rozumienia, to odpowiednikiem tak zdefiniowanej strategii są zabiegi formalne podejmowane przez Crimpa w omawianym dramacie.

Czynnikiem, który dodatkowo zwiększa wrażenie zdarzeniowości w *Attempts on her Life*, jest swoista atemporalność układu poszczególnych sekwencji. Znów, podobnie do performansu akcentującego bieżący wymiar rozgrywających się wydarzeń, Crimp prezentuje materiał, który neguje chronologię, a w zasadzie nie pozwala nawet na zastosowanie tej kategorii. Zarówno sam układ zebranych „scenariuszy”, jak i ich wewnętrzna kompozycja nie dają podstaw do uchwycenia rozwoju zdarzeń w przeciągu czasowym – więcej, wskazują na zasadniczą trudność w oddzieleniu przeszłości od teraźniejszości, wpływu tego, co było, na to, co jest. Stąd pojawiające się przekonanie, że ukazane zdarzenia są wyłącznie tu i teraz, a portret nieobecnej bohaterki istnieje tylko w momencie artykułowania tworzących go wypowiedzi. Słuchać w tym niedalekie echo cytowanej na wstępie konstatacji Jaya wspominającego o „kryzysie samej możliwości

gromadzenia doświadczeń we współczesnym świecie". Odsłania się przy tym jeszcze bardziej fundamentalny problem ludzkiego poznania; kłopoty z ustaleniem chronologii zdarzeń powodują w efekcie zasadniczą trudność w ich rozumieniu, natomiast jego brak i niemożność dokonania pogłębionej interpretacji nie pozwalają na ustalenie ich chronologii.

Dramat Crimpa sytuuje się w dość bezpośredniej relacji do literackich i artystycznych praktyk modernizmu i postmodernizmu. Z jednej strony zastosowano w nim zabiegi, które można uznać za przykład rozbudowanej strategii cytatu. W tekście sztuki często pojawiają się przerywniki w rodzaju „otworzyć nawias”, „zamknąć nawias”, a charakter i forma przytaczanych treści została ukształtowana w sposób, który sugerować ma ich związek z mową zapożyczoną z życia. Strategia ta obliczona jest na przekonanie czytelnika, że obcuje z materiałem będącym częścią, kawałkiem i „urywkiem” czy wreszcie śladem realnego zdarzenia lub dialogu, a nie ich reprezentacją czy odtworzeniem. Zabiegi te w oczywisty sposób przywołują dokonania modernistycznych pisarzy takich jak Joyce czy też działalność artystów z kręgu sztuk wizualnych eksperymentujących z wielotworzowością dzieła. Cytat byłby u Crimpa rozumiany jako radykalne zanegowanie konwencjonalnej konstrukcji i otwarcie utworu na materię surową, pozornie nieukształtowaną, na zdarzenie rozgrywające się w szczelinie między otwarciem a zamknięciem cudzysłowu. Jednocześnie medium tego utworu pozostaje niezaprzeczalnie język. Kreśląc projekt scenicznej realizacji, Crimp kształtuje swoją wizję, dokonuje ingerencji w poetycką tkankę dzieła. Jej szczególna organizacja umożliwia dopiero zaistnienie zdarzeniowości zarówno na poziomie treści, jak i kontaktu czytelnika z dziełem.

W konkluzji warto podkreślić, że w różnej formie i natężeniu zabiegi podobne do tych, które obserwujemy w *Attempts on her Life* Crimpa, spotkać można w innych eksperymentujących dramatach angielskich. Większość takich sztuk podporządkowana jest strategii zmierzającej do wydobycia zdarzeniowości obecnej w formalnych i treściowych elementach dramatu poprzez częściowe przynajmniej usunięcie bagażu retorycznego. Kiedy Sarah Kane kształtuje swoje późne dramaty w nieprzerwane sekwencje, których sensy ujawniają się dopiero w momencie, gdy konkretny akt lektury nada im jednostkową i wyjątkową logikę, możemy mówić o obecności i wpływie zdarzeniowości na dramat zapisany w formie tekstu. Oczywiście zapisany tekst wciąż znaczy sam w sobie, ponieważ cały czas pozostaje systemem znaków, od którego uciec do końca nie sposób. W pewnym jednak wymiarze oczekuje się, iż znaczenia uzyskają pełnię dopiero, gdy jego referencja ukonkretni się i dookreśli pod wpływem spotkania z aktem lektury. Jest to możliwe w tekstach sztuk w swoim założeniu zaprojektowanych z myślą o pozostawieniu większej niż zwykle swobody takiemu właśnie procesowi, którego zadaniem jest dopełnienie intencjonalnie niedopowiedzianych sensów oraz domknięcie z rozmysłem rozsypanej struktury. Przyjmuję tutaj, że także w tym przypadku działa Ingardenowska zasada konkretyzacji przez czytelnika w akcie lektury miejsc niedookreślenia dzieła. Jednak chodzi o taką organizację owych miejsc, w której widać rozmyślną strategię prowadzącą do skrajnego skomplikowania procesu pełnej aktualizacji znaczeń. Jednym z przejawów owej strategii

może być na przykład uwaga otwierająca dramat Simona Stephensa *Pornography* (Birmingham, 2008), również złożonego z szeregu relacji i dialogów, która informuje, iż: „w sztuce tej grać może dowolna liczba aktorów. Poszczególne części przedstawiać można w dowolnej kolejności”²³. Charakterystyczne jest przy tym otwarcie tekstu dramatu na światowość zewnętrznego doświadczenia, pewne nakierowanie na zdarzeniowość jednostkową, zależną od konkretnych warunków pracy nad nim. W tym kontekście przychodzi do głowy słowa Jacques’a Derridy zawarte w szkicu *Che cos’è la poesia*, a dotyczące bajki jako szczególnego rodzaju opowieści: „bajka, którą mógłbyś opowiedzieć jako dar poematu, jest historią emblematyczną: ktoś pisze ciębie, ku tobie, od ciębie, o tobie. Nie, to raczej znak, znamię zaadresowane do ciębie, pozostawione pod twoją pieczę”²⁴. Zdarzeniowość dramatu realizuje się poniekąd poza nim zarówno w zakresie treści, jak i formy zapisu. Nie tracąc jednak tekstowego charakteru, ma on zdolność ocalania zdarzeniowej formuły owego śladu zewnętrżności, za który jest odpowiedzialny.

Summary

Dramatic event – a special case of Martin Crimp’s *Attempts on her Life*

The main aim of the article is to describe and analyse the category of ‘event’ in drama. It is also attempted to define the concept of the ‘poetry of the stage’ as a purely linguistic phenomenon to which theatrical presentation offers only an interpretative reflection. The article tries to present how the ‘event’ taken from real life is framed and narrated in performance of the 1970 and 1980 as well as in the performance theory. Subsequently, it attempts to refer these ideas to drama itself as opposed to theatre. The main question that the article tries to answer is whether it is possible to create a specific definition of the ‘event’ or ‘eventfulness’ of the dramatic text. Later on the presented theoretical points are used to analyse *Attempts on her Life* by Martin Crimp.

²³ S. Stephens, op. cit., s. 2.

²⁴ J. Derrida, *Che cos’è la poesia?*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 157.



Warsztaty Douglasa Rintoula, *Chór*, fot. Katarzyna Ojrzyńska (maj 2011, Sopot, BACK 2)