

Dramat jako (literacki) performans

„Proszę wyobrazić sobie wielopiętrowy dom w budowie, przebudowie, w procesie... Konstrukcją pozbawioną centrum, pełną wyjść ewakuacyjnych, klatek schodowych, drzwi, zakamarków, schowków, ale i nieoczekiwanych rozwiązań przestrzennych, niestandardowych pokoi, osobliwych korytarzy (...). Proces (prze)budowy prowadzenia robót wydaje się najtrafniejszą metaforą nowej dramaturgii (...), dramaturgii teatru postdramatycznego”¹.

Od czterdziestu z górą lat europejski teatr dąży do istnienia poza dramatem – twierdzi Hans-Thies Lehmann w monografii zatytułowanej *Teatr postdramatyczny*². Sprowadza się to, mówiąc ogólnie, do przełamania nowożytnej tradycji teatru, w której dramat stanowił zasadniczy punkt wyjścia i odniesienia w pracy nad spektaklem, sam zaś spektakl traktowano głównie jak sceniczną realizację „partytury” dramatycznej. W latach siedemdziesiątych XX wieku, pisze Lehmann, „doszło do pojawienia się nowej wielopostaciowej formy dyskursu teatralnego, określanej (...) mianem teatru postdramatycznego”³.

Określano go wcześniej jako „teatr mieszanych środków” (Richard Kostelanetz), „teatr obrazów” (Bonnie Marranca), w Polsce jako „teatr plastyczny”⁴. Nazwy mówią same za siebie – w teatrze coraz większą rolę zaczęły odgrywać takie środki, jak dźwięk, światło, ruch sceniczny, przedmioty-rekwizyty, a także media – ich rozwój zresztą istotnie wpłynął na tę przemianę. Nie bez znaczenia były również formy widowiska, które pojawiły się mniej więcej w tym czasie (lub trochę wcześniej): *happening*, *environment*, *site-specific* i wreszcie performans. Ostatni z nich odegrał niebagatelny rolę w historii kultury współczesnej. Nie tylko zdominował teatr (wiele spektakli czerpie dziś z idei i formy performansu), a więc poniekąd i dramat, lecz także – za sprawą Richarda Schechnera – zainicjował metodę czy nawet dziedzinę badań – performatykę⁵, która skłania do interpretacji zjawisk pozaartystycznych w kategoriach performansu⁶.

¹ baz@art.fr – koncepcja w (prze)budowie [w:] baz@art.fr *Intermedialne Forum Teatru*, Kraków 23–29.10.2009, s. 2 [za:] A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 163.

² H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 26.

³ Ibidem.

⁴ M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 173.

⁵ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, pod red. M. Rochowskiego, Wrocław 2006.

⁶ „Rozpoznanie, że nasze życie przebiega wedle powtarzanych i usankcjonowanych społecznie sposobów zachowania, otwiera możliwość, że wszelką ludzką aktywność, przynajmniej zaś aktywność spełnianą świadomie, można rozpatrywać jako »performans«”. M. Carlson, *Co to jest performans?* [cyt. za:] R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, op. cit., s. 47.

Czym jednak jest on sam? Jeśli uznać performans za urzeczywistnienie dyskursu postdramatycznego, można by wyprowadzić definicję z określających ów dyskurs słów-kluczy: zdarzenie, sytuacja⁷, autoreferencja, dekompozycja, rozszczepienie⁸. Zdaniem Lehmana istotne w teatrze postdramatycznym jest realne trwanie aktów w chwili, w której się zdarzają⁹.

Specyfikę tego teatru określają także cechy pokrewnych mu form – *happeningu* i performansu: „obie zajmują się cielesną, emocjonalną i przestrzenną relacją między aktorami i widzami oraz badają możliwości uczestnictwa i interakcji; obie przeciwstawiają prezentację (działanie w rzeczywistości) re-prezentacji (*mimesis* fikcji), akt – rezultatowi. W ten sposób teatr zostaje zdefiniowany jako proces, a nie jako gotowy rezultat, jako czynność tworzenia i działania, a nie jako produkt, jako działająca siła (*energeia*), a nie jako dzieło (*ergon*)”¹⁰.

Zarysowane w sposób najbardziej ogólny tło historycznoteatralne posłuży mi do analizy najnowszego dramatu polskiego. Postaram się odpowiedzieć na pytanie o jego kondycję w dobie odejścia od słowa w teatrze, zastanowić nad tym, w jaki sposób formy performatywne i nowe technologie wpłynęły na dramat (skoro stawia się pytania o istnienie słowa w nowszych formach widowiska, czemu by nie spytać, jak owe formy funkcjonują w słowie?). Wydaje się, że autorzy tekstów dramatycznych są świadomi, że słowo literackie wykracza poza materialność książki i tradycyjną scenę teatralną; znają poetykę *happeningu*, *slamu*, performansu i dają temu wyraz w swoich dramatach – czy to dla literackiej zabawy, czy to na użytek dalszej, performatywnej „obróbki” tekstu. I wreszcie pojawia się także kwestia metody: czym zaowocuje performatywna lektura dramatu?

Odkrywanie cech performansu w utworze niejako antyperformatywnym, bo przede wszystkim werbalnym, może wydać się karkołomne. Można je jednak dostrzec nie w znaczeniu, lecz w funkcji słowa (kiedy na przykład odgrywa ono w tekście taką rolę jak przedmiot w sztuce konceptualnej, *objet trouvé*, o czym jeszcze będzie mowa). Bywa też i tak, że dramatopisarze zupełnie wprost sugerują performatywne przeznaczenie swoich utworów. W podtytule dramatu Jana Klaty figuruje uwaga do reżysera: „wersja 03 (podstawowa) samplowanie i remiksy nie-wykluczone mile widziane”¹¹, natomiast jedna z postaci nazwana znakiem & jest, jak wskazuje jej opis, Artystą multimedialnym. W spisie *dramatis personae* figurują jeszcze: %, <, @ oraz \$. Podobne imiona sugerują podwójną fikcjonalność dramatu. Po pierwsze, znak zamiast imienia pozbawia postać podmiotowości i czyni ją bardziej umowną, po drugie – wskazuje na przynależność do internetowej sieci, jakby na przekór (a więc w duchu idei performatywności) zasadzie tradycyjnego teatru dramatycznego – stwarzania iluzji rzeczywistego świata¹².

⁷ H.-T. Lehmann, op. cit., s. 164.

⁸ Ibidem, s. 63.

⁹ Ibidem, s. 164.

¹⁰ Ibidem, s. 165.

¹¹ J. Kłata, *Uśmiech grejpruta* [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, pod red. H. Sułka, Kraków 2003, s. 99.

¹² H.-T. Lehmann, op. cit., s. 19.

Wróćmy jednak do kwestii podtytułu dramatu. Samplowanie i remiksy to terminy wzięte z teorii muzyki elektronicznej, które oznaczają odpowiednio technikę umieszczania w nagraniu fragmentów, na przykład powstałej wcześniej piosenki czy pojedynczych dźwięków wziętych również spoza muzyki (rodzaj muzycznego cytowania) oraz – w znaczeniu czynności – typ przetwarzania jednej warstwy utworu, chociażby poprzez podkład rytmiczny czy basowy, w celu zmiany charakteru nagrania. Wielu potraktowałoby pewnie te wytyczne jako rodzaj artystycznej prowokacji. Jednak warto zastanowić się, jaki byłby rezultat, gdybyśmy pokusili się o sample w tekście literackim. A może lepiej spytać: jaki jest status słowa poddawanego tego rodzaju obróbce? Dowolność przekształcania tworzywa dźwiękowego, którą zakłada samplowanie, pozwoliłaby zapewne na zmianę znaczeń, rozbijanie słów, zabawę ich brzmieniem i gramatyką – jak w poezji lingwistycznej. Literatura w tym wypadku, niczym performans, „niweczy czy dekonstruuje kompetencje, kody i struktury teatralności [a literatura – kody i struktury języka – M.C.]. Zaczyna od teatralnej materii kodów, ciał uważanych za przedmioty, działań i przedmiotów wprzęgniętych w znaczenie i reprezentację”¹³.

W dramacie *Klaty* pojawia się kilka sugestywnych didaskaliów („SCENA 0. Bardzo nie lubię didaskaliów. Ale czasem nie można ich uniknąć”¹⁴ oraz: „KONIEC. Albo i nie, może jeszcze być Epilog Ewentualny”¹⁵, który istotnie następuje). Za performatywny zabieg uznać można także nieco komiczny monolog w stylu hip-hopowym („Mam kłopot z mentalem. Nie walczę z nim wcale/ Jestem nocny jak autobus./ Co do celu nikogo nie dowiozł./ Jestem budynkiem grożącym zawaleniem./ Zapierającym dech w piersiach zwątpieniem”¹⁶), który może oznaczać wskazówkę, by „wmiksować” do spektaklu wypowiedzi w poetyce slamu¹⁷. Największy performatywny potencjał kryje się jednak w owym dramacie (i w wielu zresztą innych) w tekście pobocznym. Ów kontrast urasta do rangi tendencji: autorzy tworzą didaskalia pełne performatywnych „efektów specjalnych”, konstruuja jednak dialogi, które być może zdziwiłyby Sofoklesa, ale czytelnika dramatów Witkacego już raczej nie.

Inna rzecz, że te didaskalia z punktu widzenia performatywności są niezwykle cenne, ponieważ – z jednej strony – za sprawą obniżania procesu twórczego skłaniają do tego, by spojrzeć na nie jak na ów akt twórczy, a nie jak na rezultat pisania, gotowe dzieło. I z drugiej strony – można dopatrywać się performatywnych nawiązań w utworze, który w bezpośredni sposób nawiązuje do tej estetyki i metody. Chodzi tu o to, by tekst „okazywał się dramatyczny przez wbudowaną węć ustawiczną i powtarzalną grę stwarzania i wymazywania, próby i odgrywania, utrwalał charakter palimpsestu, kłęcząc,

¹³ M. Carlson, op. cit., s. 221.

¹⁴ J. Kłata, op. cit., s. 101.

¹⁵ Ibidem, s. 130.

¹⁶ Ibidem, s. 116.

¹⁷ Jak pisze Carlson, „ten styl mówionego performansu, wykorzystującego rymy i rytmy hip-hopowe, wywołał w latach 90. ogólnokrajowe zainteresowanie dzięki obiegowi hip-hopowych albumów i samych performerów, którzy pojawili się na zawodach poezji mówionej, zwanych *poetry slams*, w kafejkach, szkołach i przestrzeniach eksperymentalnych rozsiansych po całej Ameryce”. M. Carlson, op. cit., s. 191.

zacierał skutecznie granice ramy, likwidując ostrość podziału na obszar główny i marginesy, [by – M.C.] tekst ustanawiany był (...) każdorazowo w ruchu, tworzył się poprzez działanie”¹⁸.

Istotnym wskaźnikiem ujawniania procesualności jest ekspresja autorskiego „ja” widoczna w oratorskich popisach czy ostentacyjnym pogrywaniu z konwencją tradycyjnego zapisu tekstu pobocznego. Oto „projekt” scenografii pióra Julii Holewińskiej, autorki dramatu *Wodewil*:

„Biały fotel ustawiony tyłem. Ale tyłem do czego? Do kogo? Za fotelem, a może przed – czarna ściana, a może nie ściana. Stary telewizor, choć kto wie? Może jest rok pięćdziesiąty siódmy? Za oknem pies (...). Dziwny pies – szczeka. Hau, hau, hau, ale nie – to miauu, miauu, miauu – więc to kot. Tylko czyj? Pani Zosi czy wujka Heńka? Wujek Heniek? Ma Krzyż Komandorski. Powstaniec, ale może i komunista – kto to wie? Czy jest na liście? Wujek Heniek, pani Zosia, mały Waldek – tam. Czyli gdzie? Za oknem pies, znaczy kot. Stop”¹⁹.

Już pierwsze słowa są wymowne – chodzi tu przecież nie tylko o wyśmianie drobiazgowych instrukcji kierowanych do reżysera, lecz także o kwestię względności przestrzeni w teatrze – co to bowiem znaczy: ustawić coś TYŁEM do kogoś lub czegoś, jeśli performans „wychodzi” poza przestrzeń teatru, skoro bierną widownię zastępuje się interaktywnym kontaktem z odbiorcą. Wujka Henia i Pani Zosi istotnie „nie ma na liście” ani w akcji dramatu, ale dlaczego mieliby być? I dlaczego autorka miałaby autorytarnie określać szczegóły jego realizacji w didaskaliach? Ostentacyjnie więc pozbawia się tego przywileju, pewnie po to, by uzmysłowić samą przemianę w myśleniu o funkcji dramatu.

W utworze Szymona Bogacza *W imię ojca* scena pierwsza rozpisana jest na dialog JA z... JA. Oba wcielenia „JA” mówią do siebie z offu. Byłoby im (mu?) zapewne wygodniej w monologu, jednak autor stworzył swoje *alter ego* (?) pod dwiema postaciami, by podważyć zasadę dialogu, fundamentalną dla dramatu. Jak pisze Anna Krajewska, istotne w myśleniu performatywnym jest „podkreślenie możliwości opisu procesu twórczego poprzez złamanie opozycji między wewnątrz- a zewnątrztekstowymi kategoriami ról osobowych”²⁰.

Między kwestiami JA w dramacie Bogacza w didaskaliach zawarte są wskazówki z dosyć wątpliwą możliwością realizacji: „pojawia się ocean”, dalej: „pojawia się jeszcze piękniejszy i jeszcze bardziej błękitny ocean”, i wreszcie „pojawia się najwyższy wieżowiec na świecie i najbardziej szklany”²¹. Można by oczywiście w realizacji uciec się do multi-mediów, ale podobna kpina z didaskaliów oznaczać może również odwrót od teatralności i nastawienie na jedynie czytelniczy odbiór dramatu, bo cóż – parafrazując klasyka – po dramatopisarzu w czasie postdramatycznym.

O krok dalej idzie Szymon Wróblewski, który we wstępie dramatu *Powierzchnia* proponuje następujący skład osobowy postaci: „cztery matki z brązowymi garnkami pełnymi

¹⁸ A. Krajewska, op. cit.

¹⁹ J. Holewińska, *Wodewil*, „Dialog” 2007, nr 7–8, s. 43.

²⁰ A. Krajewska, op. cit., s. 11.

²¹ Sz. Bogacz, *W imię ojca i syna*, „Dialog” 2009, nr 11.

rosółu, dziewięć osób chorych na aids (...), trzy dorodne pielgrzymki pątników ze znakami (...) zespół mazowski (...) oddział żołnierzy w iraku (...) do tego aby było kontrowersyjnie dziesięciu gejów pieprzających się w rytm jakiejś znanej melodii i ze dwie albo trzy lesbijki w strojach biskupich”²², co oczywiście lepiej odczytywać jako wpisana w dramat krytykę pomysłów reżyserskich i dramaturgicznych niż jako święty nakaz inscenizacji.

Niezwykle ciekawie na tle teorii performatywnej prezentują się didaskalia w dramacie Pawła Passiniego zatytułowanym *Odpoczywanie*²³, który stanowi zapis powstałego wcześniej spektaklu. Akcja samego utworu osadzona jest na przełomie XIX i XX wieku i dotyczy losów dzieci Wyspiańskiego po jego śmierci. Na przekór estetyce teatru tamtego okresu zaprojektowano (a raczej: opisano) performatywne przedstawienie, odwołując się do technologii i nowoczesnych mediów (jako się rzekło, media w performansie wypierają słowa²⁴), choć same didaskalia mają dosyć tradycyjną postać (to znaczy nie zatrzymują uwagi na samych sobie i nie wchodzą w dyskusję z tradycją tekstu pobocznego):

„Scena przedstawia kawał zaoranej polskiej ziemi o lekko brunatnym odcieniu. Na dalszym planie przywołująca na myśl ramy obrazów konstrukcja: centralnie umieszczony w roli katarfalki fotel dentystyczny. Po lewej stronie gromadka Internautów z laptopami – piszą. Po obu stronach sceny lekkie pasy tiulu, na których wyświetlane są ich komentarze. Ciąg opalizujących niebieskawych liter biegnie nieprzerwanie niczym encefalogram. Po prawej stronie Mistrz Ceremonii Pogrzebowych (...) gra na organach Hammonda M30”²⁵ [wyróżnienia – M.C.].

Wracając do kwestii przemieszania kategorii ról osobowych, musimy zauważyć, że wyrazem świadomości metateatralnej czy performatywnej są jeszcze dwa inne zabiegi wskazujące na umowność przedstawiania didaskaliów i dialogów. Oto w dramacie Mateusza Pakuły *Biały dmuchawiec* didaskalia stylizuje się na zindywidualizowaną wypowiedź pojawiających się w tekście postaci, a w utworze Klary Bielawskiej *Zrazy* – odwrotnie: postać dramatu wypowiada tekst poboczny z uwagami na swój temat:

„MĄŻ Mąż siedzi na wygodnej kanapie, a ona robi striptiz. W jej wykonaniu to jest bardzo subtelne. Siada mężowi na kolanach i głaszcze go po włosach i twarzy. Powoli rozbiera męża i po chwili już są razem. Mąż zasypia szczęśliwy”²⁶.

Biały dmuchawiec Pakuły jest rodzajem reportażu. Dwoje inteligentnych, dowcipnych ludzi (w tym autorskie „ja”) udaje się do niewielkiego miasteczka, by w toku rozmów z jego mieszkańcami odkryć tajemnicę zagadki kryminalnej. Wśród rozmówców znajdują się osoby niespecjalnie błyskotliwe, a nawet bezdenne głupie („turbolaski” z solarium, bezmyślna gawiedź sąsiedzka, pustawa kelnerka w lokalu „Lody napoje”, ćwierćinteligentny ksiądz). W didaskaliach, utrzymanych zazwyczaj w poetyce reportażu,

²² Sz. Wróblewski, *Powierzchnia* [w:] *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, pod red. M. Sugiery, A. Wierchowskiej-Woźniak, M. Bajera, Kraków 2005, s. 299, 302.

²³ P. Passini, *Odpoczywanie*, „Dialog” 2009, nr 2.

²⁴ M. Carlson, op. cit., s. 173.

²⁵ P. Passini, op. cit., s. 52.

²⁶ K. Bielawska, *Zrazy*, „Dialog” 2007, nr 7–8, s. 30.

a więc zwięzłych, konkretnych i treściwych, pojawia się fragment tekstu pobocznego, stylizowany na wypowiedź mieszkańców miasteczka:

„Z domu obok wychodzi mężczyzna koło trzydziestki ale inny a obok niego wychodzi kobieta koło trzydziestki ale też inna i w ogóle trochę nie wiadomo kim oni są. Dziwimy się wobec nich bo chyba i ja i Karolina kogoś sobie w nich przypominamy. Może księdza w tym mężczyźnie, a w kobiecie którąś właścicielkę? Ale w sumie jakiego barmana? No w każdym razie ja na pewno sobie kogoś przypominam tylko tak na sto procent to nie wiem kogo”²⁷.

Poszczególne typy wypowiedzi dramatycznej przestają mieścić się we właściwych im konwencjach (zwięzłe, neutralne didaskalia), funkcjach (dialog jako przestrzeń rozmowy bohaterów), rolach instancji nadawczo-odbiorczych (pewnym *novum* jest tak wyraźna, podmiotowa sygnatura w didaskaliach czy odbiorca wpisany w tok akcji). Być może to tylko dramatyczne eksperymenty, które należy rozpatrywać jedynie w kontekście tradycji historycznoliterackiej, może jednak są one również odpowiedzią na pewne tendencje w rozwoju teatru i performansu?

O tym, że dramat „wykracza” poza swój materialny zapis i „projektuje” performans, świadczą też inne sygnały, paradoksalnie w owym zapisie (bo w czymże innym) ukryte. Oto początek dramatu Szymona Wróblewskiego pod tytułem *Puzzle*²⁸:

„drogi czytelniku/ proszę o wyłączenie telefonów komórkowych/ biperów/ współlokatorów/ współmałżonków/ i innych urządzeń przywoławczych/ ze względu na nietypowy zapis i treść/ uprasza się również o niefotografowanie/ i niepowielanie przy użyciu kserokopiarki/ w celu uniknięcia niedomówień i metafor/ oto elementy potrzebne do wywołania tego świata:

MIEJSCE określone okoliczności

CZAS wśród ludzi

BOHATEROWIE wybrani”²⁹.

Nawet jeśli żartobliwy ton tekstu nie pozwala traktować go zupełnie serio, trudno zlekceważyć sygnał pewnej tendencji. Podczas gdy didaskalia stają się coraz bardziej umowne i ogólne („określone okoliczności”, „bohaterowie wybrani”), z coraz większym zapamiętem prezentuje się metateatralną otoczkę spektaklu (teatr w teatrze³⁰): bohaterami stają się widzowie, postaci w dramacie proszą o wyłączenie telefonów komórkowych, do głosu dochodzi... kurtyna (o niej jeszcze wspomnę) itd. W utworze Wróblewskiego nakłada się sytuację uczestnictwa w spektaklu (widownia, telefony, fotografowanie, osoby towarzyszące) na akt lektury (nietypowy zapis i treść, zwrot „drogi czytelniku”), w efekcie ów czytelnik jest przewrotnie proszony o właściwą sytuacji teatralnej ostrożność w obcowaniu ze słowem przez niego czytany. Czyżby oznaczało to – abstrahując od żartobliwości przekazu – szczególną, pozawerbalną ekspozycję słowa? Tak czy inaczej, podobny typ metateatralności jest zjawiskiem bliskim performatyce.

²⁷ M. Pakuła, op. cit., s. 17.

²⁸ Sz. Wróblewski, *Puzzle*, „Dialog” 2006, nr 1, s. 22, 23.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Zob. A. R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005, s. 24.

„Każdy występ publiczny – jak powiada Richard Schechner – jest osadzony w jakichś szerszych wydarzeniach czy kontekstach. Określają go granice performansu. Nietatwo powiedzieć, gdzie kończy się ten szerszy kontekst, a zaczyna normalne życie. (...) Pomimo niejasności ważne jest, by ów szerszy kontekst czy wydarzenie zrozumieć, ponieważ nadają one występom przynajmniej niektóre ze znaczeń, kierując ludzi, zasoby i energie ku występowi, przezeń i od niego”³¹.

Dość przewrotną metateatralną grę z czytelnikiem poprowadził w swoim dramacie Michał Walczak. Utwór zaczyna się monologiem... Kurtyny, którą (którego?) w pierwszych słowach bierzemy za uosobiony element wyposażenia teatru: „Kurtyna jestem. Zostałem wybrany, bo jestem duży, szeroki, i w związku z tym zastaniam coś, co dzieje się z tytu...”³². Dość szybko można jednak nabrać podejrzeń, gdy monolog przeistacza się w rodzaj politycznego przemówienia. W toku akcji okaże się, że Kurtyna to nazwisko pracownika teatru, który niegdyś *nomen omen* obsługiwał kurtynę. Znamienne zresztą, że został zwolniony, wszak kurtyna to atrybut teatru dramatycznego.

Istotnym wskaźnikiem performatywności dramatów (chodzi mi tu zwłaszcza o ekspozowanie procesu twórczego) i zarazem znamienym dla tej metody badań elementem metateatralnym jest projektowanie w tekście odbiorcy dramatu czy spektaklu i zachęta, by włączył się on w akt powstawania utworu.

Prośba podmiotu w dramacie *Powierzchnia* pióra Szymona Wróblewskiego jest, co prawda, przesyciona ironią, ale wymownie określa rolę czytelnika, a także wiele mówi na temat wytyczonej przez młodą dramaturgię granicy ingerencji w język (zarówno w jego wewnętrzny system, na przykład interpunkcję, jak i w język konkretnego dramatu):

„drogi czytelniku/ uratuj postacie od chorej wyobraźni autora/ weź do ręki przyrząd piszący postaw/ kropki/ przecinki/ nawiasy/ i inne znaki przestankowe/ wstaw duże litery/ a nawet więcej/ opuść granice swoich przyzwyczajeń i stwórz/ własne znaki przestankowe/ przecinkostopy/ mnogonawiasy/ stokropki/ tylko w ten sposób wyznaczysz pewne granice/ powierzchni”³³.

Projektowana tu procesualność i interaktywność to podstawy realizacji takich widowisk, jak *happening* czy performans.

„»Uczestnictwo« – pisze Schechner – stanowiło sztandarowe hasło licznych happeningów i wydarzeń teatralnych (...). Dzisiejsze instalacje interaktywne i performance w Internecie, gdzie uczestnicy są zarazem współtwórcami, kontynuują tę tradycję”³⁴.

Jak twierdzi natomiast Erika Ficher-Lichte w *Estetyce performatywności*, procesualność jest istotą nowego teatru i działa dwubiegunowo: „działania wykonawców mają na celu ustanowienie określonej relacji z widzami, zaś działania widzów albo potwierdzają proponowaną im przez wykonawców definicję wspólnych relacji, albo też starają się ją zmodyfikować, czy zastąpić jakąś inną”³⁵. Skoro więc, pisze badaczka, owe relacje znaczą to, czym faktycznie są, odznaczają się autoreferencyjnością, ustanawiają

³¹ R. Schechner, op. cit., s. 277.

³² M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju* [w:] *Pokolenie porno*, op. cit., s. 401.

³³ Sz. Wróblewski, op. cit., s. 299.

³⁴ R. Schechner, op. cit., s. 292.

³⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 35.

rzeczywistość, a zatem stanowią performatywy w sensie Austinowskim³⁶, by powrócić do pierwotnej postaci tego znaczenia.

Ciekawie rzecz się ma z performatywnym wymiarem dramatu w obrębie tekstu głównego, bo nie tylko didaskalia skrywają podobny potencjał scenicznej realizacji oraz lektury. Wydaje się, że ogólną zasadą, by tak rzecz, literackiego performansu w dramacie jest autonomizacja języka i mówienia³⁷: wytrącanie słowa z mechanizmu komunikacji, z oczywistości znaczenia, z reguł gramatyki i traktowanie go jak tworzywa, w tym sensie, że na przykład „wrażne luki, nagłe przerwy i niemożliwe do zniesienia kontradycje, podobnie jak niezręczności w postugiwaniu się językiem i całkowita utrata nad nim kontroli, stają się materiałem spektaklu”³⁸. Słowa w dramatach (powróćmy do celnej metafory z obszaru muzyki elektronicznej), „sampluje” się, „remiksuje”, przetwarza, zwielokrotnia, przygląda się im w nowym świetle, jakby były *objets trouvés* niczym przedmioty w pracach Marcela Duchampa³⁹, wkleja się je jak *ready mades* w wypowiedź stylistycznie im obcą. Całe formuły układa się w refreny, graficznie rozmieszcza się je w kolumnach, układa wzory z liter i słów. Są to zabiegi bliskie literackim efektom: poezji lingwistycznej czy konkretnej, przeniesione w obszar dramatu. Można oczywiście poddawać je czysto literaturoznawczej analizie, wydaje się jednak (a niekiedy autorzy piszą o tym wprost), że w niektórych utworach słowa wytrącone z funkcji, o które byśmy je podejrzewali, ułożone w przedziwne formy plastyczne, mają się stać narzędziami reżysera performansu i same w sobie układają się w instruktaż artykulacji mowy dla performerera.

Najbardziej rzucający się w oczy przykład takiego potraktowania języka można znaleźć w dramacie Michała Zdunika pod tytułem *Lalki*⁴⁰. W pierwszych jego słowach pojawiają się takie inscenizacyjne rady: „Nie zaznaczam żadnych uwag co do sposobu gry, scenografii i mówienia poszczególnych kwestii. Jedynymi sugestiami artykulacyjnymi są graficzne zapisy poszczególnych słów”⁴¹. Tu ewentualny odtwórca ma spore pole do popisu, ponieważ graficzna fantazja autora jest dosyć bogata. Bywa, że zdania podzielone są na sylaby – być może po to, by oddać w zapisie rytm łkania postaci: (cytuję jedynie z zachowaniem odstępów: „wy do stań cie/ wy do stań cie/ wy do stań cie / m /nie/ e/ stąd/ stąd”, s. 177) – albo rozczłonkowane zostają nawet na mniejsze elementy – rozsypane na bieli kartki pojedyncze litery (zdanie „rozpadam się”, s. 177). Słów w owym dramacie pozbawia się również spacji, by oddać szybkie tempo i bezmyślność szczebiotliwego słowotoku: „poznałamtego mężczyznęnaobozieżeglarskimbyttakidojrzały starszyokilkalatpowiedziałżezabierzemnięwgóryidorestauracji” (s. 179), a w dźwiękonaśladowniczym fragmencie („ciuch-ciuch, ciuch-ciuch”, s. 181) ułożenie słów oddaje ruch przemieszczania się pociągu. Co ciekawe, autor dramatu jest studentem muzykologii,

³⁶ Ibidem, s. 27.

³⁷ Zob. H.-T. Lehmann, op. cit., s. 241.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ M. Zdunik, *Lalki*, „Dialog” 2010, nr 7–8.

⁴¹ Ibidem, s. 172.

więc zabieg rytmizowania słowa traktuje zapewne świadomie. Oto fragment jego wypowiedzi z wywiadu przeprowadzonego przez Justynę Jaworską:

„Bardzo ważnym elementem muzycznym są dla mnie rytmiczne powtórzenia, bo mają tworzyć efekt nie tyle hipnotyczny, to złe słowo, ile transowy. To, co robią w muzyce minimaliści – Michael Nyman czy wczesny Philips Glass – jest dla mnie bardzo mocne. (...) W myśleniu o całości tekstu też przydaje mi się doświadczenie kompozytorskie”⁴².

To jest zresztą z gruntu postdramatyczna strategia. Przywołajmy słowa Hansa-Thiesa Lehmana:

„Zamiast językowego przed-stawienia sytuacji i stanów pojawia się »postawienie« głosek, słów, zdań, dźwięków, którymi nie tyle kieruje jakiś »sens«, ile prawa scenicznej kompozycji, dramaturgii wizualnej, która nie jest prymarnie zorientowana na tekst”⁴³.

Dialogi innych dramatów nietypowo ułożone w zapisie (często w dwóch lub więcej kolumnach) spełniają rozmaite funkcje. Czasem trzymają się w ryzach komunikacji (w tym sensie, że przedstawiają one zdarzenie przypominające rozmowę), ale rozmieszczono je w dwóch tekstowych „słupach”, by na przykład, domyślam się, oddać zamęt konwersacji wielu ludzi w różnym stanie na imprezie, która, cytując didaskalia, „jest jakaś totalna”⁴⁴. W lewej kolumnie płynie chaotyczny potok słów postaci:

„ON”, w prawej – nie lepszy – „JEJ”: „ON ma na imię/ ma na imię/ ma na imię/ Dominik/ Modest/ Aleks/ Iwo/ younger/ ale senior/ assistance/ nie pierdolił się/ tego nie napiszemy/ nie pierdolił się/ i w końcu się spakował/ zdjęcia robił od dzieciństwa”⁴⁵ itd., „ONA oprócz tego, że ma być zajębiście/ ma być jeszcze pięknie/ piękni ludzie/ i piękne przedmioty/ jest modelką i redaktorką (...) ostatnie siedem miesięcy spędziła/ w Tybecie/ Tybet powinien być wolny/ buddyzm jest taki radosny/ ha ha ha ha/ ha ha ha ha”⁴⁶ itp.

Trudno zgrać te dwa dialogi w toku linearnej lektury, bardziej więc słuszne wydaje się przypuszczenie, że chodzi tu raczej o oddanie wielogłosowości (wielo-, a nie dwugłosu, ponieważ wyrazy nie układają się w żaden logiczny ciąg, prawdopodobnie więc, że są zapisem „zasłyszanych”, pojedynczych słów). Graficzny układ umożliwił przedstawienie gwaru wielu „small talków”.

Bardziej zastanawia pomysł rozpisania dialogu (?) na cztery kolumny w dramacie Klary Bielawskiej, zwłaszcza że słowa przybrały tu postać indeksu bez syntagmatycznych połączeń. Można się jednak domyślać pewnej reguły – otóż stanowią one wykaz pojęć określających priorytety i zainteresowania postaci reprezentujących stereotyp kobiety domowej i przeciętnego bezmyślnego „faceta”. I tak „dialog” postaci matki wygląda następująco: „stół/ rodzina/ dziecko/ krzesło/ obiad (...)”⁴⁷, a męża – „dupa/ posiłek/ żona/

⁴² *Konstrukcji nie ma i nie będzie, rozmowa Justyny Jaworskiej z Michałem Zdunikiem*, „Dialog” 2010, nr 7–8, s. 195.

⁴³ H.-T. Lehmann, op. cit., s. 240.

⁴⁴ P. Demirski, *From Poland with love [w:] Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych*, pod red. H. Sułki, Kraków 2006, s. 98.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 98–99.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 98–99.

⁴⁷ K. Bielawska, op. cit., s. 24.

mąż/ cycki/ łóżko/ (...) samochód"⁴⁸. Może należy to czytać jako zamysł krytyki podobnego myślenia, a pojedyncze słowa, wypreparowane z poszczególnych – powiedzmy na wyrost – dyskursów, w tej postaci wydają się wyrazistsze, więc i krytycznie skuteczniejsze. Być może dla autorki okazała się inspirująca poetyka happeningu. Michael Kirby definiuje go jako „celowo skomponowaną »formę teatralną«, w której jednak „różne elementy alogiczne, w tym działania bez wzorca, układają się w rozczłonkowaną strukturę”⁴⁹.

Inną strategią wyszczególnienia frazy (w tym samym, zdaje się, celu) jest jej zwielokrotnienie. W wypowiedzi CHÓRU w dramacie *Tykocin* Pawła Demirskiego i Michała Zadary⁵⁰, stylizowanej na antysemitki bełkot, fraza „polacy są porządni” powtarza się dwukrotnie, „ale żydzi” – pięciokrotnie, dziesięć razy z rzędu pada zdanie „bo żydzi są niewdzięczni”⁵¹. Swoją drogą ów zabieg multiplikacji może też służyć nadaniu monotonii i zapewne też odebraniu powagi podobnym sądom. Dość istotną rolę odgrywa tutaj (i w innych dramatach z zaskakującym zapisem słów) czytelnik. Dialogi nie są bezpośrednim przekazem – znaczenia wypracowują się w aktywnej lekturze, jak można rzec za Anną Krajewską – dramat ustanawia się w ruchu, tworzy się przez działanie⁵², a odbiorca przyjmuje rolę aktora rozgrywającego tekst⁵³. Ten mechanizm tekstotwórczy przechodzi zatem w akt performatywny⁵⁴.

W dramacie Jana Klata *Weź, przestań*⁵⁵ każdą scenę otwiera ten sam fragment tekstu: didaskalia wprowadzające przestrzeń przejścia podziemnego „uświęconego krwią Polaków”, w której postać ZACZEPA (kloszarda) wypowiada wciąż tę samą prośbę o parę gorszy. Po pierwszym zetknięciu z tekstem traktuje się go jak dobry „cytat z rzeczywistości”, bardzo zręcznie oddaje bowiem autentyczne zwyczaje językowe żebraków. W zmultiplikowanej postaci fraza uzyskuje taki status jak, nie przymierzając, postać Marilyn Monroe z popularnego popartowskiego dzieła Andy’ego Warhola pod tytułem *Dyptyk Marilyn Monroe* z 1962 roku. Zabieg zwielokrotnienia odbiera słowom przywilej referencji (w sensie odwzorowania realiów), lecz przydaje mocy... autoreferencji. To jest zresztą reguła całego dramatu: autor z niezwykłym wyczuciem niuansów języka prezentuje dialogi postaci w typie „facet z grubym karkiem, złotym tańcuchem i tatużami”, nadaje im jednak w Witkacowskim stylu imiona, które nie mogłyby w większości przypadków funkcjonować nawet jako ksywy, i podkreśla tym samym umowność paradoksalnie realistycznego przedstawienia: WIDZEWPEDAŁWDUPĘSPRZEDAŁ, PRZYRUCH, AGENT 0,0000007, SŁOWASŁOWASŁOWA (ciekawe, co na to ostatnie powiedziałby Szekspir), co ostatecznie odżegnuje tekst od intencji mimetycznego

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ M. Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York 1965, s. 47 [cyt. za:] M. Carlson, op. cit., s. 159.

⁵⁰ P. Demirski, M. Zadara, *Tykocin*, „Dialog” 2009, nr 5.

⁵¹ Wszystkie trzy cytaty pochodzą ze strony 43. w tym dramacie.

⁵² A. Krajewska, op. cit., s. 10.

⁵³ Ibidem, s. 11.

⁵⁴ Ibidem, s. 145.

⁵⁵ J. Klata, *Weź, przestań* [w:] *Echa, repliki, fantazmaty*, op. cit.

odzworowania. Podobnie funkcjonują dialogi w niby-rodzinnej rozmowie bohaterów dramatu Marka Kochana pod tytułem *Argo. Misterium komercyjne z udziałem Krzysztofa Kamila*⁵⁶. W zupełnie nieskładnej niby-rozmowie padają wciąż te same kwestie „reprezentujące” poszczególne role w stereotypowej rodzinie: „chcesz naleśnika czy krokietu może”, „nie kłóćcie się chłopcy”, „jak mówisz do matki”⁵⁷, tworząc performatywny efekt „remiksu” (utworu z sampli).

Ciekawie wreszcie prezentuje się reżyserska koncepcja słowa Pawła Passiniego. Przywołam fragment cytowanego już tekstu pobocznego:

„Po obu stronach sceny lekkie pasy tiulu, na których wyświetlane są ich [internautów – M.C.] komentarze. Ciąg opalizujących niebieskawych liter biegnie nieprzerwanie niczym encefalogram”⁵⁸.

Słowo w tym performerskim rozwiązaniu scenicznym nie traci wartości werbalnej (autor proponuje wyświetlić w ten sposób komentarze pisane na laptopach), ale zyskuje – wizualną, na wstęgach materiału i w kolorowym świetle funkcjonuje ono również jako ornament i stanowi tworzywo ściśle plastyczne. Za Bonnie Marrancą i Richardem Kostelanetzem wypada zwrócić uwagę na postdramatyczne z ducha dążenie do wyrafinowania kodów percepcyjnych, wypracowane dzięki nałożeniu na siebie rozmaitych mediów za pomocą różnych technik⁵⁹.

W dramacie Marka Kochana *Argo* umowność przekazu sięga zenitu. Niektórych postaci nie sposób scharakteryzować, ponieważ pojawiają się jako nośniki wypowiedzi różnego typu, jakby jedynie pod pretekstem wyrażenia pewnych kwestii. I tak jedna z postaci, Jazon, zdaje się niekiedy kolegą barczystych bohaterów z dramatu *Klaty* („to moja kaska to moja laska to bryka nie fikaj nie brykaj no!”, s. 60), innym razem uderza w ton żarliwej żeromszczyzny („Mięsem moim i krwią mił się wykarmi. Kruki mnie nie rozdziobią i wrony. Będę nawozem Nowej Rzeczpospolitej”, s. 70), a gdy, parafrazując dialog, ładuje towar (zapewne odurzający) do woreczków, zdarza mu się „mówić” Baczyńskim („znów wędrujemy ciepłym krajem/ malachitową łąką morza”, s. 82).

Poza kwestiami multiplikacji słów oraz graficznego czy plastycznego myślenia o języku pojawia się jeszcze inna tendencja wykorzystania słowa w zamyśle performatywnym. Niektórzy twórcy dramatu w duchu awangardy rozbijają słowa, by na przykład „nasłuchiwać” brzmienia wyabstrahowanych ze znaczeń sylab bądź głosek albo wywracać na nice językowe automatyzmy. Tą drugą intencją kieruje się Paweł Demirski w utworze *From Poland with love*, bawi się bowiem wytartymi formułami typowymi dla rozmowy między sprzedawcą a klientem w sklepie. Postaci w dialogu wielokrotnie powtarzają pytanie „co jeszcze?”, by zamknąć rozmowę osobliwą kodą, którą zapiszemy bez podziału na role: „reszty nie trzeba/ reszty nie trzeba/ reszty nie/ reszty nie/ bez reszty/ bez reszty/ bez”⁶⁰). Podobna fraza pojawia się w utworze trzykrotnie, co potęguje wrażenie dźwiękowej kopii.

⁵⁶ M. Kochan *Argo* [w:] *TR/PL. Bajer, Kochan, Masłowska, Sala, Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego*, wstęp A. Tuszyńska, Warszawa 2006.

⁵⁷ Ibidem, s. 60.

⁵⁸ P. Passini, op. cit., s. 52.

⁵⁹ Zob. M. Carlson, op. cit., s. 173.

⁶⁰ P. Demirski, *From Poland with love*, op. cit., s. 75.

W performatywnej realizacji można by zapewne uzyskać ciekawy muzycznie i poetycko efekt „zdarłej płyty” – może taki był tu zresztą zamysł.

W innym dramacie, *Powierzchni* Szymona Wróblewskiego⁶¹, dialog zaczyna się jakby pogrążać w absurdzie pod wpływem chwilowej fascynacji brzmieniem głosek, która stała się udziałem autora tekstu podczas dramatopisarskiej pracy:

„ON 2 żona jerza
ONA ja żona
ON 2 jeżyna
ONA jarzyna
zupa jarzynowa
risotto jarzynowe”⁶².

Podobny zabieg jest wyrazem performatywnej wrażliwości (która właściwa była już wcześniej Mironowi Białoszewskiemu, wyprzedzającemu swoją epokę). Czy nie chodzi tu o performatywny zapis aktu twórczej świadomości? Można powiedzieć, pośrednio za Judith Butler (formuła „ciało przyjmujące gender”⁶³), a bezpośrednio za Anną Krajewską, że ciało tekstu performatywnie przyjmuje literackość, co oznacza, że „nie posiada ono żadnego ontologicznego statusu, z wyjątkiem rozmaitych aktów, które ustanawiają jego realność”⁶⁴, natomiast odbiorca przez aktywne patrzenie „wydobywa nie tylko biografie pisma, ale buduje całe obrazy, projektuje sceno-grafie”⁶⁵.

W dramatach Jana Klaty (*Weź, przestań*), Szymona Wróblewskiego (*Puzzle*) i Klary Bielawskiej (*Zrazy*) pojawiają się gdzieś tam kwestie, które nie mają uzasadnienia ani w logice dialogu, ani w jego stylistycznym porządku. I tak owładnięta testosteronem postać „mięśniaka” w dramacie Klaty nieoczekiwanie cytuje fragment dziecięcej piosenki („a ja wolę moją mamę, co ma włosy jak atrament”, s. 88), u Wróblewskiego występują wysunięte na prawo od dialogów ni to ich fragmenty, ni to didaskalia w języku angielskim (np. „get it up/ get it up/ feeling”, s. 43), a Bielawska „inkrustuje” swój dramat fragmentami, które zresztą też nie mają jasnej kwalifikacji genologicznej, na przykład: „szaleństwo kot żaba dupa jesień słowa zatopić koniec” (s. 25). Pojawia się pod tym, nawiasem mówiąc, niby-dialog, w którym dwie postaci wypowiadają zupełnie nieprzystające do siebie kwestie.

Ciekawe uzasadnienie podobnych eksperymentów ze słowem (tu mam na myśli zwłaszcza plastyczne o nim myślenie, próby ujęcia w zapisie procesu mówienia, kwestie dziwne i „bezsensowne”) daje H.-T. Lehmann. W postdramatycznej dobie osłabienia słowa w teatrze przestaje ono pełnić funkcję przekazu znaczeń. Artyści skupili się raczej na eksplorowaniu nierozumowej sfery języka – *chory* – która jest czymś „w rodzaju

⁶¹ Sz. Wróblewski, *Powierzchnia*, op. cit.

⁶² Ibidem, s. 335.

⁶³ J.P. Butler, *Gender Trouble...* [cyt. za:] A. Krajewska, op. cit., s. 125.

⁶⁴ A. Krajewska, op. cit., s. 125.

⁶⁵ Ibidem, s. 145.

przedsionka i zarazem ukrytej piwnicy czy podziemia Logosu języka. To przeciwległy biegun Logosu, który jednak pozostał we wszystkich językach jako rytm i sprawiający przyjemność dźwięk, jako właściwa im »poezja« – pisze badacz za Julią Kristevą⁶⁶, a dalej odnosi jej słowa do teatru postdramatycznego:

„Dążenie twórców nowego teatru (...) można (...) traktować jako próby odzyskania chory: przestrzeni i mowy bez teleosu, hierarchii, przyczynowości, ustalonego znaczenia i jedności. Słowo (...) powstaje wtedy jako dźwięk i zwrot do kogoś/czegoś, jako znaczenie, zawołanie i »do-mowa« (Heidegger). W takim procesie powstawania znaków, przebiegającym w poprzek struktur Logosu, nie dochodzi do jego destrukcji, lecz wręcz przeciwnie: do jego poetyckiej – tutaj: teatralnej – dekonstrukcji. W tym kontekście można więc powiedzieć, że teatr staje się *chora-grafią*⁶⁷: de-konstrukcją zorientowanej na sens mowy (...).”⁶⁸

Istota performansu kryje się właśnie w tym, by dociekać mechanizmów tworzenia sztuki (różnych dziedzin), stąd typowa dla niego „robocza” postać, a także wielość twórców i technik tworzenia. Każdy performans odśladania historię swojego „gatunku” – „skoro raz wprowadzono do obrazu materię obcą w postaci obrazu [kolażu], było już tylko kwestią czasu, aby dopuszczono do wtargnięcia w akt twórczy wszelkich obcych płótnu i farbom elementów – łącznie z rzeczywistością przestrzenną” – pisze Allan Kaprow⁶⁹. Ciąg dalszy historii form performatywnych kryje się w opisie Robyna Brentano:

„To, co przyjęło się nazywać »sztuką performansu« (...), przybrało tysiące form w wyniku swej interdyscyplinarnej natury (czepie z malarstwa, rzeźby, tańca, teatru, muzyki, poezji, kina i wideo) i rozmaitych wpływów łącznie z (...) futurystami, dadaistami, konstruktywistami, surrealistami, abstrakcyjnym ekspresjonizmem, performatywnymi i artystycznymi tradycjami rdzennych kultur amerykańskich i pozaeuropejskich, feminizmem, nowymi technologiami komunikacyjnymi i popularnymi takimi, jak kabaret, music-hall, wodewil, cyrk, wydarzenia sportowe, teatr lalek, parady i widowiska publiczne”⁷⁰.

Teraz te wszystkie (albo przynajmniej: prawie wszystkie) zjawiska, nurty, tworzywa, strategie, idee, które łączy w swojej postaci performans, próbuje ująć w słowach dramat. Czy można sobie wyobrazić większy ferment komparatystyczny?

Summary

Drama as a (Literary) Performance

According to Hans-Thies Lehmann's theory, in the age of media the theatre reached its post-dramatic stage. A significant sign of this change is the emergence of forms such

⁶⁶ J. Kristeva, *Die Revolution der politischen Sprache*, Frankfurt/Main 1978 [cyt. za:] H.-T. Lehmann, op. cit., s. 238.

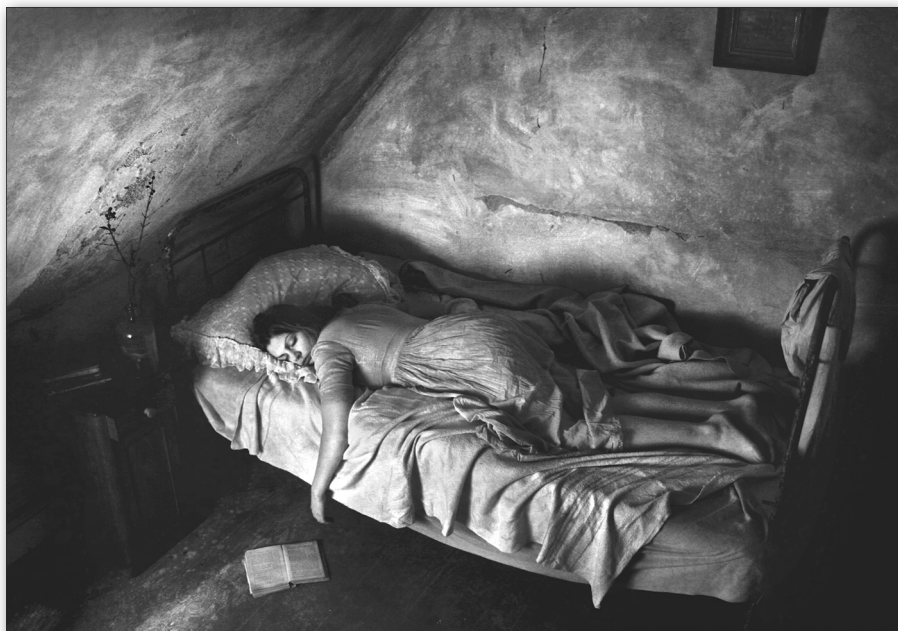
⁶⁷ Jakże ciekawy drugi kontekst znaczeniowy uruchamia tutaj polszczyzna (znaczenie „chora”)!

⁶⁸ H.-T. Lehmann, op. cit., s. 238, 239.

⁶⁹ A. Kaprow, *Assemblage, Environments, and Happenings* [cyt. za:] R. Schechner, op. cit., s. 189.

⁷⁰ R. Brentano, *Outsider the Frame* [cyt. za:] R. Schechner, op. cit., s. 185.

as performance, happening or poetic slam within last forty years. As a result, contemporary dramas are not seen any more as the basis for the work on performance. This article looks at Polish plays from the past ten years within the framework of post-dramatic theatre (Lehmann) and performance studies (Richard Schechner), focusing on the cultural significance of Polish drama, the influence of technology, the interconnections of drama, media and performance.



Fotografia – Monika Ekiert-Jezusek