

Dorota Sajewska  
Instytut Kultury Polskiej  
Uniwersytet Warszawski

### Mit efemeryczności teatru

Chciałabym zacząć od pewnego paradoksu, jaki wiąże się z procesem emancypacji widowiska od dramatu oraz badań nad teatrem od literaturoznawstwa u progu XX wieku. Moment wyłonienia się autonomii sztuki teatru, a zarazem suwerenności dyscypliny uważam bowiem za założycielski dla mitu efemeryczności teatru, ustanawiającego teatr z jednej strony jako przestrzeń – mimo konieczności powtarzania – niepowtarzalnego bezpośrednio doświadczanego żywego działania, a zarazem jako miejsce wydarzenia podlegającego nieodwołalnemu procesowi znikania.

Już w pierwszych refleksjach metodologicznych (Leona Schillera, Władysława Zawistowskiego, Mieczysława Rulikowskiego czy Wiktora Brumera) „istota dzieła scenicznego” została zdefiniowana właśnie poprzez jego nietrwałość w czasie i przestrzeni. Zarazem definicja ta została uzupełniona o postulat stworzenia potencjalnie całościowej dokumentacji teatralnego „tu i teraz”, która uchroniłaby go przed ostatecznym zniknięciem. Od początku zatem twierdzeniu o potrzebie koncentracji na widowisku, a nie literaturze dramatycznej, towarzyszyło przekonanie o konieczności transpozycji owej nietrwałej (materialnie) natury przedstawienia w materię słowną.

Świetnie ten paradoks pokazała w swoim tekście *Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence* (2003) Julia Walker<sup>1</sup>. Amerykańska badaczka przywołuje w nieco szerszym niż tylko teatrologiczny kontekst moment oddzielenia tekstu i widowiska („the text / performance split”), zwracając uwagę zarazem na instytucjonalizację tego podziału i wynikające z niej konsekwencje. Analizując z jednej strony działalność niemieckiego teoretyka i historyka teatru Maxa Hermanna, deklarującego niezależność pojęcia przedstawienia od literatury dramatycznej, z drugiej zaś strony odwołując się do amerykańskich badaczy oralności, głoszących niezależność „Oral English” od „English Literature”, Walker przekonuje o wtórnej represji, jakiej w momencie emancypacji teatru uległo pojęcie widowiska jako tego, co związane kompleksowo z ciałem i cielesnością. Badaczka podkreśla przy tym, że to „the text / performance split” doprowadził, właśnie przez negację, do wytworzenia kategorii „literackości”, która okazała się

---

<sup>1</sup> Julia Walker, *Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence*, „The Yale Journal of Criticism”, Volume 16, Number 1, Spring 2003, s. 149-175.

zdecydowanie mocniejszą kategorią naukową. W efekcie to, co wytwarzać miało ową nietrwałą istotę widowiska – głos, postawa, gest, rytm i ruch, a zatem ciało – uznane zostały za dużo słabsze pole badania naukowego i niejako wtórnie wyparte z obiegu instytucjonalnego. Tym samym cielesne sposoby komunikacji albo w ogóle zostały wyłączone z badań, albo później już za każdym razem podlegały metaforyzacji, transformacji w formy językowe i tekstualne.

Ten logocentryczny fundament badań nad teatrem i widowiskiem nabrał szczególnej wyrazistości w latach 70. i 80. XX wieku, które z kilku powodów uważam tu za wartę dokładniejszej analizy i być może ciekawsze z punktu widzenia europejskiej (a więc i polskiej) historii i teorii teatru niż analizowane przez Julię Walker dyskursywne aspekty zwrotu performatywnego, dla którego właściwszym kontekstem wydaje mi się jednak obszar nauki i kultury amerykańskiej. W Europie lata 70. i 80. to oczywiście przede wszystkim okres dominacji semiotyki teatru jako podstawowej metodologii w analizie przedstawienia teatralnego (Tadeusz Kowzan, Anne Uebersfeld, Erika Fischer-Lichte), która to metodologia poprzez dążący do maksimum obiektywności „opis przedstawienia”, poprzez swoistą fetyszyzację znaku teatralnego wyrażającą się w pragnieniu deszyfracji i interpretacji znaków teatralnych na podobieństwo znaków językowych, niewątpliwie całkowicie podporządkowała ciało tekstowi.

Równie dobitnie teza o nietrwałości teatru, a zarazem o możliwości wyłącznie jego intelektualnej – pojęciowej – rekonstrukcji, odsuwającej właściwie w niebyt ciało i cielesność widowiska, wybrzmiała w fenomenologicznych ujęciach teatru z lat 70., wyprowadzonych z myśli Romana Ingardena, a przedstawianych kilkakrotnie przez Irenę Sławińską najpierw w drukowanym w roku 1975 w „Dialogu” tekście *Inspiracja Ingardena w teatrologii współczesnej*, potem w jego kolejnej wersji we *Współczesnej refleksji o teatrze* (Kraków 1979), i wreszcie w tekście *Ingardenowska teoria dzieła teatralnego* (który wszedł w skład książki z 1990 roku *Teatr w myśli współczesnej*). Ponieważ przywoływane przez Sławińską tezy Dietricha Steinbecka z jego *Wprowadzenia do teorii i systematyki wiedzy o teatrze*, którą badaczka uznaje z jedyną „koherentną próbę zbudowania systemu wiedzy o teatrze na przesłankach Ingardena”, wydają się w sposób ekstremalny, a zarazem kompletny i klarowny trafiać w to, co rozumiem pod mitem efemeryczności teatru stworzonym przez teatrologię, pozwolę sobie na przytoczenie kilku podstawowych rozpoznań:

1. Teatr nie istnieje jako rzecz utrwalona w przestrzeni, ale jako proces (*Vorgang*) o charakterze wydarzenia (*Ereignis*).
2. (...)

3. W przeciwieństwie do estetyki innych sztuk, teatrologia nie posiada swoich przedmiotów. Dopiero poprzez odpowiednie operacje myślowe musi ona swoje przedmioty stworzyć, urealnić (*dingfest machen*).
4. Z faktu, że pojęcia teatrologiczne dotyczą rzeczy „zaginionych”, już nie istniejących, rodzi się szereg trudnych problemów epistemologicznych: struktury i funkcji w tym „zaginionym” zjawisku nie można zweryfikować empirycznie, tylko intelektualnie.
5. Spektakl zostaje zrekonstruowany, a ściślej ukonstytuowany przez historyka teatru, który za pomocą środków słownych, opisu i analizy, stara się umożliwić jego ogląd (*Anschauung*).
6. Materialne relikty przedstawienia nie stanowią same w sobie przedmiotu badania teatrologicznego: dzieło teatralne nie jest bowiem sumą składników materialnych, ale strukturą pojęciową, którą rekonstruujemy w procesie teoriopoznawczym (*erkenntniskritisch*).
7. (...)
8. W opozycji do innych sztuk teatr bowiem powstaje nie dla wieczności, lecz dla swojego czasu. Jest więc dla nas podwójnie niedostępny: i jako sztuka z natury swojej ulotna, i dla niedostępnej już dla nas reakcji pierwszych widzów<sup>2</sup>.

Ze wszystkich tych sformułowań, z których właściwie każde zasługiwałoby na odrębną krytyczną refleksję, tu jednak skupić chciałabym się przez chwilę na punkcie, mówiącym o tym, że „materialne relikty przedstawienia nie stanowią same w sobie przedmiotu badania teatrologicznego: dzieło teatralne nie jest bowiem sumą składników materialnych, ale strukturą pojęciową, którą rekonstruujemy w procesie teoriopoznawczym”. Taka definicja materialności jako pewnych językowych i wizualnych śladów, resztek przedstawienia przeciwstawionych materii znikającego, niewidzialnego ciała, wywarła bowiem ogromny wpływ na rozumienie dokumentu wydarzenia teatralnego, a tym samym na sformułowanie idei archiwum teatru, która również w latach 70. osiągnęła swoje apogeum.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w roku 1975 toczyła się w Polsce głośna dyskusja na temat sposobów dokumentacji teatru oraz rekonstrukcji przedstawienia<sup>3</sup>. W jednym z najistotniejszych i najbardziej reprezentatywnych dla tej debaty tekstów, w *Sprawie dokumentacji widowiska teatralnego* Stefanii Skwarczyńskiej, pojawia się próba kluczowego dla historyka teatru, zdaniem badaczki, ustalenia relacji między dokumentem a przedstawieniem: „Od ich [dokumentów – D.S.] jakości, ilości i autorytatywności – a także umiejętności, z jaką badacz wyczyta dane widowiska z dokumentów pozornie nieważnych,

---

<sup>2</sup> Irena Sławińska, *Ingardenowska teoria dzieła teatralnego*, [w:] eadem, *Teatr w myśli współczesnej: ku antropologii teatru*, PWN, Warszawa 1990, s. 29-30.

<sup>3</sup> Główne założenia dyskusji przedstawione zostały w „Dialogu” nr 7 z 1975 roku.

jak na przykład rachunki za rekwizyty – zależy stopień pełni rekonstrukcji, a także jej wartość naukowa, mierzona – na mocy historycznej wiedzy o teatrze – prawdopodobieństwem jej adekwatności w stosunku do odpowiedniego widowiska”<sup>4</sup>.

Dostrzegając ogromne braki w materiałach dokumentujących historię teatru, Skwarczyńska domagała się zatem podjęcia dla przyszłych pokoleń „planowanej akcji gromadzenia dokumentacji widowisk teatralnych”, skrupulatnie wyliczając – poza podstawowymi materiałami, takimi jak egzemplarz reżyserski, projekt scenografii, program, plakat, zdjęcia – dziesiątki typów dokumentów, jakie powinny towarzyszyć produkcji każdego przedstawienia: m.in. dwa filmy rejestrujące przedstawienie z dwóch punktów widzenia; obfite w zbliżenia „podobizny filmowe” fragmentów przedstawienia służące dokumentacji gry poszczególnych aktorów; filmowe ujęcia widowni; detaliczny scenopis widowiska wykonany przez asystenta reżysera; opisy werbalne wykonane przez widzów o różnym wieku, wykształceniu i pozycji społecznej; notatki dokumentujące pierwsze wrażenia widzów; kronika wszystkich zmian wprowadzanych w trakcie powstawania przedstawienia oraz jego eksploatacji; nagrania przebiegu wszystkich kolejnych prób; sprawozdanie z dyskusji nad przygotowywanym afiszem, programem etc.

Wizja Stefanii Skwarczyńskiej pozostała z jednej strony ideą całkowicie niespełnialną, z drugiej zaś ukonstytuowała się jako obowiązujący właściwie do dziś punkt odniesienia / idealny model w myśleniu o archiwum teatru jako miejscu zbierającym wszelkie resztki po ulotnym wydarzeniu prócz tego, które ustanowiło mit jego nietrwałości – ciała. Z dzisiejszej perspektywy wizja Skwarczyńskiej wydaje się zatem znakomitym świadectwem teatrologii, która w swym dążeniu do emancypacji dyscypliny usytuowała ostatecznie ciało po stronie znikania, w opozycji do „ocalania” materialnego obiektu, tekstu i obrazu. Stanowi również dobry punkt wyjścia do współczesnej krytyki archiwalnego myślenia – pojęcia i statusu źródła, dokumentu, oryginału.

Nie wydaje się przypadkiem, że owo wyparcie ciała przez jego wtórną dyskursywizację w badaniach nad teatrem nastąpiło właśnie w latach 70. i 80. Widzę w tym dwuznaczną, również politycznie i ideologicznie, reakcję na radykalną obecność ciała w *performance art* i teatrze lat 60. i 70. – która to z jednej strony dążyła do maksymalnego wyeksponowania materialności głosu, skuteczności gestu, wytrenowanego ruchu ciała, z drugiej zaś sama pielęgnowała mit teatru i *performance* (sztuki ciała) właśnie jako sztuki znikania. Artyści tacy jak Marina Abramovic, Bruce Nauman, Vito Aconci, Akcjonści

---

<sup>4</sup> Stefania Skwarczyńska, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog” 1975, nr 7, s. 130.

Wiedeńscy czy Jerzy Grotowski czynili to zresztą w dwojaki sposób: albo poddając własne działania obsesyjnej samodokumentacji za pomocą wszelkich wówczas dostępnych technologii, albo absolutnie odmawiając dokumentowania, szczególnie wizualnego, radykalnie przeciwstawiając doświadczenie ciała kulturze opartej na hegemonii wzroku i na wzroku opierającej rozumienie i poznanie.

Na ten aspekt znakomicie zwraca uwagę Rebecca Schneider w swoim tekście *Archives Performance Remains* (2001), w którym wnikliwie analizuje miejsce wydarzenia (w tym także performansu, widowiska, przedstawienia) w zachodnioeuropejskiej kulturze archiwum. Pokazuje, jak logika archiwum, oparta na gromadzeniu (a zarazem porządkowaniu, klasyfikowaniu) materialnych resztek po historii, rozumianych jako źródła językowe lub wizualne, musiała umieścić działające ciało w przestrzeni nieobecności – jako ciało obce, nieustannie zagrożone śmiercią, jako coś, co w swojej nietrwałości wymyka się logice archiwum. Można zatem powiedzieć, że teatrologia – wikłając się w proces wskazywania na własną autonomię – już od samego początku dokonała swoistej kastracji: tworząc mit o niepowtarzalności wydarzenia teatralnego, czyli o znikaniu teatru, związała go z jednej strony wyłącznie z materialnymi śladami, jakie po nim pozostają, z drugiej zaś z trwałą degradacją znaczenia ciała w pisaniu historii teatru, odrzucając możliwość rozumienia ciała jako archiwum i jako medium pamięci.

Rebecca Schneider pokazuje jednak równocześnie, jak można by tę logikę archiwum opartą na prawie Archonta odwrócić. Jednym ze sposobów jest przechwycenie pojęcia rekonstrukcji – *reenactement*, które odnosi się zarówno do praktyk odtworzeniowych w sztuce współczesnej, jak i do rekonstrukcji historycznych, owej naiwnej, popularnej rozrywki, podczas której ludzie użyczają swoich ciał tym, których ciała już dawno - znikły. Te bowiem praktyki – choć z perspektywy logocentrycznej logiki archiwum wyglądają jak „niedorzeczna kopia czegoś jedynie niejasno wyobrazonego” – podważają mit efemeryczności wydarzenia: ciała uczestników rekonstrukcji same w sobie są rodzajem ruiny, a raczej w performatywnym powtórzeniu – żywą pozostałością historii.

Choć Schneider nie wikła się w żadnym miejscu w ustalenia europejskiej teatrologii, pozostawiając swoje rozważania w polu historii sztuki i performansu, to jednak przekonująco – i to właśnie w tej podwójności estetyki i historii – dają się one odnieść nie tylko do współczesnych badań nad teatrem, ale również do momentu narodzin dyscypliny. Ten mit niepowtarzalności i niereprodukowalności wydarzenia teatralnego został bowiem podważony u progu XX wieku przez badania i działania Nikołaja Jewreinowa, przez jego gruntowne studia nad widowiskami przeszłości, nad sposobami ich realizacji oraz aktorstwem. Praktyki

odtworzeniowe Jewreinowa – czy to w formie Teatru Starożytności (gdzie koncentrował się nad rekonstrukcją zasad i przedstawień teatru średniowiecznego, 1907-1908; teatru hiszpańskiego Złotego Wieku, 1911-1912 i na ostatecznie niezrealizowanej komedii dell'arte), czy w rekonstrukcji wypadków Rewolucji Październikowej w słynnym masowym widowisku *Szturm na Pałac Zimowy* (7 XI 1920) – wytworzyły całkowicie odmienną perspektywę patrzenia na teatr niż ta, którą przyjęła dominująca teatrologia. Praktyki rekonstrukcyjne Jewreinowa przekonały nie tyle o możliwości powtórzenia teatru, ile o teatrze jako miejscu powtórzenia, które może nie mieć źródła, ale które musi zostać ucieleśnione i zrewidowane w ciele.

Reasumując: Moja propozycja polega zatem nie tylko na próbie krytycznej analizy relacji ciała i archiwum w kontekście sztuki teatru, ale również na próbie włączenia do refleksji nad teatrem, jego historią, wreszcie nad historią dyscypliny praktyk rekonstrukcyjnych. Okazuje się wówczas, że jest możliwe napisanie historii, w której ciało funkcjonuje jako pełnoprawne archiwum, dające nam żywy dostęp do historii i polityki, w tym również historii i polityki teatru i teatrologii. Czy czegoś więcej nam potrzeba?

Powyższy tekst ma charakter szkicu – przygotowany został jako wypowiedź ustna. Pełen tekst ukaze się w „Dialogu” w połowie 2014 roku.