

Artur Grabowski

Dramatu-pisanie jako performans. Zeznanie sprawcy

1.1. Jednym z niekwestionowanych dogmatów rządzących naszą postdramatyczną rzeczywistością teatralną, jest przekonanie o tym, że nie piszemy dziś dramatów, ale jedynie teksty dla teatru. Takie określenie miejsca tekstu w performansie teatralnym nie decyduje jednak o zasadności posługiwania się określeniem „dramat” w odniesieniu do szczególnego rodzaju tekstów literackich, lecz jedynie zdradza, że miejsce dramatu w teatrze zastąpione zostało czymś innym.

Tekst dla teatru byłby więc, najprościej mówiąc, tekstem przeznaczonym do tego, by wydarzyły się wypowiedzi performerów obecnych na scenie. Czy potrzebują oni jakiegoś szczególnego tekstu, czy też mogą skorzystać z każdego? Tekst mówiony ze sceny nie jest koniecznie jakoś formalnie zdeterminowany, performans teatralny może posłużyć się każdego rodzaju słowną wypowiedzią, może się w końcu obyć bez słów. Wypada zatem przyjąć, że w żadnym tekście nie ma wyznaczników, które koniecznie przeznaczałyby go na scenę; o sceniczności tekstu w postdramatycznym teatrze decyduje pragmatyka performansu scenicznego. Tekst dla teatru byłby więc niejako odwrotnością dramatu, ten ostatni bowiem domaga się teatru dla siebie.

W istocie zatem tekst dla teatru przeznaczony do użycia w performansie scenicznym pozostaje performatywnie bierny, z góry bowiem skazuje się na byt wobec performansu przedmiotowy; jego przeciwieństwem będzie tekst stworzony niejako po to, by wpisany weń performans sprowokować. Dramat chce być podmiotem potencjalnego performansu, przy czym to nie potencjal-

ność zaistnienia owego performansu warunkuje go koniecznie, lecz potencja zachowania w nim podmiotowej pozycji. Owa intencja teatralizacji ma dla formy dramatycznej charakter literackiej konwencji, aliści jako taka jest wpisana w jego bycie dramatem właśnie, a nie tekstem innego rodzaju, choćby ten drugi miał zaistnieć na scenie, a ten pierwszy na wieki pozostać na papierze. Owej intencji teatralizacji nie należy przeto rozumieć jako dyrektywy praktycznej, lecz jako istotny element formalny dramatu – dzieła językowego.

Skutków takiej teleologicznie zorientowanej determinanty tekstu zapisanego wobec wykonanego, skutków w postaci rozpoznawalnych symptomów, należałoby jednak oczekiwać raczej w projektowanym sposobie odbioru niżli w materii samego tekstu. Podejście postdramatyczne w praktyce wprowadza bowiem do relacji tekst–performans, będącej na poziomie formalno-ontycznym relacją utrwalone–trwające, trzeciego aktanta, którym jest twórca dramatyzacji, funkcjonujący jako pośrednik uzurpujący sobie zadanie i kompetencję interpretatora tekstu oraz dyrygenta performansu. Dramaturg obejmuje tym samym władzę nad dramatopisarzem, którego redukuje do roli dostarczyciela materiału słownego, i nad reżyserem, którego sprowadza do roli wykonawcy swojego projektu, stając się faktycznie ukrytym *spiritus movens* performansu, nad/subperformerem, organizatorem performatywacji obejmującej tekst, scenę i widownię.

Skutki tej subtelnej interwencji dramaturga ponosi forma dramatyczna jako forma właśnie. Ulegając swoistej reifikacji, tekst dramatyczny najczęściej nie znika zupełnie, lecz zostaje niejako spłaszczony – sprowadzony do funkcji emblematu dramatu. Nie chodzi o to, że zostaje wygłuszona tak zwana warstwa fikcji pod naciskiem powierzchni realnego wydarzenia teatralnego; rzecz w tym, że dramat zostaje niejako zagłuszony jako tekst dramatu, bo nie dochodzi do głosu tekstowa dramatyzacja, która była przedmiotem aktywności dramtopisarza. Dramatopisarz bowiem tworzy performans ze słów, za pomocą tekstu, nie zaś po to, by wypełnić słowami potencjalne przedstawienie i nie koniecznie po to, by powołać do istnienia reprezentację jakiejś fikcyjnej quasi-rzeczywistości. Forma dramatyczna wykorzystuje potencjalność performansu jako konwencję literacką, dzięki której utrzymuje własną podmiotowość w potencjalnym performansie. W rezultacie to właśnie tekst dla teatru traci swoją performatywną moc, oczekując pokornie w foyer literatury na łaskawe wezwanie dramaturga, który uaktywni go w praktykach scenicznych reżysera jako swojego agenta – prowokatora i kontrolera.

Jak zatem doprowadzić do ujawnienia się owego literackiego performansu dramtopisarza w scenicznej materii spektaklu? Nie mam na myśli tradycyjnej „wierności” tekstowi w postaci spektaklu ortodoksyjnie podporządkowanego autorskim dyrektywom. Pytam o przestrzeń, w której pisarski performans dramatu-pisania mógłby znaleźć sobie przytomnych świadków¹.

¹ Nawet badacz tak entuzjastycznie nastawiony do postdramatycznego ducha współczesnego teatru jak Patrice Pavis stwierdza istnienie głębokiej potrzeby obcowania nie tylko z samą sceniczną

Bo też w tej sytuacji co pozostaje twórcy dramatu? Albo tworzenie tekstów o tak bardzo utrudnionej realizacji, żeby sama artykulacja stała się przedmiotem sztuki aktorskiej (swoiste umuzycznienie), albo ostentacyjna depersonalizacja wypowiedzi (niczyj dyskurs), która uniemożliwi wszelkie próby zbudowania koherentnej postaci w świadomości widza. Na przeszkodzie staje jednak przyzwyczajenie odbiorcy, ten bowiem odpowiada najczęściej odruchem „korygowania” tego rodzaju impulsów, odczytując je wyłącznie jako znak dewiacji lub subwersji samej w sobie. Co więcej, typowa dla postdramatycznego projektu intencja spektaklu jako prowokacji, mającej skłonić widza do skierowania uwagi na własny akt percepcji, w praktyce pasożytuje na „konserwatywnych” nawykach odbiorcy, mimowolnie utrwalając je jako środowisko niezbędne dla fortunnosci swoich „magicznych” chwytów.

Inscenizator może jedynie, jak pisze Pavis za Derridą, „błądzić po tekście, lokując w nim swoje inskrypcje”; wówczas „performans odzyskuje swoje prawa”², a teatr wraca do swoich średniowiecznych, ceremonialnych źródeł. Dramat w takim performansie nie staje się na powrót opowieścią o czymś, staje się samym wypowiedzianiem. Rzecz nie w tym, że mamy pozbyć się historii na rzecz wypowiedzi, ale że wypowiedzi staną się znowu (jak w czasach, kiedy pisało się poezję dramatyczną) nadrzędne wobec historii. Podporządkowanie działania mówieniu nie może ograniczać funkcji wypowiedzi do budowania inscenizacji, musi uszanować je jako znaczące źródło. Performans teatralny staje się wówczas praktykowaniem literatury, sama literatura zaś uzyskuje świadomość, że zawsze była sztuką performatywną. O ile jednak twórcy teatralni zawsze uważali się za performerów, i nawet fikcja im w tym nie bardzo przeszkadzała, o tyle dramatopisarz jako performer dramatu-pisania zaczął się sobie samemu odsłaniać w tym swoistym wyzwaniu dopiero po kryzysie – jakby w tej właśnie postaci, dramat i jego twórca uzyskali dojrzałość. Odsłaniając sobie swoje performatywne dno albo lepiej powiedzmy: koryto, dramat odzyskał autonomię, uzyskał estetyczną podmiotowość i ponownie stał się równorzędnym partnerem teatru.

1.2. Fikcja, pod kryptonimem „mimetyczność” albo „prawdopodobieństwo”, przez wieki służyła formie dramatycznej za kręgosłup i rusztowanie gwarantujące jej organiczną koherencję. Z chwilą, gdy ta struktura zaczęła przeszkadzać, dramatopisarz postanowił ją rozkruszyć, nowa sytuacja zmusiła go do poszukiwania spójności nie tyle na innym gruncie, ile raczej w innym materiale.

warstwą przedstawienia. Być może jednak widać już na horyzoncie jakieś wyjście z owego klinclu. Poczucie narastającego napięcia między tekstem a performansem, między dramatyzacją przedstawienia a teatralizacją dramatu, prowadzi, zdaniem krytyka, ku formie jakiejś ich syntezy, którą nazywa on „inperformatyzacją”. Dla mnie jednak ciekawiej brzmi wskazanie (za Sarą Kane, dla której dramat to „słowo na kartce”) na neo- bądź predramatyczność jako kategorie myślenia o relacji tekst/performance; myślenia, które apologetci postdramatyzmu poddali swoiście poprawnościowym ograniczeniom. Zob. P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, tłum. P. Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 402–408.

² Tamże, s. 69.

Analizując pewne teksty współczesnej dramaturgii francuskiej oraz sposoby ich realizacji, Patrice Pavis stwierdza: „skoro tekst nie ma już niepodlegającego dyskusji centrum, należy poeksperymentować z jego topologią i odmiennością”³. Ma przy tym na myśli taki sposób realizacji scenicznej tekstu przez aktora, który nie sugeruje żadnej jego reprezentatywności jako analogonu wypowiedzi postaci – postaci znowu jako metonimii osoby ludzkiej; nazywa to trybem „próbowania”, który zmusza widza do swoistego dedukowania sensu z sensualnych symptomów. To właśnie te kolejne piętra „gry”, których samo wyliczenie zdradza ich naddaną funkcjonalność, zdają się kompromitować jakąkolwiek potencjalną realność performansu. Słowa, które nie tworzą samego performansu, a jedynie są przez niego reprezentowane stają się nie-wiary-godne, nie z powodu nadszarpniętego prawdopodobieństwa, lecz dlatego, że każdorazowa godność zawierzenia im uzależnia się od założonych konwencji odbioru, czyli w istocie – nadania warunków rozumienia. Utożsamień tego rodzaju dokonujemy automatycznie, niby ze świadomością konwencji, ale w istocie pod warunkami przyjętymi bezwolnie. To dlatego głównym celem postdramatycznego teatru stało się kwestionowanie presupozycji percepcyjnych odbiorcy przedstawienia.

Hans-Thies Lehmann, powołując się na Andrzeja Wirtha, stwierdza że „zwrot do widzów staje się teraz podstawową strukturą dramatu, zastępując tradycyjny dialog”⁴. Ma z tego wynikać, że wszystkie postaci są niejako „wypowiadane przez twórcę scenariusza”, przy czym za twórcę uważa się tu autora przedstawienia (bo podmiot mówiący dokonuje tego wypowiedziania przez instrument teatru), czyli reżysera, nie dramatopisarza, ten bowiem zostaje całkowicie zagadany (zasłonięty/wymazany). Dzieje się tak dlatego, jak miemam, że przedstawienie do/dla widza, w przeciwieństwie do tego, które działo się wobec widza, narzuca się widzowi tak bardzo, że widz musi uznać za podmiot wszelkich wypowiedzi twórcę tejże właśnie teatralnej procedury perswazyjnej. Wskutek tego dramat zostaje niejako wchłonięty przez widowisko, które zawiązuje zarazem widza. Oto bowiem pozbawienie widza pozycji świadka dramatycznego performansu w zamian za obdarzenie go funkcją uczestnika dramatyzacji (co ma jakoby wytrącić go z wygodnej drzemki odbiorcy, aby tym dyskomfortem rozbudzić w nim aktywność oddawcy), w praktyce pozbawia go podmiotowej wolności, poddając go uprzedmiotowiającej manipulacji. Wmontowany w performans widz traci bowiem ów niezbędny dystans wobec widowiska, który umożliwił mu zobaczenie w nim dramatu z pozycji „innego”, pozycji gwarantującej zachowanie podmiotowości, a tym samym uzyskanie możliwości uczestniczenia w performatyzacji w roli partnera jej aktantów. Czy uwikłany w sieć performatyzacji widz może uzyskać w niej choćby auto-

³ Tamże, s. 67-68.

⁴ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 33.

nomię? Owszem, jeśli wewnątrz samego performansu znajdzie punkt oparcia w „innym”, bo transcendentnym wobec performansu źródle podmiotowości.

Dramat ujawnia się w teatrze, kiedy widowisko wskazuje na własną niesamowystarczalność. Dramatem jest wówczas to, czego widz doszukuje się w teatralności przedstawienia, nie zaś to, czego jako spektaklu doświadcza. I nie chodzi mi o fikcję, postać, zdarzenia itp., lecz o jawną instrumentalizację, ostentacyjnie zagadkową funkcjonalizację instrumentów teatru w przeciwieństwie do ich samomanifestacji. Unikając prostego podporządkowania typu „wystawienie tekstu”, osiąga się wówczas poczucie przebiegu równoległych to-rów semiotycznych, które wzajemnie się aktywizują, a uwaga widza jest podniecana napięciem, jakie odnajduje on między nimi. To właśnie docenienie roli widza jako niezbędnego „punktu zbornego” dla równoległych narracji teatralnych spowodowało reorientację zachodzących w performansie relacji między jego aktantami.

Zmiana kierunku mówienia powoduje wprawdzie „zastąpienie osi scenicznej przez oś theatronu”⁵ – czy jednak musi to eliminować dramat? Dramatopisarz ma świadomość tej zmiany, tworzy więc formę przeznaczoną na tak nastrojony instrument. Przykładem jest stosunek do języka, który nie udaje wypowiedzi, lecz generuje aktywność werbalną. Tekst jako wiązka „sygnałów złożonych z reaktywnych gestów dźwiękowych i cielesnych”⁶ wyzwala raczej podobieństwo do czegoś, niż chce zapisać jakies naśladowane. Sama zasada upodabniania zostaje wypracowana w trakcie prezentowania, bo w istocie służy ona przedmiotowi, który stwarza jako analogon coś aktualnie nieobecnego, co wszakże dzięki teatralnemu odbiciu potwierdza swoje istnienie... gdzie indziej.

Twórcy dramatów nie pozostają nieświadomi tej sytuacji. Nie chcąc tworzyć fikcyjnych postaci, postdramatyczny dramatopisarz tworzy „wypowiedzi” w sensie gatunku mowy, a nie jako reprezentacje mówienia osób. Ale – zadaje sobie pytanie piszący dramaty – jak ma to zauważyć widz? Jeśli bowiem komponuje się tekst jako artefakt językowy, nie tworząc postaci, lecz podmioty gramatyczne, to i tak, jeśli nie zastosujemy specjalnych chwytów deformacji, widz rozpozna to jako reprezentację wypowiedzi fikcyjnych osób, podda się bowiem konwencjom wiarygodności normatywnej. Oczywiście twórca mógłby cały ten proces stematyzować, ale czy interesuje go metateatralność? Powstaje niebezpieczeństwo, że performans dramatu-pisania przestanie funkcjonować w realizacji scenicznej; żeby nie zniknąć, będzie musiał stać się performansem dramatyzacji fikcji, która reprezentuje jakoby pewną wiarygodną rzeczywistość. To, co jest przedmiotem pracy dramatopisarza, nigdy nie dotrze do widza.

Postdramatyczne dramatu-pisanie zdaje się szukać wyjścia z tej patowej sytuacji. Pavis powiada: „Mimesis postaci tłumi poetyckość i bogactwo tekstu,

⁵ Tamże, s. 206.

⁶ Tamże, s. 45.

pozostawia niewiele ciszy, żeby wspomóc refleksję, nie ufa formie pisarskiej”⁷. Skoro postać przestała być wehikułem tekstu, wypowiedź performerera musiała znaleźć uzasadnienie w samej sobie. Wielu dramatopisarzy dostrzegło w tym kryzysie szansę uwolnienia własnego głosu. Wyrazista postać działa bowiem jak cudzysłów, mimowolnie, ale natychmiastowo i skutecznie dyskredytuje wartość przekazu, podporządkowując ją pragmatycznej funkcji formy wypowiedzi. Pozbycie się fikcji obnażyło performerów i wyeksponowało tekst, tym samym wystawiło osobę i słowo na konfrontację z publicznością – na spotkaniu z osobami używającymi języka.

Wypowiadane ze sceny słowa, nawet jeśli nie należą już do persony dramatu, stają się jednak nieuchronnie wypowiedzią postaci scenicznej, a więc bytu powołanego do istnienia (w przytomności widza) dzięki obecności aktora, nie zaś zjawionego magicznie jako uobecniony w cudzym ciele duch. Kto jest jej twórcą? Postać sceniczna w poszukiwaniu autora poszukuje w istocie autora swoich wypowiedzi, nic bowiem poza wypowiedzianymi słowami o niej nie świadczy. W postdramatycznym kontekście odbiorczym nie da się wypowiedzi konkretnej postaci scenicznej przypisać potencjalnej postaci fikcyjnej, którą performer jakoby przywołuje (wyświetla, jak chcą semiotycy) swoim ciałem i głosem, wypowiedź jest tu bowiem samym działaniem performerera, ale zarazem nie jest jego/jej wypowiedzią. Widz/słuchacz odnosi wówczas wrażenie, że ma do czynienia z grą aktorską jako wykonaniem na podobieństwo performansu muzyka; pozbawiony oparcia w fikcji zmuszony jest skierować (zwrócić) swoją uwagę na rzeczywistych, tu i teraz obecnych performerów oraz na performatywny sens ich wypowiedzi, podobnie jak słucha się muzyki wykonywanej przez określonego wirtuoza, którego mistrzostwo polega na eksponowaniu muzycznej „treści”, nie zaś własnej wirtuozerii. Ta swoista „nagość” wypowiedzi czyni ją bardziej postrzegalną zmysłowo. Paradoksalnie kiedy dokonuje się „przesunięcie z sensu na sensualność”⁸, odzyskujemy dostęp do sensu, bo wydobywa się on na wierzch (udostępnia się rozumieniu) bez maskującego pośrednictwa. Słyszając wypowiedź padającą ze sceny, nie wierzymy, że oto aktor, jako osoba, mówi za siebie, ale skoro nie wierzymy też w postać, musimy uwierzyć tekstowi. Czy zatem obowiązuje nas ostra alternatywa: albo wyimaginowane uniwersum dramatyczne, albo realna sytuacja teatralna? Niekoniecznie. Wydaje się, że obnażony tekst stwarza jakąś trzecią przestrzeń. W tym miejscu jednak poddają się jako teoretyk, opowieści więc pewną przygodę warsztatową.

2.1. Warsztat na moim własnym tekście odbywał się w obcym języku⁹, na dodatek bardzo słabo mi znanym, z aktorami niemówiącymi po polsku. Scena krótka, zaledwie kilkadziesiąt kwestii dialogowych, które rozpoznawałem ra-

⁷ P. Pavis, *Współczesna inscenizacja*, s. 131.

⁸ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 243.

⁹ Warsztat odbywał się na podstawie francuskiej wersji (tłum. Cecile Bocianowski) dramatu *Pasaże i bramy* mojego autorstwa, napisanego jako część międzynarodowego projektu teatralnego

czej po miejscu, w którym się pojawiały, niż po znaczeniu słów. Pozwoliło mi to wszakże odsłonić sobie samemu czystą performatykę wypowiedzi, podparcie, do jakich zachowań się nadają. Choć producent zorganizował ten warsztat niejako dla mnie, prowadziłem go również w celu zbadania performatywnych aspektów dialogu na użytek aktorów. Nie była to wszakże próba przed spektaklem, lecz praktyczne studium tekstu.

Już pierwsze czytanie, chociaż na scenie, na stojąco i z tekstami uprzednio znanymi wykonawcom, spowodowało, że aktorzy od razu mimowolnie wchodzili w role, to znaczy mówili jako fikcyjne postaci stwarzane *ad hoc*. Poproszeni, aby tego nie robili, wytrzymywali zaledwie kilka początkowych kwestii. Poproszeni, aby koncentrowali się na samym tekście, wpadali z kolei w manierę nienaturalnego czytania, która śmieszyła ich samych. Odnosiło się wrażenie, że aktor wniósł postać stworzoną uprzednio, wszedł na scenę z przed-scenicznego świata po to, aby zilustrować, przywołać, a niechby nawet uobecnić produkt swojej własnej imaginacji. W rezultacie poddał tekst takiej funkcjonalizacji, że praktycznie zredukował go do materiału, z którego chciał zbudować tak zwany obraz postaci, będący faktycznie projekcją jej/jego własnego fantazmatu na własne ciało i głos. Skutkiem tego postępowania osłabiła się percepcja tekstu, a wzrosła ilustracyjna funkcja wypowiedzi. Wyraziste budowanie postaci powoduje, że semantyczna warstwa tekstu staje się słabo percypowana, gdyż widz mimowolnie przekłada językowy sens wypowiedzi na teatralny symptom działań jakiegoś fikcyjnego „kogoś”, wobec którego obecny performans uznać wypada za analogiczny. Powoduje to osłabienie performatywnej rzeczywistości, a co za tym idzie – również performatywnej mocy oddziaływania tekstu. Słuchając „postaci mówiącej” zamiast samych wypowiadanych słów, słuchacz odwraca uwagę od treści tego, co słyszy, bo koncentruje się na sposobie mówienia jako materiale, z którego czerpie znaki fikcyjnego świata; dokonuje więc w istocie przekładu wypowiedzi na „wypowiedź”, żeby uwierzyć w coś, co, wedle jego dobrej wiary, nie zostało powiedziane do niego czy nawet wobec niego, lecz jedynie podane mu do semantycznej obróbki.

Uznałem, że muszę zająć czymś uwagę aktorów, żeby utrudnić im koncentrację, tym samym zmuszając ich do przeniesienia energii z budowania postaci na samo wypowiadanie kwestii. Zacząłem mnożyć ustawienia, rozdzieliłem tekst na równoległe pary, stworzyłem przeszkody komunikacyjne, słowem: starałem się naruszyć tak zwane „życiowe” prawdopodobieństwo sytuacji mówienia. Do tego dochodziła jeszcze walka z pewną monotonią, bo krótki dialog napisany na dwie osoby powtarzaliśmy w sześć osób kilkadziesiąt razy. Sam dialog zawiera w sobie sporo agresji słownej, z czasem aktorzy zaczęły korzystać z niej na własny użytek. Zaczęło się to, czego oczekiwałem – prawdziwe zdarzenie wywołane zapisanymi słowami. Działo się – moje czy ich?

Chodziło o to, aby nawiązanie relacji dialogicznej uczynić zadaniem/wyzwaniem. Utrudnienie kontaktu między aktorami spowodowało stopniowe odwracanie ich uwagi od wymagowanej postaci, a w zamian skierowanie jej na same wypowiedzi; zostali bowiem zmuszeni do coraz to innego używania „kwestii” jako narzędzi potrzebnych do rozwiązywania problemów ze wzajemnym kontaktem, pokonywania fizycznych przeszkód pojawiających się tu i teraz między nimi. Owe próby użycia zaowocowały stopniowym oduczaniem się grania słów na użytek postaci i uczeniem się korzystania z nich na użytek własny. Aktorzy zmuszeni do realnej aktywności fizycznej, bo pozbawieni wsparcia w fikcyjnych postaciach, poczuli szukać wsparcia w samym tekście. Najprościej mówiąc, żeby odnaleźć to, co mają robić, musieli się skoncentrować na tym, co znaczą wypowiedziane przez nich kwestie, i to nie tylko same w sobie, ale także ze względu na użycie ich w dialogicznej relacji z partnerem.

Performans sceniczny samorzutnie zaczął uzależniać się od napisanego tekstu. Pozbawieni odpowiedzi na szkolne pytanie: „co ja mam grać?”, aktorzy zaczęli mimowolnie szukać sposobu realizacji wypowiedzi bezpośrednio w warstwie znaczeniowej tekstu, pozwalając niejako wyłonić się podmiotowi swoich wypowiedzi w swoim performansie. Ciąg ich scenicznych działań werbalnych okazał się więc rzeczywiście symptomem mniej lub bardziej samoświadomej interpretacji literackiej dramatu jako podmiotu potencjalnego performansu. Przy okazji mimowolnie odkrywali perlokucyjne aspekty swoich kwestii, tym samym wzmacniając performatywną energię dialogu, który coraz bardziej zaczynał się dziać, zbliżając się do realnego dialogowania. Rzecz jasna performerzy nie zaczęli naprawdę rozmawiać, zaczęły jednak, nieśmiało zrazu, rozmawiać z sobą wypowiedziane przez nich kwestie.

Czy ten laboratoryjny eksperyment przyniósł rezultaty poznawcze? Stosunkowo krótki dialog, wielokrotnie powtarzany, za każdym razem w innej konfiguracji fizycznej, nie stał się oczywiście dialogiem autentycznym, ale podstawą autentycznego działania, wypowiedzanego słowami. Skupienie uwagi na sensie wypowiedzi, wynikającym z budowy zdań i znaczenia słów, doprowadziło do ujawnienia się dramatyzacji zawartej w tekście, nie zaś dramatyzacji dokonanej przy tegoż tekstu wykorzystaniu. Stało się tak dlatego, że słowami dialogu aktorzy działali tu i teraz, ale ich wypowiedzi nie miałyby żadnej skuteczności, gdyby nie miały ponadpartykularnego sensu. Performatywny charakter tekstu dramatycznego, a więc dramatyzacja dokonana przez dramatopisarza, odsłonił się pomiędzy realną obecnością performerów a znaczeniem wypowiedzianych przez nich słów.

Dlaczego jednak upieram się, że było to coś więcej niż „gestyczne” użycie słowa? Bo słowa i zdania będące budulcem wypowiedzi dają się używać do nawiązania dialogu na poziomie performansu, pod warunkiem że tworzą dialog na poziomie znaczenia. Pozbawienie wypowiedzi sensu zdolnego uruchomić w odbiorcy proces rozumienia lub choćby tylko osłabienie jej na poziomie semantycznym praktycznie uniemożliwia performans dialogowania, przekształcając

mówienie w performans artykulacji. Żeby mogło dojść do autentycznego działania słowami, same te słowa muszą zostać użyte ze względu na swoje znaczenie, działanie takie bowiem odbywa się za pomocą znaczeń właśnie. W praktyce przecież reakcja słowna jest symptomem (jawnym właśnie na sposób performatywny) interpretacji semantycznej, jaka dokonana się w umyśle mówiącego; mówimy, bo chcemy „coś” powiedzieć, nawet wtedy, kiedy nadajemy większe „znaczenie” sposobowi mówienia. Mówiąc do siebie nawzajem, nie czynimy sobie krzywdy ni wesela samymi tylko brzmieniami naszych strun głosowych.

2.2. Warsztat miał charakter otwarty; na widowni siedziało kilkanaście osób. Pozostaje zatem zapytać, czego z naszego czytania/badania mogli się nauczyć, poza aktorami i dramatopisarzem, świadkowie owego zdarzenia? Mam nadzieję, że nauczyli się być – jakby to ująć – grze naszej przytomni. Świadek po raz pierwszy obserwujący aktorów i wsłuchujący się w ich wypowiedzi cóż mógł o tym wszystkim myśleć? Po kilku pierwszych kwestiach zadał sobie zapewne pytanie: o czym oni mówią, potem: czego to dotyczy, wreszcie: kim oni są. Czyż odpowiadając sobie na takie pytania, nie staje się on wówczas twórcą dramatu, który stopniowo komponuje na podstawie tego, co ujawnia mu performans, czyli autentyczne działania żywych osób używających zrozumiałego języka?

Widzowie zauważyli być może, że dramatopisarz dramatyzuje nie świat, lecz język jako akty mowy. Dramatopisarz epoki „post” nie przenosi dramatu do tekstu, lecz go stamtąd wydobywa. Dopiero taka dramatyzacja generuje coś, co nazywamy wprawdzie sytuacją, ale co w istocie ma prowokować wydarzenie. Coś się w wyniku mówienia dialogicznego, czyli reagowania na siebie nawzajem wypowiedziami, wydarza w przestrzeni i w czasie performansu. Nie gdzieś tam, w świecie fikcyjnym, ale tu i teraz podczas performansu wydarza się to, co wygenerowane przez zapisany tekst. Te wydarzenia z zapisu są właśnie performansem stworzonym przez dramatopisarza, dramatopisarz je nie tylko organizuje, ale powołuje do istnienia – inicjując je tekstem.

Po stronie autora z kolei tak rozumiany performans dramatu-pisania zdradza performatywne łóżysko formy dramatycznej, która jest nie tyle przeznaczona do performowania, ile jest nim samym jako „śląd” performansu dramatu-pisania i gotowy do uaktywnienia „program” generowania performansów. W tym sensie forma dramatyczna, w przeciwieństwie do tekstu dla teatru, zachowuje swoją (własną) potencjalność podmiotową wobec wyprowadzanych z niej nieskończenie performansów. Widać wówczas wyraźnie, że dramatopisarz nie jest ukrytym reżyserem, pisząc, nie organizuje potencjalnego performansu za pomocą aktualnego tekstu, on organizuje tekst, aktualizując procedury jego powstawania w przestrzeni performansu językowego, a więc i tegoż performansu narzędziami. Innymi słowy: wiemy już, że performans nie musi (ale wciąż może) powstawać na warunkach dramatu jako formy, aliiści forma dramatu powstaje na warunkach performansu, którym jest dramatu-pisanie, w szczególności zaś dialogowanie.

3.1. Autor dramatyczny, jako twórca dialogu pisanego, jest więc w istocie inicjatorem dialogowania performerów. Dialog sceniczny zostaje sprowokowany, dramat staje się zapisem tej prowokacji. Dramat nie jest tu czymś do odegrania, ale do wygrania, nie jest partyturą do wykonania, ale raczej systemem reguł nieprzewidywalnej rozgrywki. Wówczas performans nie zastępuje dramatyzacji, a dramatyzacja nie wypiera dramatu.

Taki dialog – który nie chce być ani reprezentacją rozmowy fikcyjnych osób, ani prezentacją spontanicznego mówienia scenicznych performerów – powstaje jako proces językowy i utrwała się jako procedura. W postaci zapisanej może być wykorzystany jako źródło i materiał performansu dowolnego i szeroko pojętego, który mógłby zaistnieć zarówno w teatrze dążącym do reprezentacji mimetycznej i fikcji literackiej, jak i w działaniach realnych osób w ich własnym interesie.

Traktowany przez performerów jako źródło ich działań dialog stawał się dla nich ścieżką rozpoznawania celowości semantycznej ich własnej akcji, polegającej na takiej a nie innej wymianie replik; ich dialogowanie składało się (jak „układanka”) z wypowiedzi obecnie wypowiedzanych/wykonywanych. Jakkolwiek poszczególne repliki dialogu następowały po sobie, a więc w następstwie czasowym, pozostawiając za sobą własną przeszłość, to przecież ich ciągłość, nawet jeśli intencjonalnie zrywana, odkrywała pod nimi coś niezmiennego, jakąś wieczną terazniejszość odsłanianego, które było przedmiotem dialogowania. Źródłowość performatywna dialogu, jego działanie się między performerami, musi więc być związana tajemniczo z jego semantyczno-pragmatyczną celowością na gruncie procesu *écriture*; performatywna energia dialogujących aktorów okazuje się sprzęgnięta z tym, co z dialogu (dialogiem?) starał się „wytrącić”, zderzając z sobą wypowiedź z wypowiedzią, dramatopisarz.

Odnosimy wrażenie, że rozciągnięta w czasie procedura dialogowania milnie, ale nie przemija – zostawia po sobie dialog jako coś, co było (widzieliśmy jak przebiega), ale wiemy o tym dlatego, że jest (rozumiemy teraz) w naszej obecności uobecnione. Dialogowanie performerów nie tylko ujawnia, ale też podtrzymuje beczasowy charakter tego, co w dialogu, a raczej dialogiem, aktualizuje się w akcji performerów. Dialog przypomina więc proces realizacji budowli o utajnionym projekcie, którego „projektowości” rozpoznanie możliwe staje się dopiero w wyniku analizy jego materialnej formy. Jeśli ta budowla okaże się opowieścią, jeśli zbudowane zostaną postaci, jeśli powstaną okoliczności – tym lepiej. Rzecz w tym, aby to, co nauczono nas nazywać „światem przedstawionym”, było rezultatem, nie zaś przyczyną lub celem procedury dialogowania.

Jak tego dokonać? To już pytanie otwierające kolejną część teorematu praktyka...