

## **Dramatologia za progiem literatury**

Kiedy w roku akademickim 2005/2006 rozpoczynaliśmy na Uniwersytecie Jagiellońskim studia magisterskie na specjalności dramatologicznej nowego kierunku Wiedza o Teatrze, nazwa specjalności wraz z nazwą prowadzącej ją Katedry Dramatu wywoływały podejrzenia, a nawet oskarżenia o to, że dążymy do odwrócenia wektora zmian zachodzących w praktyce artystycznej, że odcinamy dramat od teatru, że będziemy się zajmować tekstem, pozostawiając teatrologom przedstawienie. Od samego początku bardzo wyraźnie deklarowaliśmy, że taki sposób myślenia jest nam obcy i że

przedmiot badań dramatologii stanowi szeroko rozumiana dramaturgia, które to pojęcie obejmowałoby nie tylko wszystkie rodzaje tekstów wykorzystywanych przez scenę i powstających na niej, ale także ogół dramatycznych modeli ludzkich działań. Proponowana i tworzona przez nas dyscyplina, wyrastając z wiedzy o dramaturgii teatralnej, podejmuje próby odnajdowania jej modeli w innych sztukach widowiskowych, a także w życiu społecznym<sup>1</sup>.

W ciągu kilku pierwszych lat funkcjonowania dramatologii krakowskiej, nie rezygnując oczywiście z prac poświęconych tekstom dla teatru, na różne sposoby staraliśmy się udowodnić, że za tą wstępną deklaracją stoją konkretne doświadczenia i działania. Projekt dramatologiczny nie wyrastał przecież w próżni, nie był teoretycznym konceptem czekającym dopiero na wprowadzenie w życie, ale wynikał z wcześniejszych dokonań i inspiracji, związanych z dwoma równoległymi nurtami współczesnej praktyki i refleksji teoretycznej – z ideą teatru postdramatycznego oraz przełomem performatycznym. Z obu wynikała potrzeba przewar-

---

<sup>1</sup> Dariusz Kosiński, *Krakowski projekt studiów dramatologicznych*, [w:] *Jak uczyć o teatrze w europejskich szkołach wyższych*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza 2006, s. 54.

tościowań w sposobie myślenia o dramacie. Wobec zmian, jakie zaszły w teatrze i sztukach przedstawieniowych w drugiej połowie XX wieku, utrzymanie tradycyjnej wersji linearnego procesu inscenizacji tekstów, napisanych zgodnie z konwencjami decydującymi o ich przeznaczeniu na scenę, nie dało się utrzymać. Tezy słynnej książki Hansa-Thiesa Lehmana, której polski przekład powstał przecież za sprawą kierującej Katedrą Dramatu Małgorzaty Sugiera, stały się punktem wyjścia do reinterpretacji nie tylko praktyk najnowszych, ale także dawniejszych, uznawanych zazwyczaj za „problematiczne”. Konieczne okazało się głębokie przeoranie podstawowych kategorii, poczynwszy od przyjętej definicji reprezentacji, mimetyczności i „realizmu”<sup>2</sup>, a skończywszy na pojęciach uznawanych za „elementy dramatu”<sup>3</sup>. W ten sposób termin „postdramatyczność” otrzymał swój nowy, teoretyczny wymiar, związany z radykalnym poszerzeniem sposobu rozumienia centralnego terminu „dramat”.

Równolegle dramatologia krakowska prowadziła intensywne działania w otwierającej się coraz szerzej dziedzinie związanej z performansem i performatywnością, rozumianymi jako ogół zjawisk, relacji i mechanizmów funkcjonujących w przestrzeni między przedstawieniem, traktowanym raczej jak wydarzenie niż dzieło, a jego odbiorcami oraz całościowym otoczeniem społecznym. Zagadnień tych dotyczy cykl międzynarodowych konferencji *Performativity in Contemporary Theatre*, z których pierwsza (listopad 2007) poświęcona była storytellingowi, zaś druga (listopad 2009) dotyczyła zjawiska recyklingu we współczesnym teatrze i dramacie. W nurcie tym mieści się także publikacja przekładu kolejnej ważnej książki – *Estetyki performatywności* Eriki Fischer-Lichte<sup>4</sup>.

Te dwa główne nurty badań, wraz z intensywnymi pracami związanymi z udostępnieniem i interpretacją najnowszych dokonań światowych w zakresie tekstów dla teatru (wydawana przez Księgarnię Akademicką seria „Dramat współczesny” ściśle związana z Katedrą Dramatu), znajdowały swoje odzwierciedlenie także w uniwersyteckiej dydaktyce,

---

<sup>2</sup> To temat i zadanie napisanej przez pracowników Katedry Dramatu i zaprzyjaźnionych badaczy książki *Oblicza realizmu*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2007.

<sup>3</sup> Taki tytuł nosi kolejna książka napisana wspólnie przez pracowników Katedry Dramatu – *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2009.

<sup>4</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2008.

w tematyce wykładów, ćwiczeń, opcji i seminariów, a także w tematach pisanych przez studentów prac, przede wszystkim – ale nie tylko – magisterskich. Działo się tak jeszcze przed formalnym powołaniem specjalności dramatologicznej, gdy w ramach seminariów magisterskich, idąc za zmieniającymi się zainteresowaniami studentów, coraz szerzej podejmowaliśmy zagadnienia leżące w mniejszym lub większym stopniu poza tradycyjnymi i dobrze rozpoznanymi szlakami wiedzy o teatrze i dramacie. Proces ten przebiegał i przebiega nadal, przede wszystkim w ramach seminariów licencjackich i magisterskich prowadzonych przez pracowników Katedry Dramatu. Jego pierwsze, najwcześniejsze efekty prezentuje właśnie niniejsza książka.

Jedną z zasad przyjętych i realizowanych na krakowskiej dramatologii jest dążenie do umożliwienia studentom jak najwcześniejszej prezentacji ich oryginalnego dorobku badawczego i pisarskiego, nie tylko poprzez udział w organizowanych przez Katedrę konferencjach naukowych, ale także przez publikację prac studenckich. W wydawanej przez Katedrę Dramatu we współpracy z wydawnictwem Księgarnia Akademicka serii „Interpretacje dramatu” od dawna ukazywały się książki będące – zazwyczaj zmienionymi – wersjami prac magisterskich<sup>5</sup>. Także we wspomnianej już zbiorowej publikacji *Oblicza realizmu* znalazły się prace studentów, składające się na jej drugą, interpretacyjną część.

Mimo to wciąż spora część interesujących i cennych prac pozostawała nieznaną i niedostępną szerszej publiczności. To zresztą jeden z niedostatków polskiego systemu szkolnictwa wyższego, w którym młodszym badaczom bardzo trudno przebić się ze swoimi dokonaniem. Na problemy z publikacją natrafiają wielokrotnie rozprawy doktorskie, a cóż dopiero mówić o pracach licencjackich i magisterskich. By choć częściowo zmienić tę sytuację, a także by otworzyć jeszcze jedną „scenę” dla prezentacji prac tworzących niejako wewnętrzną tożsamość krakowskiej dramatologii, postanowiliśmy zainicjować cykliczne publikacje zbiera-

---

<sup>5</sup> Anna Róża Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka 2006; Łucja Iwanańczewska, „Muszę się odrodzić”. *Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Księgarnia Akademicka 2007; Agata Dąbek, *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX wieku*, Księgarnia Akademicka 2007; Tomasz Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Księgarnia Akademicka 2008.

jące najciekawsze naszym zdaniem prace studenckie. Docelowo mają to być przede wszystkim prace związane z jednym lub kilkoma seminariami prowadzonymi przez pracowników Katedry Dramatu i tworzące stosunkowo spójną propozycję metodologiczną i tematyczną. Pierwsza pozycja cyklu, którą właśnie oddajemy do rąk Czytelników, spełnia te założenia tylko częściowo, gdyż – niejako z racji swojego pierwszeństwa – prezentuje szerokie spektrum tematów, zaś daty powstania pierwszych wersji poszczególnych tekstów są od siebie dość odległe.

Tym, co nadaje im względną spójność, jest fakt, że wszystkie – z wyjątkiem otwierającego tom eseju Joanny Jopek, napisanego pod opieką Małgorzaty Sugiery – powstały w ramach seminariów prowadzonych przez piszącego te słowa. Najdawniejsze z nich (teksty Joanny Jaworskiej, Patrycji Babickiej, Macieja Reputakowskiego, Izabeli Szatrawskiej, Małgorzaty Jabłońskiej, Katarzyny Bester) stanowią owoce seminarium magisterskiego prowadzonego w latach 2003-2005 jeszcze w ramach dawnej pięcioletniej specjalności teatrologicznej na kierunku Filologia Polska. Grupa druga (teksty Łukasza Ziomka, Anny Bogdanowicz i Anny Ochman) to z kolei rezultat prac prowadzonych w ramach pierwszego seminarium na specjalności dramatologicznej. Jak widać już choćby po samym zestawieniu nazwisk, linie podziałów tematycznych nie przebiegają tu według porządku chronologicznego, ale stanowią wypadkową zainteresowań autorów i autorów, do których w miarę możliwości usiłowałem dostosować tematykę seminariów. Jednocześnie zgromadzone w tej książce prace pokazują w znacznym stopniu te obszary, na których moje zainteresowania i mój sposób rozumienia dramaturgii spotykały się z zainteresowaniami niedysyjszych studentów. Efektem tego spotkania są cztery główne grupy zagadnień, reprezentowane przez cztery części niniejszej książki.

Otwiera ją część zatytułowana *W akcie lektury*, zawierająca dwa teksty, które stanowią swoiste wprowadzenie do i ramę dla całości. Ukazują one bowiem i analizują narzędzia i procedury, stanowiące wzór dla autorów kolejnych tekstów. Zarówno esej Joanny Jopek, jak i praca Łukasza Ziomka traktują i interpretują proces czytania jako formę aktywności, jako działanie, a więc proces z natury swojej dramatyczny. Pozostali autorzy proponują i realizują w swych tekstach tak właśnie rozumiane czytanie, które nie jest jakąś formą akademickich rozważań, ale próbą dokonywania czegoś istotnego poprzez interpretację. To kwestia dla mnie osobiście zawsze niezwykle ważna – powracające, choć może naiwne

pytanie, czy podejmowane zagadnienie i sposób jego interpretacji służą czemuś poza celami ściśle naukowymi, poza „poszerzaniem wiedzy” i „dodawaniem słów do słów”? Czy – by odwołać się do formuły zaproponowanej przez Joannę Jopek – prowadzone badania i tworzone w ich efekcie teksty służą temu, by „lekturę przemieniać w działanie”?

Przywołane przez autorkę pierwszego szkicu procedury czytania, rozmawiania, myślenia i – w domyśle – działania podejmowane przez Stanisława Wyspiańskiego, Wystana Hugh Audena i Heinerja Müllera mogą służyć jako mniej lub bardziej niedościgłe wzory wykorzystywania tekstów kultury jako labiryntów, trampolin, a także przeszkód, w walce z którymi tworzą się nowe warianty interpretacji jako metakomentarza, odśnawiającego i pozwalającego lepiej zrozumieć problematykę kulturową, społeczną, polityczną czy obyczajową, oraz zająć wobec niej własne stanowisko, realizowane w formie określonego działania, także artystycznego. Tak rozumiana praca intelektualna nie jest – jak wciąż się jeszcze często mówi i pisze – zajęciem „teoretyków”, ale ma charakter wysoce praktyczny, czyli jest praktyką myślenia.

Na tej płaszczyźnie z bohaterami eseju Joanny Jopek, a zwłaszcza z Heinerem Müllerem, spotyka się bohater tekstu Łukasza Ziomek – Krystian Lupa. Przeciwwstawiając się standardowym już interpretacjom twórczości artysty, Ziomek wydobywa na wierzch zawarty w niej, a w ostatnich realizacjach coraz wyraźniej obecny, temat nieobecności i niepewności, rodzaj stopniowo rozrastającego się w kolejnych inscenizacjach marginesu, jego zaś sedno zdaje się stanowić „resztkę”, która nie mieści się w przyjętych „oficjalnie” kategoriach. Analizując i interpretując dramaturgię wybranych przedstawień Lupy, Łukasz Ziomek koncentruje się na tym, co było zazwyczaj odrzucane i lekceważone, bo nie mieściło się w coraz łatwiej rozpoznawalnej sieci „wielkiej dramatyzacji”, której patronem w przypadku Lupy miał być Carl Gustav Jung. To przesunięcie pozwala nie tylko wydobyć do niedawna ukryty temat przedstawień reżysera, ale także jedno z ważniejszych zagadnień współczesności – niepokojącą, bo rosnącą w siłę, „resztkę”, margines nieprzyjmujący do przyjętych generalnie rozwiązań, zarazem kompromitujący i rozbijający ich rzekomą globalną uniwersalność.

O takiej „resztkę”, w zupełnie innym aspekcie, opowiada tekst Anny Bogdanowicz poświęcony „postindiańskim” tekstom dla teatru, stworzonym przez rdzennych mieszkańców Kanady. Tu marginalizacja ma przede

wszystkim charakter polityczny i wiąże się z wielowiekową polityką kolonialną, wspieraną przez mechanizmy dominującej kultury. W procesie wypychania i uciszania rdzennych mieszkańców istotną rolę odegrały mechanizmy reprezentacji, począwszy od słów (emblematicznie fałszywe pojęcie „Indianin”), a skończywszy na możliwościach tworzenia własnych dramatów i przedstawień. Tradycyjny zachodni model dramatu okazuje się narzędziem kolonizatorskiej represji, skierowanej przeciwko rdzennym formom reprezentacji, a szczególnie przeciwko storytellingowi. Prezentując i analizując współcześnie tworzone przez rdzennych mieszkańców Kanady teksty dla teatru, Anna Bogdanowicz odśladania jednocześnie możliwości przeciwstawienia się dominacji politycznej i kulturowej, związane z przełomem performatycznym i postdramatycznym. Jednym z najważniejszych zjawisk opisywanych w jej tekście jest tricksterska strategia artystyczno-polityczna, o której skuteczności stanowi umiejętność wymykania się konkurującym ze sobą systemom symbolicznym przez pozostawanie w ciągłym ruchu, zarazem poza i pomiędzy.

Swoisty rewers tekstu Anny Bogdanowicz stanowi esej Izabeli Szatrawskiej, poświęcony dramatowi Tony’ego Kushnera *Anioły w Ameryce* i jednemu z jego ważniejszych aspektów społeczno-kulturowych, a mianowicie wpisanej weń i w przebiegu dramatycznym reinterpretowanej mitologii Pogranicza (*Frontier*) i amerykańskiej misji cywilizacyjnej (skierowanej oczywiście przeciwko „Indianom”). Szatrawska czyta dramat Kushnera jako konglomerat wyobrażeń tworzących niekoniecznie uświadamianą warstwę głęboką kultury, a zarazem przykład artystycznej operacji prowadzonej na takim właśnie głębokim poziomie. W tej perspektywie jej interpretacja (której jedynie fragment mogliśmy w niniejszym tomie zaprezentować) może być widziana jako przeniesienie na poziom dramatologii koncepcji gęstego opisu Clifforda Geertza<sup>6</sup>.

Oba teksty tworzące drugą część niniejszego tomu, zatytułowaną *Kulturowo-polityczna analiza dramatu*, pokazują jeden z ważniejszych aspektów prac prowadzonych w ramach krakowskiej dramatologii, a mianowicie dążenie do osadzania analizowanych i interpretowanych dzieł w gęstej sieci uwarunkowań, tworzących ich kontekst kulturowy i społeczny. Dramat

---

<sup>6</sup> Zob. Clifford Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, [w:] i d e m, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.

traktowany jako właściwy danemu czasowi i miejscu sposób komunikowania się, w którego zasady, konwencje, symbolikę i tematykę wpisane zostały uświadamiane i nieuświadamiane znaczenia i uwarunkowania kulturowe – to jeden z głównych przedmiotów naszego zainteresowania.

Że nie ograniczają się one tylko do kultury zachodniej i wykraczają daleko poza „literaturę dramatyczną”, dowodzą teksty zgromadzone w części trzeciej, noszącej tytuł *Dramaturgia ciała muzycznego*. W przeciwieństwie do tradycyjnych badań nad dramatem jako tekstem literackim, usiłujemy wraz ze studentami i doktorantami wypracowywać sposoby wykorzystania wiedzy dramatologicznej do badania dramaturgii przedstawień o zdecydowanie Nieliterackim charakterze, odwołujących się w pierwszej kolejności do ciała i muzyki. Należą tu zarówno określone współczesne praktyki przedstawieniowe (na czele z szeroko rozumianym i stale obecnym w naszym polu widzenia teatrem tańca), jak i widowiska tradycyjne. Zasadnicza trudność polega na konieczności wypracowania języka opisu, który nie będzie uciekał się wyłącznie do ustaleń i osiągnięć innych dyscyplin (na przykład muzykologii czy antropologii kultury), ale korzystając z nich, będzie tworzyć własne pojęcia i narracje. Próby stworzenia takiego języka i opisanego przy jego pomocy niezwykle trudnej do uchwycenia i werbalizacji „dramaturgii ciała” podjęła się Małgorzata Jabłońska na przykładzie praktyk teatralnych Gardzienic Włodzimierza Staniewskiego. Celem jej projektu było opisanie podstawowych zasad kształtujących dramaturgię przedstawień zespołu Staniewskiego i sposób obecności aktorów już na poziomie „biologicznym”, a więc – na poziomie kształtowania, in-formowania ciała. Poziom ten nie jest wolny od uwarunkowań kulturowych, niemniej jednak większą rolę odgrywa w nim bezpośrednie doświadczenie cielesne, przebiegające niekiedy wręcz na poziomie fizjologicznym.

Umuzycznione ciało, analizowane w kontekście widowiska posiadającego swój kanon, konwencje i określone zaplecze kulturowe, stanowi temat tekstu Anny Ochman. To pierwsza w polskiej literaturze prezentacja widowiskowych tradycji tanecznych Jawy Środkowej. Artykuł, będący owocem rocznego pobytu autorki na Jawie, nie poprzestaje jedynie na opisie zasad i technik tańca, ale posługuje się pojęciami zaczerpniętymi z jawajskiego kontekstu kulturowego dla ukazania głębokich uwarunkowań wpływających na dramaturgię tańczących ciał i tworzonych przez nie widowisk. Zasadniczym celem Anny Ochman jest bowiem opisanie,

w jaki sposób głębokie struktury i przekonania kultury wyznaczają zasady techniki i kompozycji, czyli szeroko rozumianą dramaturgię tańca. Jej tekst stanowi także próbę opisanie owej dramaturgii nie na poziomie „akcji”, ale na poziomie głębszym – rytmu, układu ciała, napięć budowanych przez ruch i jego kolejne fazy. Do tego właśnie taniec klasyczny Jawy Środkowej nadaje się znakomicie z racji swojej specyfiki, wynikającej z paradoksalnej zasady ciągłego ruchu zbudowanego z „przesypujących się w siebie” póż.

Podobnie jak Anna Ochman, także Katarzyna Bester czyta interesujący ją gatunek przedstawieniowy, butō, jako efekt złożonych procesów kulturowych, do którego interpretacji potrzebne jest odtworzenie całościowego kontekstu. Akcent w jej rozważaniach pada na związek butō z filozofią i kulturą japońską, ale jednocześnie ukazywane są jego relacje ze współczesnymi nurtami artystycznymi (ekspresjonizm, surrealizm). W tej perspektywie butō okazuje się gatunkiem przekraczającym tradycyjne opozycje, sposobem dramatycznego działania o szczególnie współczesnym charakterze. Takie rozumienie, zrodzone z zaangażowania Katarzyny Bester w omawiane zagadnienia, może oczywiście wywoływać polemiki, niemniej jednak stanowi ono wyrazisty przykład lektury przechodzącej w działanie, a także (z racji wykorzystania jej osobistych doświadczeń praktycznych) działania wpływającego na lekturę. To ostatnie odnosi się zresztą do wszystkich prac zamieszczonych w trzeciej części, które w pewnym stopniu stanowią próby werbalizacji wiedzy zdobytej nie poprzez interpretację znaczeń, ale przez doświadczenie pozycji badanego przedmiotu – ciała poddanego umuzychnionej dramaturgii o określonych zasadach.

Ostatnia część książki, poświęcona dramaturgii widowisk współczesnych, zawiera trzy teksty stanowiące próbę poszerzenia pola dramatologicznego oglądu. Wyrastają one z przekonania, że analizy dramatów i przedstawień artystycznych dostarczają narzędzi i metod badania performansów społecznych, odmiennych od tych, jakie mogą zaproponować socjologia i psychologia społeczna. Pierwsza w tej części praca Patrycji Babickiej, poświęcona opisowi i analizie striptizu, ukazuje niedostrzegane aspekty widowisk erotycznych i dowodzi, że procedura analizy dramaturgicznej może być bardzo owocna. Sam wybór tematu także stanowi rodzaj deklaracji – przedmiotem badań dramaturgii mogą i powinny być nie tylko „wysokie” gatunki artystyczne, ale także „niskie”, a nawet



wyklęte widowiska rozrywkowe, które wypracowują własne reguły dramatyczne lub też wykorzystują i przekształcają reguły już istniejące.

Widowiskom prawdziwe masowym – telewizyjnym transmisjom meczy piłkarskich – poświęcił swój tekst Maciej Reputakowski, ukazując odmienną dramaturgię wydarzeń oglądanych „na żywo” i zasad rządzących widowiskiem telewizyjnym. W tej perspektywie telewizja okazuje się „wielkim dramatyzatorem”, który na różne sposoby porządkuje przebieg widowiska, wpływając na jego kształt i znaczenia.

Tom zamyka tekst Joanny Jaworskiej, dotyczący czegoś, co wszyscy odczuwamy – teatralności i dramatyczności polityki. Gdy tuż przed wyborami 2005 roku powstawała jego pierwsza wersja, poczucie, że „polityka to teatr”, nie było jeszcze tak silne i oczywiste, jak dziś. Już jednak wtedy Autorka zaproponowała ważną zmianę terminologiczną, polegającą na tym, że polityka to w jej opinii nie dramat/przedstawienie w takim znaczeniu, jakiego używa się najczęściej (że politycy to oszukańczy komedianci), ale w takim, jakie wyinterpretować można z modelu działania performatywnego zaproponowanego przez Richarda Schechnera<sup>7</sup>. Zgodnie z nim symulacja będąca efektem gry aktorskiej może oddziaływać na „prawdziwe życie” w takim samym stopniu, jak działanie „autentyczne”. Tak rozumiany „teatr polityki” nie jest więc „iluzją” i „fikcją”, ale przestrzenią produkcji zbiorowych wyobrażeń, które odbiorcy traktują jako realne. Wydarzenia, które nastąpiły po 2005 roku, dowiodły słuszności tez Jaworskiej, dostarczając zarazem naocznych dowodów na to, że zastosowanie do analizy zjawisk życia społecznego modeli, kategorii, a przede wszystkim sposobu myślenia właściwego badaczom dramatów i przedstawień artystycznych może przynieść ważne wyniki, wpływając znacząco na sposób interpretacji i oceny zachodzących na naszych oczach i dotyczących nas wydarzeń.

Tekst Joanny Jaworskiej stanowi zarazem wyrazisty przykład podstawowej zasady stosowanej też przez wszystkich autorów. Zgodnie z nią już samo opisanie zjawiska w kategoriach teatralno-dramatycznych oraz przeanalizowanie go z perspektywy dramaturgicznej zmienia sposób jego widzenia. Wiąże się to z pojawiającą się we wszystkich tekstach kategorią dramaturgii, używaną na określenie procedur porządkowania, montowania i komponowania różnorodnego, nie tylko literackiego

---

<sup>7</sup> Zob. Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2006, s. 159.

materiału, powiązanego szczególną relacją z pojęciem „dramat”. Badanie tekstów, przedstawień artystycznych, widowisk i poszczególnych przejawów życia społecznego z punktu widzenia ich dramaturgii, lokuje się blisko właściwego performatyce projektu badania, „co robią ludzie, kiedy to właśnie robią”<sup>8</sup>, z tym że sposób podejścia do realizacji tego celu, a także używane narzędzia są odmienne. Performatyka wyrasta z jednej strony z awangardowej praktyki teatralnej i performatywnej, z drugiej – z inspiracji antropologicznych. Najbardziej interesuje ją działanie oraz jego przestrzenne, czasowe i kulturowe uwarunkowania. Dramatologia, wyrastająca z badań nad tekstami dla teatru, zajmuje się przede wszystkim tym, co tworzy fundamentalne uwarunkowania dla działania, jego realizowane świadomie lub nie, lub też świadomie lub nie kwestionowane scenariusze, a także tym, co stanowi efekt i ślad działania, a co z kolei stać się może scenariuszem dla kolejnych akcji. Performatykę bardziej interesuje aktor i scena, dramatologia – nie rezygnując z tych zagadnień – kieruje się raczej ku scenariuszowi i przedstawieniu. Obie po równo pasjonują się zjawiskiem performatywności, sposobami, w jakie działanie tworzy sieć relacji i wpływa na rzeczywistość. Dla dramatologii kluczową formą aktywności pozostaje jednak czytanie, które nawet przechodząc w działanie, stara się zachować pamięć całej złożoności zjawisk.

Czytając zamieszczone w niniejszym tonie teksty, trzeba pamiętać, że stanowią one próby. Zgodnie z oryginalną etymologią i tradycją Montaigne’a, esej to przecież właśnie próba – rodzaj intelektualnego i pisarskiego eksperymentu, polegającego na stopniowym obejmowaniu myślą i słowem nowych, nieopisanych obszarów doświadczenia. Choć w efekcie przyjmuje kształt tekstu, to jednak z natury swojej ma charakter dramatycznego procesu o niepewnym wyniku i jest zaproszeniem do przeprowadzenia analogicznej procedury przez tego, kto w przestrzeni eseju zechce wejść jako czytelnik. W pewnym sensie i w rozumieniu, które jest mi bliskie, dramatologia jako projekt także ma charakter eseistyczny – jest nieustanną próbą, otwartą na nowe inspiracje i gotową do weryfikacji własnych dokonań, metod i założeń. Mówiąc o eseistyczności tekstów tu zamieszczonych, nie mam zamiaru sugerować konieczności stosowania wobec nich jakiejś taryfy ulgowej, ale chcę zaprosić Czytelnika do podejmowania swobodnego dialogu, do korzystania z tej książki jako okazji do tego, by także jego własna lektura mogła przejść w działanie.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 16.