

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia  
wstępów historycznoliterackich I,*  
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich  
PAN, Warszawa 2020, s. 156–191



DRAMAT POLSKI  
REAKTYWACJA

# Bogusława Schaeffera dramatyzowanie teatru

Artur Grabowski

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.6

Wstęp do tomu:

**Bogusław Schaeffer**

**Aktor. Dramaty**

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN  
Warszawa 2014

Bogusław Schaeffer, czyli kto? Przede wszystkim kompozytor, „urodzony kompozytor”, jak sam o sobie powiada; awangardowy i niezwykle pomysłowy, jak od początku określali go najznakomitsi znawcy nowej muzyki; uznany, bo zaliczany do światowej elity, grywany swego czasu na wszystkich kontynentach, i zarazem marginalizowany, tworzący w cieniu znacznie sprawniejszych rynkowo gwiazd, a w końcu niemal zapoznany; a może po prostu już niemodny, jak miniona wydaje się ambicja nowoczesności. Od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych Schaeffer, wówczas wykładowca kompozycji, redaktor w krakowskim Wydawnictwie Muzycznym i autor programów radiowych, był znany szerszej publiczności jako teoretyk i popularyzator muzyki najnowszej. W krótkim czasie napisał kilkanaście książek teoretycznych, historycznych, biograficznych i eseistycznych, nasyconych niespotykaną na owe czasy (w komunistycznej Polsce!) wiedzą o całym muzycznym świecie, a przy tym charakteryzujących się klarownością wyводу i elegancją stylu. Książki te do dzisiaj zdolne są zachwycić każdego, kto interesuje się szeroko pojętą estetyką. Żeby z nich skorzystać, nie trzeba znać się na muzyce, raczej na filozofii, literaturze i sztukach pięknych, dotyczą one bowiem po prostu „formy” jako takiej. Kompozytor, teoretyk i eseista nie przypadkiem więc staje się szybko znakomitym pedagogiem, przez studentów uznawanym za przewodnika i mistrza, ponieważ stara się być nie tylko nauczycielem rzemiosła, lecz także wychowawcą, kształtującym charaktery młodych twórców. I wreszcie – dramatopisarz; zrazu nieśmiało wychodzący z sali koncertowej jako twórca „teatru instrumentalnego”, potem goszczący w teatrach jako autor muzyki do spektakli (m.in. Józefa Szajny), następnie inicjator, wspólnie z Tadeuszem Kantorem, pierwszych polskich happeningów i wreszcie autor pierwszego *Scenariusza*, za chwilę drugiego,

*Audiencki* i *Kwartetu*, aż w końcu dramatów, które zaczynają być grywane najpierw za granicą, a w latach osiemdziesiątych zyskują niezwykłą, choć krótkotrwałą popularność w Polsce.

Fenomen teatralny Bogusława Schaeffera ma niewątpliwie współautorów. Są nimi Jan Peszek, bracia Andrzej i Mikołaj Grabowscy, później dołączający do nich Jan Frycz. Schaefferowski *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* dosłownie wcielił się w osobę Jana Peszka, który na kanwie tego tekstu stworzył setki niepowtarzalnych spektakli, bo zawsze, niczym improwizujący jazzowy wirtuoz, dodawał coś nowego od siebie. Z kolei *Kwartet dla czterech aktorów*, tekst zawierający to, czego nie zawiera, oczekuje bowiem, że aktorzy wniosą doń coś od siebie, wraca na deski sceniczne chyba co roku, nieodmiennie śmiejąc widzów kolejnych pokoleń; jest też najczęściej bodaj grywanym na świecie dramatem autora. Jego główny walor nie tkwi jednak w materiale językowym, lecz w otwartej formie, która znakomicie funkcjonuje jako partytura przedstawienia pod warunkiem, że znajdzie równie znakomitych instrumentalistów. Na scenie sprawdzały się jeszcze *Audiencki*, aczkolwiek dzisiaj zawarte w nich rozważania brzmieć mogą egzotycznie. Pozostałe dramaty, choć grywane tu i ówdzie, nie przyniosły autorowi aż takiej popularności, chociaż niektóre z nich podejmują, nie mniej udalnie, podobną tematykę – ulubiony przez Schaeffera świat teatru. I jakże tu aktor nie kochać ma takiego autora?

Tekstów dla teatru, tekstów dla aktorów, scenariuszy scenicznych, partytur dla instrumentalistów słowa itp. napisał Bogusław Schaeffer, jak deklaruje, ponad czterdzieści. Sam opublikował piętnaście z nich w formie dwutomowej książki, tom trzeci, zawierający kolejne szesnaście utworów, przygotował do druku, kilka pozostałych znamy w formie zredagowanych przez niego broszurek, reszta to wciąż maszynopisy. Część tekstów pozostaje jeszcze poza zasięgiem autora niniejszego opracowania, nawet mimo uprzedniej realizacji scenicznej niektórych z nich i osobistych kontaktów z dramatopisarzem. Nie udało się do nich dotrzeć samemu mistrzowi, którego niezwykle bogate archiwum, zgromadzone w krakowskim i salzburskim mieszkaniu, czeka na uporządkowanie. Spuścizna dramatopisarska autora pozostaje więc do odkrycia, opublikowania i opisanie. Niniejszy wybór to zaledwie

ułamek tego bogatego dzieła, ale za to jego najciekawsza, w mojej ocenie, éwiartka – esencja teatralnej inwencji pisarza.

Niniejszy wstêp chciałbym uczynić kluczem do hermetycznego świata myślenia dramatycznego Bogusława Schaeffera, kluczem bardziej do praktyki twórczej niż do samych utworów, których odczytywanie pozostawiam wytrwałym, ponieważ ich skomplikowany mechanizm wymaga od czytelnika niejakiej współpracy. Nie koncentrując się przeto na poszczególnych tekstach, pozwałam sobie wydobyć z nich syntetycznym spojrzeniem swoistą metodę pisania, z niej zaś spróbuję wyprowadzić konieczną metodologię obcowania z nimi w druku. Konieczną, bo przyjętą na użytek lektury tekstów nieprzeznaczonych pierwotnie do czytania, lecz bezpośrednio do scenicznej realizacji; tak przynajmniej deklaruje ich autor. Na scenie dramaty te często okazywały się wyjątkowo atrakcyjne, w czytaniu mogą okazać się trudne, a nawet rozczarowujące. Ich lektura wymaga bowiem od czytelnika pewnego przygotowania, polegającego nie tylko na rozpoznaniu (co oczywiste) najważniejszych elementów poetyki utworów literackich tworzonych przez artystę będącego przede wszystkim kompozytorem muzyki, lecz także na pozbyciu się (co niełatwe) niektórych oczekiwań, stawianych zazwyczaj dramatowi jako takiemu, oczekiwań, których ta twórczość zdecydowanie nie chce zaspokajać. Jednakże teksty teatralne autora *Scenariuszy* i *Audiencji* czytać należy, bo paradoksalnie, właśnie w scenicznej realizacji Schaefferowskich partytur uwadze widza umyka wiele z ich skomplikowanej budowy, a nawet przepadają istotne znaki możliwe do odnalezienia jedynie w zapisie, a wyznaczające niepowtarzalne konteksty interpretacyjne. Słowem: czytanie i oglądanie dramatów kompozytora ze Lwowa to dwa różne doświadczenia estetyczne.

Schaeffer jako dramaturg wydaje się tyleż oryginalny (jedynek w swoim rodzaju), co tradycyjnie konwencjonalny. Mam na myśli fakt, że w jego nietypowe partytury sceniczne wpisana jest „stereotypowa” idea teatralności, która służy za konieczne tło i punkt oparcia (oporu) dla dekonstrukcyjnych odkształceń na tejsze typowości dokonywanych. W rezultacie jego teksty dla teatru mogą wydawać się pozbawione wielu elementów tradycyjnie przypisywanych literackiemu gatunkowi dramatu, będąc w zamian bardziej kompozycją słowną i bardziej

scenariuszem działań, a więc i nad-literaturą i nad-teatrem. Zarazem jednak, mimo deklarowanej przez autora inwencyjności w konstruowaniu partytur teatralnych<sup>1</sup>, ich literackie instrumentarium sprawia wrażenie jednorodnego i jednolitego systemu, zbioru dość łatwo rozpoznawalnych, bo powtarzających się chwytów. Postaram się zatem pokrótce scharakteryzować Schaefferowski sposób użycia języka, budowanie postaci, wskazać schematy konstrukcyjne oraz wyznaczyć pewne mechanizmy ich funkcjonowania zarówno w czytaniu, jak i potencjalnie w odbiorze teatralnym.

Rezygnując z interpretacji, nie rezygnuję wszakże z nawiązania do problematyki estetyczno-filozoficznej, którą te teksty może niezupełnie zawierają, ale z pewnością stwarzają lub prowokują. To bowiem co najciekawsze, w moim przekonaniu, w tej twórczości dramatopisarskiej, dotyczy szeroko rozumianej sztuki, jej materii i jej uwarunkowań, sztuki teatru zaś w szczególności. Kiedy sam autor sugeruje obcowanie z jego tekstem na sposób asemantyczny, skupiony na kompozycyjnych wzorach jedynie<sup>2</sup>, pozostaje potraktować jego dzieło jako ślad lub symptom kontekstów, w których ono funkcjonuje. Dlatego dokonany przeze mnie wybór dziesięciu spośród blisko czterdziestu znanych mi sztuk eksponuje tę właśnie, pozornie autotematyczną, a w istocie filozoficzną problematykę. Zarazem są to bez wątpienia dramaty najbardziej atrakcyjne w dorobku pisarza, napisane językiem wciąż brzmiącym aktualnie, z postaciami na tyle nieaktualnie uniwersalnymi, że zachowującymi ponadczasową żywotność.

Korpus dramatów Bogusława Schaeffera daje się z grubsza podzielić na trzy grupy: grupa pierwsza, najważniejsza chyba, to dramaty dotyczące teatru w dwojakim sensie, zarazem podejmujące teatralną tematykę i dziejące się w środowisku teatralnym, które jednak w istocie należy odczytywać jako teatralną metaforę odnoszącą się do problematyki filozoficznej, głównie związanej z kwestią tożsamości. Należą do nich m.in. *Aktor, Kaczo, Demon teatru, Próby, Anons* oraz oczywiście *Scenariusze, Audycje i Kwartet dla czterech aktorów*. Grupa

1. „Zawsze uważałem, że w sztuce najważniejszy jest pomysł...”

(J. Zając: *Muzyka, teatr i filozofia* Bogusława Schaeffera. Salzburg: Collsch Edition 1992, s. 73).

2. „Przynosząc do teatru czystą, nieskażoną żadną tendencją aurę muzyczną, [...] oczyszczam teatr z obrzydliwego realizmu...” (tamże, s. 89).

druga to teksty opisujące co prawda jakiś świat przypominający realia społeczne, w którym występują postacie o cechach ludzi określonego stanu i charakteru, ale zarówno samą tę rzeczywistość, jak i działających w niej protagonistów sprowadza autor do schematycznie nakreślonej sytuacji quasi-społecznej i sfunekjonalizowanych relacji niby-międzyludzkich, co każe potraktować je bardziej egzemplarycznie niż merytorycznie. Najciekawsze z nich to: *Far niente*, *Inalt*, *Glosa*, *Razem*, *Rondo*, *Odwet*, *Awans*, *Sen i nie*, *Żniwo*. Wreszcie grupa trzecia to dramaty, zwykle dłuższe i wielopostaciowe, które należałoby chyba odczytywać jako alegoryczne debaty ideowe; od debiutanckiego biograficznego *Weberna*, przez analizę europejskiej duchowości w *Mrokach*, *Zorzy czy Alles*, po rozbudowaną grę lingwistyczną, lustrującą narodowe stereotypy w *Multi*. Utwory z ostatniej grupy wydają się najmniej interesujące, konwencjonalne i raczej proste formalnie, pod względem oryginalności myśli rozczarowujące. Z kolei w utworach z grupy drugiej wysoki poziom abstrakcji oraz skrajne podporządkowanie postaci i okoliczności realizacji założonych układów formalnych, przy jednocześnie słabej (mimo pozorów błyskotliwości) inwencji językowej, powoduje, że wydają się one intelektualnie jałowe, a lekturowo, mimo kilku znakomitych wyjątków, po prostu nudne. Grupa pierwsza pozostaje zatem, w moim przekonaniu, najciekawsza i najbardziej reprezentatywna dla całego dzieła pisarskiego tego wszechstronnego artysty.

W prezentowanym tutaj, jakże ograniczonym, wyborze zdecydowałem się pomieścić przede wszystkim to, co estetycznie najciekawsze w dorobku autora, ale też to, co najbardziej skłania do refleksji, co wręcz prowokuje interpretację teoretyczną i filozoficzną, a może i zaskakująco polityczną. Oba *Scenariusze* są, bez wątpienia, flagowym dziełem dramatycznym autora. Są nie tylko najbardziej znane, ale i od razu (bo są to teksty najwcześniejsze) mieszczą w sobie niemal cały korpus zagadnień, które praktykujący swoje teorie pisarz rozwinię w kolejnych utworach. Wraz z *Audiencjami*, z których „drugą” uważam za najbardziej reprezentatywną dla całego cyklu, komponują się one zarazem w długi wykład poglądów estetycznych kompozytora i dramaturga, myśli zapisanych całkiem serio, jakby ich twórca zwracał się bezpośrednio do czytelnika. Warto więc wysłuchać na początek tego

autorskiego wprowadzenia. Pomijam niemniej głośny *Kwartet*, bo stanowi on, moim zdaniem, raczej znakomitą inspirację dla inwencji aktorów niż ciekawy tekst dla czytelników. Kolejna grupa tekstów to dramaty dramatyzujące sytuację teatralną, a więc zawierające samo sedno Schaefferowskiego myślenia „o życiu” zawsze przez pryzmat życia teatru. *Aktor*, *Kaczo* i *Demon teatru* to jednocześnie opowieść o niezbywalnej teatralności relacji międzyludzkich i demonstracja działania jej mechanizmu. Dramaty teoretyka sztuki i kompozytora dają się bowiem czytać i oglądać jako rodzaj procesu myślowego rozgrywającego się na oczach publiczności, także, a może nawet bardziej, tej przewracającej kartki książki. Do utworów metateatralnych zaliczam również *Tutam* i *Odwet*, które co prawda nie dzieją się w teatrze bezpośrednio, ale ich sposób funkcjonowania, mimo „fikcyjnie realistycznego” kostiumu, jest przecież czysto konwencjonalny, co powoduje, że odsłania się w nich mechanika teatralizowania świata, jakiej poddany jest, zdaniem dramaturga, człowiek ze swej istoty. Na koniec *Spacery po parku*, przykład ulubionej przez autora finezyjnej kompozycji (lub dekompozycji) kolażowej, i *Largo*, jedna z kilku sztuk o artyście, swoiste credo moralne i życiowe autora, jego sygnatura.

Szczegółowa analiza metateatralnej dramaturgii Schaeffera (którą tu zapowiadam i zarazem odkładam na inną okazję) powinna pokazać zarówno rozwój i stopniowe wzbogacanie się problematyki tej twórczości, jak i jej ewolucję formalną. Jedno z drugim wiąże się, jak sądzę, w bardzo konsekwentną całość. Mamy bowiem przed sobą utwory pisarza nie tylko wyjątkowo świadomego swojego warsztatu (co przecież zdarzało się niejednemu), ale jednocześnie obdarzonego rzadką umiejętnością czynienia z tej samowiedzy praktycznego użytku – biorąc ją sobie za materię kolejnych dramatów.

## Język, dialog, mowa

Są uderzająco podobne w niemal wszystkich sztukach. Nasuwa to od razu podejrzenie, czy aby nie należałoby uznać, że mamy do czynienia raczej z quasi-narracją odautorską kryjącą się w pozornie różnorodnym tekście dialogicznym, z rozwijającym się monologiem ukrytym w tekście udającym zapis konwersacji. Potwierdzałyby to historia konsekwentnego rozwoju Schaefferowskiej formy dramatycznej,

a właściwie autorskiego docierania do niej, jaką obserwujemy, poczawszy od partytur koncertów rozpisanych nie na nuty, lecz na działania instrumentalistów, przez pierwsze scenariusze i audyencje, przez rozbudowane gry dialogiczne organizowane bezpośrednio na scenie, do dramatów rozgrywających się w jakichś (fakt, że schematycznych, ale jednak) okolicznościach „życiowych”.

Ów pozór wielopodmiotowości potwierdza dominujące odczucie, że rozmowa bohaterów na ogół nie przekształca się w rzeczywisty dialog, usiłują oni raczej wzajemnie się wykorzystać, przegadać jeden drugiego, używając mowy jako broni. Nie słuchają się, tylko podsłuchują wzajemnie, jakby słowa nie odnosiły się do otaczających ich okoliczności, lecz były im przez kogoś podrzucane z zewnątrz. Mówiący nie mają też sobie nic istotnego do powiedzenia. Oprócz typowych autotelizmów i przyłapań zawartość wielu wypowiedzi to uniwersalne prawdy o świecie, mędrkowanie albo pouczenia ze wstawkami wyjaśniającymi sens słów. Zazwyczaj są to banały, bywa że komiczne, ale nazbyt często trącą mentorskim dydaktyzmem. Wydaje się, jakby to nieobecny nadawca mówił przez postać do potencjalnego odbiorcy. Poza kilkoma wyjątkami, na ogół nie jest to więc błyskotliwa konwersacja salonowej komedii, raczej siermiężne dowcipkowanie farsy; ani zabawa w stylizację, ani gra sylogizmami, raczej rozpisane na dialog komentarze jednego podmiotu do tematów arbitralnie przezeń wprowadzanych w dialogi. W sztukach takich jak *Odwet* czy *Razem* tematy są stawiane wprost przez samych bohaterów, a ich omawianie jest wręcz motorem akcji.

Bywa, że autor jako Autor wtrąca się całkiem jawnie, bo na niego powołuje się jedna z postaci. Wówczas tekst przypisany postaciom nie służy im jako wypowiedź, lecz jako wypowiedziane na scenie didaskalia dla aktorów. Jeśli zatem aktor jako Aktor ma powiedzieć „tego nie ma w scenopisie” (*Próby*), to wiemy, że autor nie tyle napisał to jako kwestię dla postaci, ile raczej zanotował pewne działanie aktora w ramach postaci, którą ten gra – postaci Aktora, dającego do zrozumienia, że chce się od zadanej mu roli uwolnić. Przypomina to notację muzyczną, ale jakby odwróconą, świetnie sprawdzającą się w teatrze instrumentalnym – zapisuje się nie kompozycję do wykonania, lecz wykonanie w celu wygenerowania kompozycji. Ale jeżeli jedynym działaniem ma być mówienie, to żeby wywołać mówienie jako



działanie, trzeba aktorowi mimo wszystko dać „coś” do powiedzenia, czyli napisać mu tekst wypowiedzi uzasadniającej dramatycznie jego obecność na scenie, a tym samym uczynić z niego postać, choćby tylko postać Aktora. Wypowiedź taka brzmi więc sensownie, jej właściwym przeznaczeniem jednak jest jej formotwórcza funkcja w partyturze spektaklu. Tak funkcjonują całe dramaty: *Aktor, Kaczo, Próby* oraz *Scenariusze i Kwartet*.

Pozbawiony indywidualnego idiomu, jednorodny stylistycznie język dialogów odziera postać z ludzkiego wymiaru. Wypowiedź nie wyraża żadnej psychiki, raczej pewne stereotypowe postawy emocjonalne (agresję, niecierpliwość, konformizm, sentymentalizm itp.), dla których postać stanowi zaledwie miejsce ujęcia. Mówiący używa języka niemal obiektywnie, jakby chciał poinformować widza o tym, co ten ma wiedzieć i rozumieć. Chociaż z pozoru są to salonowo-urzędowe konwersacje, to jednak (inaczej niż w typowym dramacie mieszczańskim, w którym autor raczej nie pozwala postaci mówić wprost, aby umożliwić widzowi rozpoznanie sensu sytuacji, w jakiej toczy się rozmowa) za werbalną ekspresją nie kryje się tu żadna przygoda, żadne wydarzenie się w niej nie odciska. Postać (podmiot tekstu) zostaje na scenę przyniesiona przez aktora, ten zaś wychodzi na widok publiczny (stając się podmiotem mówienia), aby odegrać sytuację-znak; ma zatem dać się podejrzeć w działaniu, a nie uczestniczyć w zdarzeniu. Faktycznie działają tylko aktorzy, którzy żonglują rolami, postać traktując niemal przedmiotowo, motywowani nie tyle dramatyzacją jakiegoś świata, ile samą sytuacją występu i autorskim scenariuszem. Aktorzy traktują więc postać-typ jak muzyk traktuje instrument, który prezentuje jego i swoje własne możliwości. W rezultacie w miejsce kompozycji zrealizowanej w określonej instrumentacji otrzymujemy kompozycję samych instrumentów – faktura zastępuje strukturę. *Wczesne Scenariusze* oraz *Kwartet dla czterech aktorów* autor traktuje wręcz jak inspiracje do improwizacji, a jeszcze wcześniejsze *Fragmety* wypadaloby uznać za coś w rodzaju choreografii aktorskich z dodatkiem tekstu do wygłoszenia.

Pozorna jest przeto sama sytuacja kontaktu międzyludzkiego, w istocie bowiem dochodzi raczej do wzajemnego oddziaływania na siebie słów, które niejako zderzają się ze sobą. Dialog nie rozpada się wprawdzie, ale też nie nawiązuje się jako dialog, a jedynie jako wzajemnie

napędzające się wypowiedzi podmiotów skoncentrowanych na sobie, a właściwie „na swoim”. Ponieważ obie strony traktują się instrumentalnie, mówiący korzystają z siebie wzajemnie tylko po to, żeby się wygadać. Często więc wypowiedź interlokutora traktowana jest jako prowokacja, na którą trzeba zareagować werbalnie, choć może należałoby powiedzieć dosadniej: „odpyskować”. Wydaje się, że rozmówcy mówią nieustająco podniesionym głosem jak w amerykańskich kreskówkach lub sitcomach. Nie są to jednak pospolite kłótnie, partnerzy nie prowadzą dialogu w celu porozumienia się w jakiejś sprawie lub spierania się o coś, lecz używają mówienia między sobą dla wywołania w sobie (nie u partnera właśnie, bo chodzi tu raczej o samonapędzanie się) reakcji, która pozwala im zaistnieć – zawsze tylko w mowie. Tym sposobem status bytowy postaci jest niemal całkowicie uzależniony od czynności mówienia, a więc w praktyce od mówiącego performer. Ten sceniczny klinch instrumentów znajduje odbicie w realiach dramatu, które komponują się w abstrakcyjne kompozycje relacji międzyludzkich: w *Żniwie* hierarchicznie, w *Gdyby* symetrycznie, w *Odwecie* i w *Razem* przeciwstawnie. W rezultacie postać zostaje zredukowana do funkcji medium żywiołu mowy (gadulstwa), który to żywioł napędza zarazem wszystkie funkcje „życiowe” postaci w świecie przedstawionym. Postać jest więc sama z siebie pasywna, animuje ją dostarczyciel języka – autor. W skrajnych przypadkach ta mechanika dialogu przekształca się w rymowaną uzasadnioną jedynie efektem performatywno-akustycznym, który z kolei prowadzi do przekształcenia spektaklu dramatycznego w popis estradowy.

Bierność tę przełamać może (i stara się) również aktor – realny człowiek zniewolony niejako postacią fikcyjną. Aktor jako nieodzowny partner autora, choć potencjalnie samodzielny, w praktyce przymuszony jest do tego współdziałania, bo jego jedynym sposobem bycia jest funkcjonowanie jako postać. Między niewolą fikcji a nieistnieniem autentyku wybór jest absolutny, jeżeli zdarzy się chwila wolności to na krótko, pod warunkiem „wyjścia” z przedstawienia, który to gest ma przecież sens jedynie w trakcie spektaklu. Porzuciwszy postać, aktorzy nie stają się jednak sobą, stają się automatycznie postacią Aktora w tym to przedstawieniu. Wiedzą o tym, wiedzą więc również, że wszelkie ich „autentyczne” mówienie do siebie nawzajem pozostaje i tak powtarzaniem kwestii zadanych im przez autora. Jedynym sposobem

wypowiedzenia czegoś „naprawdę” będzie zatem zwrot do publiczności, co autor często im sugeruje, wiedząc z kolei, że i tak nie uwolnią się przecież od jego tekstu. *Scenariusz dla aktora* i *Audience* w całości są, mniej lub bardziej jawnym, dialogiem z widzem, w *Próbach* mamy coś w rodzaju plebiscytu publiczności, głosującej za określonym dalszym ciągiem przedstawienia. Dlatego dialogi wypowiedane są jakby na użytek publiczności, trochę bokiem do partnera, obliczone na efekt, jaki ma wywołać wypowiedź, a nawet same użyte w niej słowa. Niektóre wypowiedzi brzmią więc jak estradowe bon moty z tandetnego teatrzyku, chociaż bliżej im może do współczesnych oper mydlanych, w których do bólu przeciętni ludzie gadają byle co na przypadkowe tematy, próbując być przy tym dowcipnymi. Domorośli filozofowie komentują świat przy obiedzie lub przy kawie, w kolejce, w autobusie, w biurze, najczęściej narzekają, sprzecząc się albo wypowiadają ogólnikowe sądy. Dialog to więc quasi-naturalny, raczej takie sobie paplanie. Bardzo polskie?

Przy całej intencjonalnej uniwersalności i manifestowanej multikulturowości wyczuwa się w tych rozmowach nader lokalną mentalność, typowe wady charakteru „Polaczka”, skażonego na dodatek komunistycznym stylem codziennego życia z jego biurokracją, drobną korupcją, ogólną wzajemną nieżyczliwością i nieszczerością gestów, przenoszeniem prywatnych żali i frustracji na abstrakcyjnie pojętą władzę urzędników, którzy oczywiście sami niewolni są od ulegania najniższym instynktom. To zaś przypomina typową postać polskiej satyry społecznej z popularnych skeczy i monologów kabaretowych, postać Człowieka z Prowincji, czyli agresywnie przestraszonego prostaczka, z jego mieszaniną wulgaryzmów i parodii języka szkolnej edukacji, który się ośmiesza, mimowolnie ujawniając swoją głupotę, nieokrzesanie towarzyskie i prymitywizm moralny.

Trzeba przyznać, że jest to dialog bardzo atrakcyjny dla improwizacji aktorskich, ale też skłaniający do wygłupów, i to właśnie z nich śmieją się zazwyczaj widzowie spektakli realizowanych na podstawie tekstów Schaeffera. Ten typ aktorstwa niewtapiającego się w postać, ten zdystansowany sposób gry eksponujący „familiarność” aktora kosztem „obcości” postaci wydaje się wręcz warunkiem fortunny zaplanowanego performansu – już nie dramatu na scenie, lecz bezpośredniego spotkania wykonawców z publicznością. Teatr to zatem

zaaranżowany „ku ucieście gawiedzi”, i z tejsze tradycji – rzymskiej i średniowiecznej – wywiedziony. Ów kuglarski aspekt potencjalnego widowiska odsłania plebejskie korzenie, formalnie przecieź jawnie literackiej, tradycji *commedia dell'arte*, ktorą daje się odczytać równieź jako ludową parodię teatru dworskiego, czyli oficjalnej manieri obyczajowej. Oto bowiem ostentacyjnie sztuczna (kulturalna) postać, zawsze o rysach heroikomicznych, zostaje poddana krytycznej deformacji w zdystansowanym wobec niej sposobie gry aktora, manifestujacego w ten sposob swojå osobistå empatiå wobec wolnego jakoby od urzędowego udawania widza i równy mu status społeczny. Tak zadzierzgnięta więź aktora z widzem pozwala temu drugiemu na zdystansowanie się od kultury wysokiej i karnawałowe uwolnienie się od presji związanej z jej wymaganiami. Na dodatek postać włoskiej komedii wie dzie podwójny żywot – udaje przecieź samå siebie za pomocå kabotyńskiej autokreacji. To wlasnie obnażanie tej gry w auto-referencyjnych zachowaniach aktora jest źródłem komizmu i zarazem pozwala widzowi cieszyć się przekonaniem o wlasnej autentycznosci.

Postacie zawsze ustawiane są wyjściowo w kontraście do siebie i to na każdym poziomie, pod każdym wzgledem, strukturalnie (biernie) lub hierarchicznie (performatywnie); bez tej relacji samodzielnie nie istnieją, a ich działania polegają wlasciwie na ciągłym ustanawianiu aktualnego modelu wzajemnej dominacji i podleglosci. Agresja bynajmniej nie wyzwala w bohaterach cech im swoistych, a przeciwnie, łączy ich ze sobå aź do utraty samodzielnosci, a w końcu przekształca w jednolicie brzmiającą orkiestrę zlewajacych się głosów, aktorom zaś oferuje w zamian motywację działań scenicznych, której nie znajdujå w dramacie postaci. Ten ich ścisły związek ujawnia wlasnie wspólnota języka, który wiąże i zniewala, bo uzależnia od siebie, narzuca na nich siatkę językowej unifikacji; mówiący nie wypowiada „się”, lecz poddaje „się” wypowiedzi mechanicznie. Różnice językowe w zasadzie nie występują, okazjonalnie tylko pojawiają się jakieś typowe zwroty, ale nie tyle w celu zbudowania charakterystyki postaci, co ze wzgledu na potencjalną atrakcyjność ich samych. Mówiący wydaje się niewolnikami ponadindywidualnych stylów mówienia. Wrażenie istnienia językowej masy wzmaga fakt, że jedyną dystynkcję językową między nimi stanowi kontrast stylu wysokiego i niskiego, przy czym ten pierwszy zdradza cechy mowy codziennej małomiasteczkowych

urzędników, drugi zaś jest zdegradowaną do niegramotności i wulgaryzmów mową człowieka ze wsi. Jeśli pojawia się postać artysty, jak w *Poranku*, lub człowieka uduchowionego, jak w *Mrokach*, to jego język nabiera subtelności, jest gramatycznie poprawny, a jego słownik odwołuje się do humanistycznego wykształcenia rodem z klasycznego gimnazjum. Tym samym ktoś taki zawsze będzie „człowiekiem z zewnątrz”, trochę staroświeckim (przedwojennym) i niezupełnie polskim (typ galicko-galicyjski) indywiduum. Panem Bogusławem, profesorem konserwatorium?

Swobodne skojarzenia tematyczne, śledzenie homonimów i synonimów, rymowanki itp. rozrastają się czasem w dłuższe tematy, ale to jeszcze bardziej alienuje takie partie dialogu, a tym samym podmiotem tych wypowiedzi staje się sam język (świadomość językowa autora), który zdaje się samodzielnie przemawiać przez usta postaci we własnym interesie; język w zasadzie komponuje się sam z siebie, tka jednolitą teksturę z dialogicznie oddzielonych wypowiedzi albo tworzy warstwę improwizacji naddaną nad dialogicznym sensem tychże wypowiedzi. Do pewnego stopnia rozmowy w tych dramatach to, jak zauważyła Marta Karasińska<sup>3</sup>, symulakra dialogów, ponieważ wypowiedzi w istocie nie dialogują ze sobą, a jedynie mniej lub bardziej ze sobą się zderzają<sup>4</sup>. Tym bardziej zatem wolno nam uznać je za wydarzenia same w sobie<sup>5</sup>, nie zaś za odniesienie do wydarzeń przez nie opisywanych. Mówiący najczęściej tylko „podejmują tematy”, chociaż szczątkowa forma fabuły, generującej dialog-spotkanie, też się zdarza. Karasińska twierdzi wręcz, że to niby-dramaty<sup>6</sup>, bo wydarzenia nie wydarzają się w nich popychane przyczynowo-skutkowym działaniem się, lecz są jakby animowane każde z osobna przez mówienie i na użytek mówienia. Cały dramat zamyka się więc najczęściej w jednej długiej rozmowie, sztucznie niejako podzielonej na kawałki tematyczne. Dzięki ostentacyjnej „życiowości” tematów nie jest to jednak rozmowa pozbawiona zupełnie osadzenia w pewnej, choćby bardzo schematycznej fikcji prawdopodobieństwa i w niej też ma swoją motywację. Ów wąty mimetyzm nie ma być wszakże celem, a zaledwie mimowolnym rezultatem mówienia. Szybko jednak dostrzegamy, że to prawdopodobieństwo rodem z literackiej

3. M. Karasińska:  
*Bogusława Schaeffera  
filozofia nowego teatru.*  
Poznań: Wydawnictwo  
Naukowe UAM 2002,  
s. 112.

4. Tamże, s. 122.

5. Tamże, s. 124.

6. Tamże, s. 134.

konwencji (np. komedii mieszczańskiej w *Dennyach*, rodzinnego horroru w *Sen i nie*) lub stereotypowego powszechnego mniemania (np. o życiu urzędasów w *Żniwie*, w *Toaście*, w *Far niente*; funkcjonowania szkoły w *Anonsie* lub w *Gdyby*).

Spod teatru, który ucieka od rzeczywistości, wзира literatura, która sprowadza się na deski sceny, wciela się w aktorów, wydobywa się z języka i staje w przytomności świadków. Dramat więc w jakimś sensie przewycięża teatr, ten zaś stara się go zignorować, pokonując jego własną skłonność do alienacji i inercji, czyli dla jego dobra.

### Postać – aktor – autor – osoba

W tym świecie zamkniętym w teatrze to byty od siebie wzajemnie zależne, ale dlatego właśnie odrębne. Aktor może więc raz po raz opuszczać postać, a postać może dystansować się od aktora, choć prawdę mówiąc, tylko na mocy decyzji autora przypisanych jej słów. W praktyce bowiem gra toczy się między władającym postacią Autorem-Panem, a próbującym wybić się na niepodległość Aktorem-Sługą, przy czym niejednokrotnie to autor pisze kwestie wypowiedane przez aktora niby prywatnie, w praktyce czyniąc z niego postać w kostiumie „aktora”. Chociaż realny człowiek-aktor może improwizować, ingerując w przebieg performansu niejako od siebie, to najczęściej prezentowane na scenie gesty odrzucenia maski postaci fikcyjnej są same działaniem nie mniej fikcyjnym, bo wpisanym w scenariusz autorski.

Z dramatów tych daje się przeto wyczytać swoista antropologia, w której człowiek rozumiany jest jako istota z zasady nieautentyczna, z definicji bowiem niezdolna do stawiania sobie celów i wyboru życiowej drogi, pozbawiona więc nie tylko podmiotowości, lecz także autonomii i możliwości autokreacji. Dlatego nie ma tu konfliktów, nie może ich być tam, gdzie ludzie są marionetkami, są za to starcia, ponieważ wzajemną wrogość bliźnich zakłada się z góry. Wzajemne uzależnienie i unifikacja ludzi powoduje, że człowiek od człowieka chce się jakoś oddzielić; desperacką autotomię zdobywa się za pomocą agresji skierowanej na bliźniego. Jej uzyskanie możliwe jest jedynie przez odpodobnienie, czyli odparcie innego. Aby prawdę tę unaocznic, autor od początku ustawia sytuację jako ring, pole rywalizacji, rozgrywkę; jedyną stawką jest w niej momentalna przewaga (*Odwet*,

*Inalt*). Świat, w którym dochodzi do wymiany ciosów, staje się czymś w rodzaju hermetycznej korporacji ściśle powiązanych ze sobą jednostek, w której wartości są sztucznie wykreowane, a prawdziwe są tylko instynkty. Bohaterowie nie mają realnych potrzeb ani pragnień, działają biernie jako tryby napędzającego ich systemu. W *Gdyby* rywalizują ze sobą szkoły filozoficzne, w *Rondzie* toczy się psychomachia redaktorek kobiecego pisma.

Każda sztuka zaczyna się albo od sztucznego ustawienia, albo z zaskoczenia wprowadza odbiorcę *in medias res*. Autor zaczyna obserwować bohaterów w działaniach, które oni prowadzą od dawna i zapewne nie skończą się jakakolwiek konkluzją, po prostu sztukę rozwiąże sam spektakl albo zamknie się zaprojektowany cykl wydarzeń. Częstym zabiegiem kompozycyjnym jest gwałtowna wolta wyrażona nagłą utratą panowania postaci nad sobą. Początkowy ład dysputy ulega rozpadowi, następuje katastrofa spowodowana wyzwoleniem się mocy psychicznych niszczących porządek dobrych manier. Ludzie nagle zmieniają oblicze, porzucają formy towarzyskie, żeby dać upust tkwiącej w nich brutalności (*Awans*, *Sen i nie*, *Inalt*). Nie jest to jednak schemat motywacji ukrytej pod pozorami salonowej zabawy (jak u Witkacego), lecz nieoczekiwane dla niego samego załamanie się psychiki bohatera, który nie jest w stanie dłużej udawać człowieka kulturalnego. Skutkiem takiego wydarzenia w świecie przedstawionym będzie kontrastowa zmiana nastroju na poziomie performansu, aż chciałoby się powiedzieć: pomysł typowy dla poetyki nowoczesnej muzyki, która woli operować „polami dźwiękowymi”, jak naucza sam Schaeffer, niż linią melodyczną. Wolta taka może dotyczyć również tematu. Na przykład w biznesowo-politycznym świecie *Żniwa* na początku panuje ideologia ascezy, po czym nagle, mocą nieumotywowanej decyzji Szefa zmienia się na ideologię libertyńską i wszystko powtórza się „na odwrót”, na podobieństwo reprzyzy w zmienionej tonacji.

Miejsce zdarzeń określa typ stosunków międzyludzkich: biuro to klientyzm, restauracja to usługi, szkoła to kontrola i hierarchia. Z takich mikrosystemów składa się społeczeństwo. Bohaterem negatywnym nie jest jednak brutal i cham, ulubiony charakter autora, lecz konformista, osobnik nijaki a zarozumiały. W dramatach o teatrze kimś takim jest najczęściej Reżyser, prezentowany jak alter autor, uzurpujący sobie władzę nad Aktorami, którzy przecież powinni służyć Autorowi jako

instrumenty w jego kompozycji – dramatyzacji instrumentalistów (*Kwartet, Denni, Próby*). W przeciwieństwie do szczerego „autora” dramatu, „reżyser” spektaklu jest cynicznym manipulatorem. W tej sytuacji „aktorowi” rozdartemu zawsze między „rolą” a „osobą” pozostaje służyć dwóm panom, ale za to jego dramat okaże się najbardziej spektakularny – dla widza, który przypatruje się tej totalnej wojnie z bezpiecznego dystansu. Tak jakby jego to nie dotyczyło? To właśnie ta zarezerwowana dla publiczności komfortowa moralnie hipokryzja powoduje, że pozornie krytyczne społecznie dramaty Schaeffera w praktyce podlizują się niskim instynktom odbiorcy; kierując atak w stronę anonimowych „innych”, autor mimowolnie stwarza sytuację podobną do tej, kiedy w naszych powszechnych narzekaniach używamy sformułowań typu: „ludzie to są...”. Widz może więc swobodnie rozkoszować się swoją rolą inteligentnego i (nie)moralnego arbitra, który wszelkie łajdactwo kładzie na karb głupoty lub nieokrzesania. Jeżeli instytucje cywilizowanego społeczeństwa postrzegamy wyłącznie jako opresyjne systemy, to nic dziwnego, że jedynym wyjściem wydaje się ucieczka od świata etycznych motywacji w uniwersum nieuwarunkowanych żadną „życiową” realnością konwencji estetycznych.

Realnym władcą w tym świecie nie jest jednak wcale autor (zwykle nieobecny), lecz tekst (zawsze obecny), czyli partytura dynamiki zmiennych relacji między mówiącymi wpisana w kompozycję wypowiedzi. Dialogi, choć wiążą ze sobą podmioty wzajemnie uwarunkowane, faktycznie należą do zewnętrznego wobec nich mechanizmu, co sugeruje istnienie nadrzędnej, trwalszej rzeczywistości. Transcendencji? Być może jest to jedynie sama gra językowa i jej reguły, ale wówczas i ona staje się Kosmosem, chociaż zawsze będzie to kosmos stosunków społecznych (kościół międzyludzki?), aktualnie trwałych, nigdzie jednak niemających oparcia, chyba że w naturze ludzkiej. W większych dramatach (*Mroki, Zorza, Alles, Webern*) tym Kosmosem będzie konstelacja idei, a mówiący staną się ich wcieleniami. Zanikowi osobowości towarzyszy dominacja ideologii, którym podporządkowują się wyrażeni ludzie. Więc może nie „autorytarna transcendencja”, lecz „totalitarna immanencja” rządzi... Rządzi się między ludźmi? Nad niesamodzielną postacią, instrumentalnym aktorem i zdystansowanym widzem władzę dzierży autor, nie wykorzystuje on jednak swojej pozycji suwerena do zaproponowania jakiegś oryginalnej konwencji,



lecz ogranicza się do manipulowania zastanymi narzędziami, pasywnie korzystając z nich na korzystnym dla niego rozkładzie ról – teatralnych i społecznych. Dramatopisarz świadomie nie chce wykreować niczego wyjątkowego, chce raczej urządzać sytuację spektaklu, którym w praktyce zawiadują immanentne zasady gry w teatralizację. Wierność tym zasadom i panowanie nad nimi umożliwiają fortunną realizację aktualnego przedstawienia, bo faktycznie obowiązują one zawsze i wszędzie – w społeczeństwie poddanym równie spetryfikowanym modelom zachowań jak graniu w konwencjonalnym teatrze.

Ponieważ tożsamość polega jedynie na utwierdzeniu swojej pozycji w systemie i roli w grze, które pospołu przejawiają się w mowie-dialekcie, to o byciu decyduje skuteczność w mówieniu. Nigdy nie jest to jednak mówienie swojego i od siebie, zawsze odpowiadanie, stąd poczucie uzależnienia i wynikająca z tego ciągła walka. „Gra wypiera egzystencję”, pisze Karasińska<sup>7</sup>, bo egzystencja, dodajmy, nigdy nie dociera do poziomu realnych uwarunkowań. Ścierają się ze sobą nie osoby, lecz konceptualne figury socjoteatru. Czyżby więc już jednak kondycja ponowoczesna jako totalna ironia? Ale tylko z pozoru zimna, bo faktycznie motywowana frustracją spowodowaną koniecznością wypełnienia wewnętrznej pustki, czego dowodzi naocznie ciąg metamorfoz, jakie przechodzi na prokrustowym łożu sceny postać Aktora w *Aktorze*. Patrząc na Showmana, protagonistę sztuki *Kaczo*, stajemy się świadkami cierpienia osobnika niezdolnego do udźwignięcia swojego *show*, czyli po prostu losu. Również instrumentalizujący aktora *Scenariusz* i wykorzystujące go w roli medium *Audience* dają się odczytać jako nieustające wadzenie się bohaterskiego Aktora z demiurgicznym Autorem. Wersją „fabularną” tych zmagania będą dramaty, w których występuje faustyczny Mefisto (*Awans*) i jego wcielenia w postaciach Mentora (*Sen i nie*) czy Mistrza (*Seans*). Podobnie w biurach (*Żniwo*) czy szkolnych (*Anons*) mikrokosmosach ludzie naśladują silniejszych, zamieniają się miejscami lub dostosowują się do okoliczności. Codziennosc opresyjnych systemów wymusza aktorski konformizm i jedynie obiecuje aktorskie spełnienie. Przeżywający intymną tragedię Aktor (jak u Cypriana Norwida), toczący desperacko karykaturalne potyczki o swoje samostanowienie, obrazuje więc być może kondycję zdegradowanego totalitaryzmem (w skali mikro) człowieczeństwa.

7. M. Karasińska,  
dz. cyt., s. 160.

I nie jest to bynajmniej „człowiek” w cudzysłowie, to ktoś znany nam z sąsiedztwa. Odczytane jako parable, hermetyczne z pozoru sztuki autora *Demona teatru*, stają się nagle nader współczesne, przynoszą alegoryczny portret bohatera naszych czasów... Nie mogąc być z siebie, człowiek jest skądś (obcy w swoim otoczeniu) albo nikąd (zamieszkujący nicność), zawsze niezadomowiony. Będąc z gruntu nikim, skazany jest na aktorstwo; przekonany, że pośród bliźnich można zaistnieć tylko w określonej roli, mimowolnie czyni z siebie aktora, a tym samym uniemożliwia sobie autentyczną egzystencję, co też uświadamia sobie boleśnie. W teatrze „człowieka” reprezentuje aktor, który raz po raz desperacko zrywa z siebie kostium i maskę postaci, wciąż jednak pozostaje na scenie. Czym teraz uzasadni swoją tu obecność? Toteż aktor, nie chcąc grać postaci, panicznie stara się nie zostać nagim nikim na oczach gawiedzi. Stąd nawiedzająca go skłonność do wygłupów, stąd próby manipulowania wizerunkiem postaci, która skądinąd, jako twór schematyczny, łatwo poddaje się takim zabiegom. Spod uchylonej maski widzowie lepiej dostrzegają osobę aktora, a zarazem uczestniczą w jego osobistym dramacie zmagania się z wieczną nieautentycznością. Dzieli się na tych, którzy empatycznie solidaryzują się z wysiłkami histriona, oraz tych, którzy patrząc na to z dystansu, postrzegają go jako figurę żalną.

Słabo spersonalizowana postać istnieje jedynie jako performer tekstu, jako „mówiące”, które umożliwia językowi wypowiedzenie się. Jedyne wyjściem z pułapki, w której znika tożsamość, byłaby więc odmowa udziału w grze mówienia (gadania), czyli albo samodzielnie stworzony monolog, albo muzyka; instrumentalista może zostać autorem, ale innego dramatu. Alternatywę dla niewoli i wyobcowania stanowi faktycznie autokreacja, tę jednak skutecznie blokują procedury bycia jako jawienia się, w tym przypadku zjawiania się w mowie. W świecie wzajemnych odbić każdy „mój” wizerunek jest w rzeczywistości „czyimś” widzeniem mnie. Można je zaakceptować albo odrzucić, silniejsi próbują manipulacji, lecz jej skutków nie da się przewidzieć. Jeżeli jednak, jak nauczają dwudziestowieczni filozofowie (Ludwig Wittgenstein, Jacques-Marie Lacan, Paul Michel Foucault, Zygmunt Bauman), tożsamość nie daje się już ująć jako *Cogito*, a jedynie jako *Dico*, to w istocie ogranicza się ona do jakiegoś, *coś* że fałszywego, samorozpoznania (stąd jej heglowskie źródła i freudowskie metody),

które wszakże nie jest możliwe w pełni, a więc pozostaje skazane na permanentne samoniezrozumienie, niewypowiedzenie się w quasi-odpowiedzi, w nie-dialogu. Pozostaje zatem skonstruować siebie i utwierdzić się w tym Ja. Ostatecznie podmiotowość jest do ocalenia jako solipsyzm i hermetyzm, rola totalna, bo utrwalona jako postawa. Wierność tej postawie pozostaje najwyższym nakazem etycznym. Taki jest bohater „pozytywny” Schaefferowskich gier społecznych – to ktoś, kto „zachowane zachowanie”<sup>8</sup> szyje na własną miarę. Mitotwórca czy mitoman?

W każdym z dramatów metateatralnych (*Scenariusze, Audiencje, Aktor, Próby, Kaczo*) mamy do czynienia z próbą oddzielenia performerera od postaci; próbowanie to zaś trwa nieskończenie i wciąż wikła się we własne aporie – jest więc niejako motorem napędowym i samą treścią ludzkiego dramatu. Jako szczególny przypadek na tym tle jawi się *Tutam*, najsprawniejszy chyba mechanizm teatralny krakowskiego kompozytora. Każdy z aktorów gra dwie role w dwóch wyobrażonych przestrzeniach, czyli praktycznie „tu” na proscenium i „tam” w głębi sceny. Migrując nieustająco między rolami, performerzy faktycznie deprecjonują „serio” swoich postaci, w rezultacie wyzwalają w przytomności widza Performerów jako protagonistów dramatu zdarzenia scenicznego. Nagi teatr wyziera spod literatury? Biorąc konwencje za materiał, z formy czyniąc treść, dramatopisarz dociera do samego fundamentu europejskiego (bo narodzonego w liturgicznym dramacie średniowiecza) sposobu przeżywania teatru, który polega na śledzeniu działań aktora-osoby i aktora-postaci równolegle... Zasadę tę przenosi na interpretację kondycji ludzkiej, która zawiera się już nie w samej figurze aktora, lecz w całej sytuacji teatralnej naszego obcowania ze sobą wzajemnie. Oto bowiem w miejsce niemożliwej autentyczności tworzymy sobie „tożsamość”. W teatrze będzie nią tożsamość performerera jako roli „performera” grającego postać, która ujawnia swoją umowność. Performer usilnie kompromituje więc postać (walczy z narzucaną sobie tożsamością), wytrwale powtarzając: „ja gram! i jako taki jestem sobą”. Ale przecież w ten sposób jest tylko „grającym”, jest przeciw-postacią, więc to w istocie postać kontroluje człowieka,

8. Ten znany termin, pochodzący od Richarda Schechnera, pasuje tu lepiej niż narzucający się zrazu „ceremonia” lub „rytuał”, gdyż wskazuje na utrwalony i wciąż aktualizowany w codzienności mechanizm reagowania, w przeciwieństwie do zachowań odświętnych.

tożsamość zaprogramowana sprawuje władzę nad podmiotem, ponieważ wpisany jest w nią scenariusz buntu. Wolność performerera została więc niejako zdefiniowana i dana mu do zagrania – jest to rola aktora zaprzeczającego swojej postaci. Świadomy tej sytuacji Aktor-aktor desperacko samobójczym gestem zwraca się do widza. Ten jednak reaguje... jak widz. Wchodząc do teatru, widz też przecież wchodzi w rolę i nie zamierza z niej zrezygnować. Może oglądać i słuchać to tylko, co się mu przedstawia (wypowiedzi, postaci i wydarzenia), ale zarazem może podglądać i podsłuchiwać (aktorów), niejako biorąc odwet na autorach spektaklu za to podporządkowanie. Czyż nie tak oficjalnie obcujemy z ludźmi i nie tak mniemamy o bliźnich na własny użytek?

Siedząc na widowni, mamy skłonność przypisywać słowom padającym ze sceny ich uprzedniość, niekoniecznie związaną z jakimś fikcyjnym światem, ale z pewnością związaną z jakimś przygotowaniem aktorów. Wiemy, że aktorzy na scenie nie „mówią sobie”, jak mówimy w życiu, nie spodziewając się ani po sobie, ani po rozmówcy kolejnej kwestii, lecz mówią to, co mają powiedzieć. Postać „performer” oraz performer jako osoba wikłają się więc w paradoks kłamcy, ale tylko dlatego, że zakładają naturalnie ludzką tendencję do przyjmowania prawdziwości treści słów i równie po ludzku konwencjonalną skłonność do nieufania aktorom jako osobom. W teatrze osiągnięcie efektu spontanicznej wypowiedzi jest niezmiernie trudne (akt całkowity?), praktycznie możliwe jedynie jako jawna i realna reakcja aktora na spontaniczny gest widza. Ale i wtedy nie do końca, bo aktorzy w takiej sytuacji zwykle starają się nie wyjść całkiem z roli, choćby to miała być tylko rola „performera” w aktualnym performansie, przeto reagują najczęściej ze względu na ten performans, dbając o jego fortunność jako wydarzenia teatralnego. W *Kaczo* protagonistą jest Showman, czyli show-man, człowiek-spektakl, który usiłuje samodzielnie zrealizować przedstawienie o sobie samym. Tylko że ktoś mu je jednak zaplanował... Nawet jeśli z ust aktora pada autokomentarz na temat jego własnych działań jako grającego postać, czy choćby tylko wypowiedzianego przypisane jej słowa, to i ten komentarz wpisany jest w tekst sztuki. W gruncie rzeczy wszelkie, nierzadkie u Schaeffera próby deziluzji mają na celu unaocznienie klęski tego rodzaju usiłowań wybicia się na poziom wiarygodności. Być może zatem ta komedia o Aktorze

uwikłanym w konwencje zmierza w stronę realnego happeningu – osobistej tragedii aktora.

Totalitarny system pozorowania dążenia do prawdy faktycznie wzmacnia wzajemną nieufność; krytyczna podejrzliwość pozostaje jedynym mechanizmem zachowania przynajmniej autonomii. Widz, mnożąc nieufność do sensu, brnie w bezsens i dystansuje się coraz bardziej, w rezultacie się nudzi. Czy chodzi o to, żeby zmanifestować, iż świat jest nieinteresujący, nawet teatr? Do pewnego stopnia tak, tyle że wtedy uwaga widza powinna przenieść się na samą formę. Czy to się udaje? Raczej nie, uwaga widza podąża bowiem nie w głąb, lecz umyka na powierzchnię – widz obserwuje kunszt aktorów, jak choćby w *Kwartecie*, setki razy wykonywanym przez Peszka, Frycza i braci Grabowskich. Na tym przykładzie świetnie, nawiasem mówiąc, prezentuje się Schaefferowskie aktorstwo, które polega na wirtuozerii opisu przy nieustannej świadomości bycia obserwowanym. Każdy z aktorów instrumentalistów jest praktycznie solistą w ramach ansamblu, każdy ma do wykonania jakieś zadanie sceniczne, przy czym zarówno tekst wypowiedzi, jak i budowane przy jego pomocy sytuacje służą w istocie za punkt oparcia dla tych popisów. Aktor właściwie nie ma niczego do zagrania, ma jedynie skorzystać z danego mu materiału, żeby zbudować z niego swój sceniczny popis. Kiedy ogląda się te sztuki w teatralnej realizacji, ma się wrażenie, że treść wypowiedzi i działania wypowiadających swoje kwestie aktorów rozwarstwiają się, a między nimi pojawia się nie postać dramatu, lecz sama możliwość tejże, puste miejsce kuszące wypełnieniem, ale nierealizujące go nigdy. Czy dlatego, że miejsce między autorem a aktorem przeznaczone jest dla... osoby? A tej próżno szukać w teatrze.

### Kompozycja – lektura – wykonanie

W twórczości muzycznej i literacko-teatralnej tego artysty kompozycja, lektura, wykonanie są związane ze sobą tak ściśle, że właściwie zaplanowane jako jednolity proces. Schaeffer zaczyna od teatru instrumentalnego, który uważa jeszcze za dzieło muzyczne, chociaż bardziej niż o to, co instrumentalisci grają, chodzi w nim o to, jak to robią, a więc właściwie o to, co robią ze swoim ciałem na użytek publiczności. Potem przychodzą sławne „scenariusze” już zdecydowanie

„dla aktorów”, dalej „audiencje”, w których tekst stanowi w zasadzie jedyną materię utworu, uzupełnianą tylko działaniami fizycznymi potencjalnego performerera, mającego zresztą za zadanie wprowadzić je wedle własnej inwencji. *Audiencje* są praktycznie wykładami na temat nowej muzyki, wygłaszanymi całkiem serio, wzbogacanymi stopniowo o dygresje na tematy społeczne lub filozoficzne i od czasu do czasu przerywanymi dowcipnymi „zakłóceniami” w postaci odwołań do tematów ostentacyjnie trywialnych. Dramatopisarz zaczyna więc swój teatr od prostego chwytu wyeksponowania performatywnych aspektów takich działań, które ze swej istoty winny skupiać uwagę odbiorcy na „treści” tego, co słyszalne – koncertu i wykładu. Reakcja publiczności wpisuje się w samą dramaturgię spektaklu, którego aktualizacja dopiero uzasadnia jakikolwiek dramat postaci. Dramatopisarz niejako reżyseruje reakcje widza, dlatego to, co na scenie wydaje się atrakcyjne, w lekturze brzmi abstrakcyjnie i w sumie często trąci banałem. Paradoksalnie zatem lepiej czyta się sztuki metateatralne, bo ich temat uzasadnia treść wypowiedzi bohaterów, za to sztuki będące z pozoru bardziej „o życiu” w lekturze rażą sztucznością.

W tych pierwszych tekstach przeznaczonych do wykonania scenicznego widać pewne tendencje praktyki twórczej autora, które będą rozwijać się w kolejnych, w pełni już dramatyczno-teatralnych utworach. Będzie to dążenie do wyeksponowania uwarunkowań formalnych kosztem fabularnych do tego stopnia, że te pierwsze nabierają wartości celu samego w sobie, podporządkowują sobie świat przedstawiony, który tym samym jawi się jako coraz bardziej zdeintegrowany, ostentacyjnie banalny, aż w końcu trudno dochować mu wierności w trakcie lektury. Na jego miejsce pojawiają się mikronawiązania do stereotypów zakorzenionych w zunifikowanej przez media świadomości zbiorowej czy ikonografii kultury popularnej lub wywody teoretyczne, wprowadzane bez cudzysłowu, jako wypowiedzi jawnie lub pośrednio odautorskie. Nie są to zatem utwory, jak się sądzi, zupełnie oderwane od rzeczywistości społecznej, autor bowiem nieustannie odnosi się do niej krytycznie, a jedynie traktują one tę sferę powierzchownie i stereotypowo. Inny stały chwyt polega na igraniu z przyzwyczajeniami odbiorcy, z konwencjami estetycznymi, z utrwalonymi przekonaniami itp. Autor nie tyle więc wymyśla i kreuje sytuacje w zupełnej abstrakcji, co raczej buduje swoje światy

i swoje formy na podstawie już istniejących zarówno w przestrzeni społecznej, jak i artystycznej. Mamy więc do czynienia z typowo awangardowym nowatorstwem polegającym na destrukcji zastanych formacji i z postmodernistycznym pasożytowaniem na istniejących strukturach przez stałe odnoszenie się do nich. Świat przedstawiony to w tym pisarstwie rzeczywistość mniemana, konceptualna lub rodzaj stereotypowej postpamięci. Autor igra z przewidywanymi wyobrażeniami utwalonymi w świadomości (lub podświadomości) widza, a właściwie pogrywa sobie sam ze sobą, bo faktycznie odbija się od własnego mniemania o widzu, który nigdy nie opuszcza miejsca wyznaczonego mu przez dramatopisarza.

Prowadzi to do silnej unifikacji dramatów wybitnego kompozytora. Niemal zawsze powtarza się w nich ten sam rodzaj materiału tematycznego i ten sam sposób jego prezentacji. Wyraźnym zmianom podlegają w zasadzie tylko ukryte głęboko struktury i procedury porządkujące, czasem nader wyrafinowane, ale za to trudne do uchwycenia dla widza, który siłą rzeczy koncentruje się na atrakcyjnej, a dominującej całość percepcji warstwie wykonawczej. Paradoksalnie zatem – to, co było głównym przedmiotem wysiłku autora, pozostaje aktywne bardziej jako zasada twórcza i konstrukcyjna niż pomocne w kształtowaniu procesu odbioru, czy to teatralnego, czy lekturowego. Postać nie daje się określić na sposób literacki, nie można przypisać jej charakterystyki psychologicznej, fizycznej czy nawet społecznej, każda taka cecha jest bowiem na tyle schematyczna, że czytający od razu wyczuwa jej czysto funkcjonalny, strukturalno-performatywny cel. W tym świecie indywidua to elementy procedur społecznych i międzyludzkich performatywów, przy czym „człowiek” jest tu jedynie funkcją czy aspektem tego, co dla autora uniwersalnie „człowiecze”, w rozumieniu niemal absolutnie zdeterminowanego kontinuum. Człowiek indywidualny może co najwyżej wytrącić się z masy człowieczej w chwili zderzenia się z innym, a i to pozwoli zaledwie na chwilowe wcielenie się w rolę przeciwnika bliźniego.

Ze względu na brak zasadniczego sporu mówiącym brak też w zasadzie wspólnego przedmiotu zainteresowania, co powoduje, że dialog, aby mógł toczyć się dalej, musi raz po raz niejako odnowić swoją energię przez odniesienia do samej sytuacji mówienia, nawiązując do pojedynczych fraz, słów, tematów, motywów, które jeden z interlokutorów

niejako wyciąga (czepia się ich) z wypowiedzi rozmówcy, żeby na tej postawie kontynuować swój ciąg wypowiedzi. Nasuwa to oczywiste skojarzenia z duetem muzycznym lub improwizacją jazzową, a przy tym chwyt taki, często powtarzany, wzmacnia poczucie alienacji poszczególnych słów, tym samym osłabia możliwość ich semantycznej konkretyzacji. Słuchacz, jeszcze bardziej zaś czytelnik, zmuszony jest wówczas albo odrzucić takie „bezsensowne” frazy, albo zaakceptować ich czysto formalną wartość. Można by wręcz uznać, że dla tego rodzaju języka scenicznego idealna byłaby ekstremalna sytuacja odbiorcza – słuchanie w obcym, nieznanym słuchaczom języku. I faktycznie, autor napisze w końcu sztukę wielojęzyczną (*Multi*), dla słuchacza niby-wielojęzycznego, ale przecież faktycznie dla bezjęzycznego, zdolnego jedynie rozpoznać samą obcojęzyczność tekstu, którego realizacja głosowa stanie się w tych okolicznościach performansem artykulacyjnym, wykonywanym przez instrumentalistów mówienia, choć nie przestanie wszakże być językową wypowiedzią osób.

Postać jest więc tworem z założenia niepełnym, jest raczej gotową do wypełnienia dyspozycją, tworem niemal wirtualnym, swoistym awatarem gotowym, by wcielił się weń żywy performer w praktycznym (fizycznym) wykonaniu. Taka konieczność partyturowego traktowania wypowiedzi poszczególnych podmiotów zdecydowanie utrudnia lekturę tradycyjnie literacką, tekst staje się bowiem dość szybko nużący, a wyłaniający się z niego świat przedstawiony ubogi. Literackie nastawienie do tekstu wzbudza poczucie, że jednolite procedury zachowań werbalnych ciągną się zbyt długo i powtarzają się natrętnie. Zarazem jednak wyraźnie widać, że autorowi zależy na wytrąceniu czytelnika z takich właśnie czytelnicznych przyzwyczajień. Żeby nauczyć się obcowania z tego rodzaju tekstem, należy wstępnie zaakceptować fakt, że słowa „nie chcą mieć sensu”, czyli z założenia nie odnoszą się do jakiegokolwiek pozawerbalnej rzeczywistości. W praktyce zatem ich jedynym „sensem” jest zawarta w nich potencja perlokucji, skuteczność działania słowami, w warunkach abstrakcyjnych, co najwyższej skonkretyzowanych jako sytuacja w przestrzeni scenicznej. W sztukach dłuższych zależności takie ulegają odwróceniu. Teksty monumentalnych *Mroków* czy debiutanckiego *Weberna* to właściwie dyskusje na zadany temat, mniej lub bardziej dowcipne, czasem parodystyczne (jak we fragmentarycznych *Fragmentach* czy



w epizodycznych *Spacerach po parku*), a czasem deklaratywne (np. *Ranek* opowiada o kompozytorze, który bezpośrednio wypowiada swoje credo); tu nic prawie nie dzieje się za sprawą mówienia, zdarzenia bieżą swoimi równoległym torem. Przeto znowu najlepiej „słucha się” (z kartki lub ze sceny) sztuk metateatralnych, w nich bowiem strona „poważnej” treści i strona „fantastycznej” fikcji wspierają się wzajemnie, a nawet możemy śledzić je odrębnie, bez konieczności zawieszania zaufania do jednej z nich.

Należałoby więc przyjąć, że wszystkie dialogi Schaefferowskich dramatów dzieją się w teatrze, nawet wówczas, kiedy didaskalia opisują jakies inne, pozornie realistycznie rozpoznawalne okoliczności. Same tytuły dramatów (zawsze pięcioliterowe etykiety) sugerują rodzaj relacji między postaciami, z której wynika sposób ich funkcjonowania: *Odwet* to odbijanie, *Razem* to współdziałanie, *Rondo* to wirowanie, *Awans* to wybijanie się, *Żniwo* to zdobywanie, *Inalt* to wchodzenie i wychodzenie itd. Autor bardzo często traktuje didaskalia jako po prostu „ustawienie sceny”, nawet jeśli używa określeń typu „biuro” albo „kawiarnia”, to i tak w praktyce są to z założenia sceniczne atrapy przestrzeni społecznych, w istocie bowiem chodzi mu jedynie o ich aspekt strukturalno-funkcjonalny, o wpisane w przestrzeń i utrwalone w niej za pomocą społecznej konwencji relacje międzyludzkie. Tych ostatnich jest zresztą zaledwie kilka, we wszystkich dramatach mamy do czynienia z wariantami wciąż tej samej przestrzeni – duże, ale pod względem duchowym prowincjonalne miasto, z jego klatkami przeznaczonymi do urzędniczej pracy oraz intelektualnej rozrywki, czyli zajęć właściwych dla niezamożnej inteligencji. Poza biurem, szkołą i kawiarnią jest tu więc również miejsce na teatr, bynajmniej nie awangardowy, bo funkcjonujący jako kolejna instytucja zrutynizowanych zachowań uczestników tej całej „gry miejskiej”. Aż chciałoby się powiedzieć: Kraków, Lwów, Salzburg i temu podobne relikty mieszczańskiego imperium, poddanego na dodatek powojennej degradacji.

Ów teatralny sposób istnienia świata, w którym dochodzi do wymiany kwestii między performerami, sam w sobie jest skrajnie konwencjonalny, a przez to doskonale realny. Dramatopisarz odwołuje się bowiem niezmiennie do klasycznej sceny pudełkowej, z nią zaś do konwencjonalnej relacji aktor–widz, jaka obowiązuje w kameralnym teatrze europejskim co najmniej od XVIII w. Scena nie jest tu nigdy

„przestrzenią gry” aranżowaną dla partykularnych celów, nie jest to „miejsce zastane”, mogące być semiotycznym współnikiem przedstawienia, schaefferowska „scena” zawsze jest tą samą sceną, jedynie odpowiednio urządzaną w ramach tradycyjnej umowy estetycznej. Tak bezwarunkowo akceptowana konwencjonalność teatralności potęguje, paradoksalnie, konieczność jej istnienia, jej niekwestionowaną nieusuwalność, co w praktyce daje widzom i aktorom poczucie maksymalnego ukonkretnienia bycia tu i teraz – na scenie zawsze i tylko. Widzowie i aktorzy wzajemnie uświadamiają sobie swoją obecność i tym samym podejmują wspólną grę w ramach procedury aktualizacji teatralnego performansu, zarazem artystycznego i społecznego. Innymi słowy: obie strony zgodnie bawią się w „jesteśmy w teatrze”. W takiej sytuacji nie są możliwe żadne efekty „magicznego” wejścia w świat fikcyjny, ale też nie funkcjonują ewentualne efekty przełamania bariery dzielącej postać od performerera, a tego ostatniego od widza; aktorzy otwarcie i usłużnie „występują” dla widzów, robią przedstawienie przy użyciu tekstu ofiarowanego im przez autora wypowiedzi. Wydarzenie takie przypomina więc bardziej kabaret, występ estradowy, seans cyrkowy, czy wreszcie jarmarczny popis zakładający spontaniczną reakcję-współuczestnictwo przytomnej zdarzeniom publiki. Postać – komiczna i abstrakcyjna zarazem – sprawia wrażenie fantastycznej, a zatem bezpiecznej dla widza, odnajdującego natychmiast swoje miejsce w konwencjonalnym mechanizmie, którego celem działania jest w zasadzie rozrywka mimo pozorowania „intelektualnych” ambicji. Jednak, podobnie jak w *commedia dell'arte* czy w spektaklach dadaistów, widz musi być odpowiednio obeznany z mechaniką spektaklu, w praktyce więc stać się jego współ-poruszycielem i strażnikiem jego (nie)realnych granic. Często nawiązywany dialog aktorów z widownią skutkuje zwykle aktywizacją śmielszych widzów, co jeszcze bardziej jednoczy wszystkich w poczuciu współuczestnictwa w familiarnym wydarzeniu. Dramat jako partytura spektaklu, który jest właściwą treścią dramatu, spycha ten ostatni na stronę „udawanego happinessu”, ale tylko w realizacji scenicznej, w teatrze obujemy raczej z „fikcyjnym spektaklem”. W przeciwieństwie do sytuacji oglądania inscenizacji dramatu, który wydaje się dziać za sprawą aktorów, lektura tekstu dramatycznego wzmacnia poczucie obecności autora jako instancji nadawczej, co w rezultacie daje efekt obcowania z opowieścią

o planowanym spektaklu. Czytając didaskalia skierowane do aktorów jako instrumentalistów mających manipulować procesem odbioru, czytelnik mimowolnie jednoczy się empatycznie z dramatopisarzem w swoistym spisku przeciw... widzowi, którym sam nie jest, póki co. W teatrze bowiem widz staje mimowolnie po stronie aktora, ten zaś przekonuje do siebie samą swoją aktywnością; w lekturze natomiast czytelnikowi ofiarowana jest pewna nadwiedza jako wiedza o aktorach. To dzięki niej może on opatrzyć cudzysłowem również te elementy potencjalnego performansu, które na scenie musi uznać za aktualne próby „fraternalizacji” aktora z publicznością. Czytelnik wchodzi więc w rodzaj współdziałania z autorem pisarzem ponad głowami autorów aktorów, i dzięki temu może aktorskim gestom przyjrzeć się z dystansu. Nie ulega tym samym często niewybrednym wysiłkom aktorów, starających się wciągnąć widza w happening prześmiewczy wobec postaci.

Obie strony w tej rozgrywce są językowo samoświadome, wydaje się wręcz, że aktorzy po trosze parodiują własny styl, co w jakiś sposób upodabnia ich do siebie, czyniąc z nich uczestników wspólnej gry, a publiczność „kibicuje” postaciom rozgrywającym mecz, w którym co prawda wszystko się może zdarzyć, ale w ramach niemożliwych do złamania zasad. Jest to więc rodzaj improwizacji ustrukturyzowanej, której dowolność wykonawcza mieści się w granicach autorskiego projektu, a performans aktorów odbywa się niejako wewnątrz struktury wyznaczonych im ról. W kompozycjach muzycznych Schaeffera będzie to ulubiony sposób konstruowania utworu jako projektu wykonania. Właściwym dziełem kompozytora będzie faktycznie zadanie wyznaczone wykonawcom, czyli scenariusz koncertowego ustalania partytury. Wbrew pozorom nie ma tu miejsca na wolność, przeciwnie, raczej na totalitaryzm i anarchię. Rodzi się bowiem poczucie jednoczesnej konieczności i dowolności układu, a performerzy dysponują tylko pozorowaną swobodą, w rzeczywistości pozostają zabawką w rękach autora ograniczeń, który zdaje się im przypatrywać niczym zwierzętom wypuszczonym na arenę.

Sam zaś performans nie chce chyba dokądkolwiek zmierzać, trwając w rozciągniętej teraźniejszości, przestrzennie stoi w miejscu. Chociaż skoro porusza się w przestrzeni mentalnej jako rozwijający się sylogizm, to w jakimś sensie posuwa się w czasie wewnętrznym

postaci, aktorów i widzów śledzących, każdy na swój sposób, rozwój prezentacji. Z samej tej zasady tworzenia i ze sposobu trwania (dziania się) kompozycji wynika niemożliwość pojawienia się akcji, a nawet wątków, pozostają jedynie tematy do rozegrania. W kompozycjach muzycznych większości znanych mi utworów Schaeffera jest podobnie, sprawiają one wrażenie nieruchomego kolażu tematów wędrujących między instrumentami rozstawionymi w przestrzeni, umożliwiając tym samym niemal niekończące się wariacje. Po wysłuchaniu takiego utworu (również dramatu) ma się wrażenie, że nie był on procesem, lecz dynamicznym stanem. Przekładając to na utwór dramatyczny, a więc prymarnie literacki, a docelowo performatywny, mamy do czynienia z projektem performansu scenicznego (w teatrze), ale nie tyle w sensie reżyserskiej koncepcji, ani dramatyzacji działań performerów, ile ze słownym materiałem oraz układem (wyjściową choreografią?) wykonawców. Powstaje wrażenie jakby były to dwa różne zbiory elementów, zestawione ze sobą, przyporządkowane sobie wzajem (ale raczej arbitralnie niż logicznie, mocą decyzji kompozytora), działających co prawda razem, ale każdy wedle własnego mechanizmu (tu decydują wewnętrzne determinanty). Co więcej, jeśli pojawia się jakaś współzależność między nimi, to raczej odwrotna do tego, czego moglibyśmy się spodziewać po dramacie – tu nie tekst-wypowiedź buduje postać, lecz aktor w kostiumie postaci nadaje wyraz materiałowi słownemu. Oznacza to, że materiał (zarówno dźwięki, jak i słowa) zostaje niejako z założenia podporządkowany potencjalnemu wykonaniu, sam zatem jest podrzędny, drugorzędny, nieważny ze względu na swoją treść, sens itp. (dla Schaeffera muzyka nie ma treści), brany pod uwagę ze względu na efekt wykonawczy jako materiał do wykorzystania przez performerów, którzy mają z niego skorzystać we właściwy dla siebie sposób. Tym samym grając siebie samych, wygrywają swoje z materiału dostarczonego przez kompozytora (dramatopisarza), który jest autorem dzieła muzycznego (dramatycznego) niejako zawartego w ich dziele performatywnym i z niego wydobytego (jak dźwięk) za sprawą wykonania.

Aktor jest zatem wolnym i równorzędnym współtwórcą spektaklu? Pozornie. Faktycznie przecież czerpie z autora, biorąc z niego wszystko, co stanowi zadanie do wykonania; robiąc swoje, realizuje więc projekt autora. Na poziomie założenia (opublikowanego tekstu)

pozostaje autonomiczny, na poziomie realizacji (przedstawienia) okazuje się jednak, że traktowany jest instrumentalnie, bynajmniej nie partnersko, gdyż wolność instrumentalisty i tak pracuje na autora warunków i materiału, które ten niby zaproponował, a faktycznie wymusił. Tym samym autor zarazem ujawnia się, bo to on dał tekst i ustawienie postaci, i znika, bo to sam performans ma być przedmiotem zainteresowania odbiorcy, do którego zresztą jest skierowany i bez którego by nie zadziałał. Stąd atrakcyjność wykonań Schaeffera i nieatrakcyjność czytania jego kompozycji. Dzieje się tak dlatego, że w istocie nie mamy tu do czynienia z dramatem, lecz z tekstem dla teatru w najczystszej postaci, tekstem, który w lekturze ma wartość niemal wyłącznie językową, nie tworzy natomiast formy dramatycznej, lecz właśnie czysto literacką teksturę partytury performansu. Dramat to, według Bogusława Schaeffera, literatura jako materia kompozycji formalnie analogicznej do asemantycznego utworu muzycznego, ale zaprezentowanej w ramach konwencji teatralnej przez aktorów instrumentalistów. Byłoby to zatem dzieło zasadniczo muzyczne skomponowane w materii literackiej?

Częste schematy numeryczne w układach relacji między postaciami, liczba postaci i performerów oraz ilościowe relacje między nimi tworzą swoiste wariacje logarytmów, numerycznych wzorów, a spotkania układają się w ściśle określone figury geometryczne. Omawia je szczegółowo Marta Karasińska w rozdziale drugim swojej książki o Schaefferowskiej filozofii teatru. Najczęściej wzorce te służą za schemat kompozycyjny i jakkolwiek mogą zawierać też pewne „treści” ezoteryczne, to jednak zasadniczo ich zadaniem jest podporządkowanie przebiegu performansu scenicznego założonej strukturze. Dzieło teatralne, istniejące z konieczności w czasie, uzyskuje dzięki temu wymiar bezczasowej kompozycji, znowu na podobieństwo utworu muzycznego. Ten martwy i praktycznie ukryty przed wzrokiem widza szkielet pokrywa żywa i manifestacyjnie jawna faktura charakteryzowanych nomenklaturą muzyczną „nastrojów”, w jakich prowadzone mają być rozmowy; nastrojów zatem, które odnoszą się bardziej do sposobu wykonania mówienia niż do jego związków z przedmiotem wypowiedzi, a więc są informacją skierowaną raczej do performerów i, w lekturze, sugerują wyobraźni czytelnika czysto teatralny wymiar zapisanego utworu, tak jak określenia nastroju i tempa zapisane w partyturze koncertu

odnoszą się do jego potencjalnego wykonania. Autor chętnie stosuje muzyczną nomenklaturę w zapisie dramatu (*Kaczo, Largo, Sen i nie*), sugeruje nawet pewne analogie formalne (np. strukturę sonatową w *Scenariuszu dla trzech*), ale trudno zgadnąć, co też istotnego miałyby one wnieść do interpretacji tekstu. W istocie jednak w dramatycznych kompozycjach kompozytora „muzyczna” jest nie forma, lecz technika, czyli sposób organizowania materiału. Fabularny ciąg wydarzeń-zmian zastępuje koherentny układ zdarzeń-spotkań; powtórzenia i nawroty układów między podmiotami, kontrastowanie ich ze sobą, powtarzalność tematów pojawiających się w rozmowach albo jedynie poszczególnych słów, symetrycznie odbijające się w sobie sytuacje – wszystko to prowadzić ma do zastąpienia następstwa kolejnych wydarzeń odległością między podobnymi lub kontrastowymi sytuacjami. Rzecz by można, że linię melodyczną fabuły, jej dramatyczne napięcia, wyparł rytm interwałów partytury spektaklu.

Żeby właściwie przeczytać dramat tworzony za pomocą narzędzi i technik przeznaczonych do komponowania muzyki, należy zapomnieć o tym, co mówią postacie, a słuchać jedynie tego, jak brzmią zdania w ich ustach, należy śledzić same tematy rozmów, czyli to, o czym się mówi, oraz czasowo-przestrzenne związki zachodzące między instrumentalistami wygłaszającymi swoje partie. W rezultacie, jeśli widz zdoła zauważyć te prawidłowości, spod pozornie swobodnie improwizowanego performansu wyłania się krystalicznie czysta figura rządząca scenicznym światem performerów z zewnątrz, władająca wszakże przez samo swoje trwanie, bo mocą autorskiej decyzji kompozytora. Ów dominujący i porządkujący wszystko „układ” daje się przeto interpretować na zasadzie swoistej konieczności, wszakże niemotywowanej żadnym odniesieniem do jakiegokolwiek, fizycznej czy metafizycznej rzeczywistości, a jedynie trwałością narzuconego zdarzeniem porządku, który jednakowoż niejako „tłumaczy się sam” przez swoją konsekwencję, hermetyczność, wyczerpanie. Co charakterystyczne, na ogół są to figury zamknięte, które sugerują niezmienną (niemożliwość zmiany?) relacji między postaciami. Po kilkunastu epizodach-rozmowach nie wydarza się właściwie nic, podmioty „działające słowami” nie ulegają żadnej metamorfozie – wydaje się jakby od początku do końca trwały w tej samej, przerstającej ich partykularne spotkania sytuacji. Ta doskonale zrealizowana „jedność

w wielości” uobecnia się więc jako „czysta forma”..., bynajmniej nie wzbudza jednak „metafizycznych uczuć”.

Rzeczywistość i „rzeczywistość” zamieniają się miejscami – miejsce zwolnione przez wygnaną w teoremat metafizykę zajmuje estetyka wywiedziona z artystycznej konwencji; ta druga nie tylko trafniej opisuje współczesny świat, ale i ma większe szanse stać się przestrzenią realnego doświadczenia. Sztuki Schaeffera zasadniczo dzielą się na dwie kategorie: „o teatrze” i „o czymś”, przy czym te „o teatrze” starają się być również „o czymś”, a te „o czymś” często mimowolnie stają się również „o teatrze”. W rezultacie „o czymś” niemal zawsze sprawia wrażenie tematu arbitralnie narzuconego sytuacji realnie teatralnej, tak jakby udramatyzowany problem miał jedynie wypełniać pustą strukturę wyjściową potencjalnego performansu scenicznego, co z kolei powoduje, że ostatecznie najczęściej następuje przemiana każdego rodzaju problematyki pozornie społecznej, politycznej czy filozoficznej na rozprawę „o teatrze”, rozprawę, która wydaje się nieuchronna, bo przecież źródłowa.

Pod słowem „teatr” należy rozumieć wszystkie działania i miejsca kojarzące się z graniem ról, udawaniem i autoprezentacją. Jeśli nie jest to teatr sceniczny, to jakaś „przestrzeń jawnie naśladowująca umowność sceny”<sup>9</sup>, miejsce, w którym człowiek skazany jest na bycie widzianym przez innych i ocenianym na podstawie wyglądu czy zachowania. Rzecz by można, iż oto spełnia się społeczeństwo spektaklu, a Schaeffer w pewnym sensie antycypuje naszą dzisiejszą rzeczywistość zmediatyzowaną, która zobowiązuje nas do bycia przez prezentowanie się, nieustannie z kolei oceniane przez różnego rodzaju gremia. Taka totalna teatralizacja stosunków międzyludzkich sprowadza współistnienie do wzajemnego kontrolowania się, jest więc figurą władzy nad tożsamością. Jest to jednak niewątpliwie demokracja liberalna, czyli taki model polityczny, w którym każdy może być każdym tylko dlatego, że wyjściowo każdy jest tak samo nikim. Równości i wolności nie dopełnia jednak braterstwo, lecz wieczna rywalizacja pod okiem arbitralnie (samowładnie) powołanych sędziów, w ramach nie wiedzieć przez kogo ustalonych zasad i anonimowych instytucji, które ją wręcz wspomagają, funkcjonują bowiem jak ring bokserski, stadion czy arena. W sztukach często mamy sytuację

9. E. Wąchocka: *Autor i dramat*. Katowice: Wydawnictwo UŚ 1999, s. 107.

takiej opresyjnej oceny. Pojawia się urząd i jego petenci (*Far niente*), nauczyciele i uczniowie (*Anons, Gdyby*), gwiazda i akolici (*Seans*), show w studiu telewizyjnym wymaga udawania i manipulacji (*Razem*), a redakcja modnego pisma dla pań zarazem podporządkowuje się gustom i narzuca wartości (*Rondo*). Między różnymi grupami toczy się ciągła walka na udawanie. Działania medialne i mediacyjne (biurokracja, prasa i telewizja, szkoły) wykazują absurdalną inercję, gdyż w istocie służą same sobie, podtrzymują jedynie swój mechanizm, za istotę swojego istnienia biorą bowiem sam sposób ich funkcjonowania. Takim miejscem jest również instytucja-teatr, równie jałowa jak tamte, ale zdolna przynajmniej zaciekawić sama sobą i nienarzucająca się zbyt obywatelom, bo do niczego praktycznie nieprzydatna.

Często tematem gry w teatr jest igranie z dwiema jakoby sferami – realnie sceniczną i fikcyjnie napisaną, albo między sferą gotową do zagrania i tą niegotową jeszcze, dopiero próbowaną tu i teraz (*Aktor, Kwartet, Próby*). Krytycy chętnie mówią o przenikaniu się i zacieraniu tych dwu światów, niejako idąc ufnie za sugestią autora. Od początku jednak widać, że obie strony nie są właściwie stronami, gdyż mogą jedynie udawać, że różny jest ich status ontyczny. Więcej nawet, to sfera pozornie bardziej fikcyjna, czyli dramat-scenariusz, jest w gruncie rzeczy solidniej osadzona w rzeczywistości, nie udaje bowiem niczego poza tym, czym jest – tekstem. Zastanawiające jest przy tym, że cały wysiłek grania kierowany bywa na dążenie ku realności, przy świadomości nieuchronnej klęski tych usiłowań, bo przecież to właśnie w teatrze realności najpewniej nie daje się przyłapać. W zamian za pomocą „przedstawiania” osiąga się rodzaj rzeczywistości zastępczej, polegającej na zmaksymalizowaniu świadomości grania. Jest to więc zawsze rzeczywistość stworzona, nigdy dziejąca się. Aliści, widz teatralny i słuchacz koncertu ulegają złudzeniu stawania się świata powoływanego do życia (przemian) przez aktorów, zawieszając niejako wiarę w stwórczą determinację autora. Kompozytor, komponując kompozycję, chce zapanować już nie nad samym wykonaniem, a nad percepcją performansu; komponuje przeto koncert, aby, dając pozorną wolność wykonawcom, faktycznie uniemożliwić im wyzolenie się z tej „wolności”, której warunki im wyznaczył. W ten sposób sprawuje nad nimi ukrytą władzę za pomocą samych procedur, zapewniając sobie nieodpowiedzialność, a zarazem



rozbraja w punkcie wyjścia wszelkie zarzewia buntu, bo uczestnicy tego systemu żyją w przekonaniu, że są jego współtwórcami, podczas gdy cała ich energia zużywa się w niekończących się próbach wybicia się na niepodległość, które z zasady muszą skończyć się na kolejnej autonomii. Ten idealny system możliwy jest realnie jedynie pod warunkiem totalnej estetyzacji życia społecznego i poddania polityki pod rządy speców od aparycji.

Teatr jako materia, forma, miejsce i temat jest według Schaeffera modelem cywilizacji (nie świata), bo jest wytworem człowieka dla człowieka, czymś, co ludzie ofiarowują ludziom jako swoje wyobrażenie o innym i swoją chęć autoprezentacji. Oglądając w teatrze sztukę o teatrze, obcujemy z czystą formą człowieczeństwa, z destylatem cywilizacji, ze szkieletem (rentgenowskim wizerunkiem) tego ciała, jakie obleka się w ciała różnych społeczeństw. Teatr to, dla krakowskiego kompozytora, laboratorium teorematów. Arbitralnie postawione, abstrakcyjne tematy nie potrzebują akcji. Akcję, rozumianą jako ciąg wynikających z siebie wydarzeń, zastępuje rodzaj sylogizmu, w którym postawiona na wstępie teza lub sugestia powraca na końcu jako udowodniona naocznie (np. *Largo* i *Ranek* to diagnoza kondycji artysty). Prześwietliwszy ludzkość (europejskość?), Schaeffer dostrzega w niej przerażająco doskonałą, samozwrotną konstrukcję, której znakomita kondycja jest przyczyną jej inercji. W tym sensie jest to postmodernistyczna wizja wyczerpania sił witalnych, których warunkiem istnienia jest, jak zauważył wcześniej Witold Gombrowicz, niedojrzałość. Ludzkość dojrzała, ludzkość spełniona we własnym projekcie, czyli w cywilizacji, utraciła wgląd poza samą siebie. Nie chce poza siebie wyglądać, bo czy to będzie Metafizyka, czy Rzeczywistość, będzie to coś, co nią nie jest.

Ludzkość to gromada prostaków i prymitywów, które walczą o dominację przez poniżanie innych; ludzie są w tym podobni do siebie, ale każdy przekonany jest o własnej wyjątkowości, przy tym wszyscy są wobec siebie wzajemnie niechętni. Jest to więc raczej stado niż społeczeństwo, jednak stado zorganizowane, co znaczy: uporządkowane i poddane jakiemuś zewnętrznemu dyktatowi. O miejscu jednostki w strukturze (organizacji?) decyduje zwykle zawód, pojęty jako funkcja społeczna, determinująca tożsamość jednostki, gdyż sama ta nie ma w zasadzie żadnej własnej tożsamości. Ponieważ główną siłą napę-

dzającą poszczególne osobniki jest pragnienie dominacji, społeczność taka musi być, siłą rzeczy, zorganizowana hierarchicznie. Generalnie występuje podział na klasę dominującą, przekonaną o własnej wartości (kulturalni), i klasę podległą, przekonaną o swojej niezależności (prostacy), przy czym porządek ten przekłada się na umiejętność funkcjonowania w społeczeństwie. Sprawność taka zwie się „kulturą”; kulturę się ma, co wyraża się swoistą ogładą, czyli w praktyce znajomością procedur funkcjonowania całego mechanizmu. Ma to odbicie głównie w języku, a właściwie w sposobie mówienia. Dlatego we wszystkich dramatach „inteligent” wyraża się manierycznie, a „prostak” mówi niegrammatycznie, ten pierwszy odwołuje się najczęściej do formuł grzecznościowych i sformułowań pseudonaukowych, ten drugi robi proste błędy leksykalne lub wyraża się wulgarnie, ten pierwszy mówi „po miejsku”, wspomagając się gotowymi formułkami, ten drugi zaś „po wiejsku”, atakuje bliżej nieokreśloną gwarą. Ponad tę dialektykę mędrka i chama wybijają się jednostki wybitne, przy czym „wybitność” ich zdaje się polegać właśnie na „wybiciu się” z tłumu, jest niejako pochodną samego ścierania się pozostałych dwóch grup, wyjściem z właściwego tamtych kłinczu; osobnik wybitny po prostu nie walczy, lecz staje z boku. Jednostka taka jest więc „lepsza” jedynie w relacji do stada, przy czym owa jakość ma charakter zwykle intelektualny, rzadko moralny.

Osobniki wrażliwe moralnie, czy choćby obdarzone świadomością etyczną, zdarzają się wyjątkowo, najczęściej stanowią jeszcze jedną, odrębną kategorię ludzi (Ybbes w *Mrokach*, Kompozytor w *Ranku*). Zasadniczo jednak ocen moralnych w tym świecie się nie wystawia. Jedyne kwalifikacje – tępy, agresywny – słaby, wyrafinowany – prymitywny, pański – chamski, ewentualnie męski – kobiecy. Wszystkie oceny dają się więc sprowadzić do estetyki. Estetyka w zasadzie zastępuje etykę, a „zło” pojawia się jedynie w postaci krzywdy wyrządzonej komuś wyjątkowo wrażliwemu i przedstawiane jest wyłącznie z punktu widzenia ofiary; najczęściej jest nim artysta. W tekstach często padają nazwiska kompozytorów, zazwyczaj jednak nie należą oni do świata dramatu, lecz są w nim jedynie przywoływani „z nazwiska” właśnie. Kompozytorzy ci, jeśli nie są podmiotem wypowiedzi, istnieją w tekście na prawach gościa cytatu, co sprawia, że „są” gdzieś realnie, jako konkretne, historyczne

osoby. Tym samym wyraźnie odróżniają się od, pozornie bardziej „istniejących”, bo faktycznie uobecnionych, podmiotów mówiących, które z kolei, jak pamiętamy, są jedynie miejscem w strukturze społecznej. Tak przywołanemu Kompozytorowi jako roli przysługuje swoista odrębność i autonomia. Nie trudno domyślić się przeto, że Kompozytor to zwykle maska Autora.

Twórczość Schaeffera ponosi konsekwencje swojej awangardowości – raz rozpoznane koncepty wychodzą na wierzch i służą same sobie, co w efekcie staje się nudne, głównie w lekturze, bo w realizacji scenicznej każdy dramat z osobną wciąga odbiorcę w rozgrywkę, którą ustawia. Atrakcyjni aktorzy prezentują historie niczyje, albo lepiej: przypadki nie-osób, relacje czystych funkcji w strukturze rozgrywki, która ciągle jeszcze wydaje się odzwierciedlać jakiś schemat stosunków międzyludzkich. Prawdę mówiąc, zbiór bohaterów tych ponad czterdziestu dramatów jest raczej ubogi; mamy tu kilka powtarzających się typów. Dominującym jest chyba „wielki arogant”, czyli osoba zajmująca eksponowaną pozycję społeczną, czy to z racji oficjalnego stanowiska (szef), czy też uznanego autorytetu (uczony, artysta). Osobnik taki nie odznacza się na ogół żadnymi szczególnymi przymiotami umysłu ani ducha, ma za to znakomite mniemanie o sobie i wyraża swoją dominację przez prymitywne i brutalne (nie tylko werbalnie) poniżanie podwładnych, którzy z kolei stanowią kolejną grupę bohaterów, dających się określić jako usłużni konformiści, bierni funkcjonariusze systemu, faktycznie obejmującego sobą obie strony. Kolejna grupa to „naiwni”, reprezentowani zazwyczaj przez członków mieszczańskich rodzin, uczniów i wyznawców, oraz kobiety. Ich antytezą są „prostacy”, najczęściej źle wykształceni i źle wychowani, prymitywni w obejściu i używający koślawego języka lub bliżej nieokreślonej mowy wsiowej. Do tej grupy należą też miejskie prymitywy duchowe, czyli twory społeczne zdegenerowanej cywilizacji, najczęściej dziennikarze. Wreszcie, poza tą symetrią binarnych opozycji stoi „osobnik demoniczny”, chętnie aluzyjnie utożsamiany z diabłem, ale faktycznie będący wcieleniem czystej estetyki albo jakiegś fanatycznie wyznawanej ideologii, która pozwala takiemu uzasadnić osobistą nienawiść do ludzi. Na tym właściwie zamyka się galeria typów, postaci poszczególnych dramatów wydają się wariacjami na ich temat. Osobną kategorię stanowią „aktorzy”, ale na

dobrą sprawę również „stosunki wewnątrzteatralne” dają się odczytać jako powtórzenie modeli społecznych znanych z innych scenariuszy.

Podział ludzi na indywidua (prawdziwych) i masę (wirtualnych) nie pozostaje bez konsekwencji ideowych. Z dramatów Schaeffera daje się bowiem wyczytać bardzo jasna i, dodajmy, niepozbawiona pewnego okrucieństwa aksjologia. Wynika z niej, że status „bycia po ludzku” przysługuje tylko jednostkom twórczym, faktycznie artystom, a jeszcze dalej idąc, samemu tylko autorowi, który jest tutaj już nawet nie demiurgiem świata fikcyjnego, ale do pewnego stopnia jedyną istotą ludzką. Stoi za tym, w moim przekonaniu, nie tyle nietzscheańska koncepcja *ubermenscha*, co raczej swoisty solipsyzm. Wśród wspominanych kompozytorów często zresztą pojawia się nazwisko Schaeffer (różnie pisane), nieraz w ironicznym kontekście. Ktoś taki jest niemal zawsze osobnikiem odrębnym, wyłączonym z obejmującej wszystkich ludzi gry społecznej, zarazem jednak teźże procedury świadomym. Te autoprezentacje należy chyba uznać za intencjonalnie dwuznaczne – znamionujące potencjalną wszechwładzę i realną niemoc kreatora świata...; „świata” scenicznego jedynie, chociaż być może wystarczająco. Tak sam pisarz i kompozytor pojmuje rolę artysty w świecie (co deklaruje wprost w rozmowie z Joanną Zajac<sup>10</sup>), i taką inskrypcją samego siebie sygnuje swoje dramaty.

10. „Moim artystycznym ideałem nie jest pouczanie ludzi [...] lecz ukazywanie świata z perspektywy bardziej odległej, być może wiecznej...” (J. Zajac, dz. cyt. s. 87).