Teatrologia według Fischer-Lichte

AUTOR: **JACEK WACHOWSKI**

AUTOR / **ERIKA FISCHER-LICHTE**
TYTUŁ / **TEATR I TEATROLOGIA. PODSTAWOWE PYTANIA**
WYDAWCA / **INSTYTUT IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO**
MIEJSCE I ROK / **WROCŁAW 2012**

■ *Teatr i teatrologia* Eriki Fischer-Lichte jest książką dziwną. Z jednej strony to poprawnie napisany podręcznik akademicki, uwzględniający przemiany zarówno w obrębie samego teatru, jak też w jego otoczeniu. Jego niewątpliwą zaletą jest usystematyzowanie refleksji dotyczącej badań teatrologicznych oraz przedstawienie ich w przystępny sposób. Nawet jeśli dla większości badaczy teatru i studentów refleksja ta jest znana, to przypomnienie głównych rozterek współczesnej teatrologii może być pożyteczne. Walorem książki jest także scharakteryzowanie przemian, jakie zaszły w dwudziestowiecznym sposobie myślenia o teatrze i które doprowadziły do powstania uniwersyteckiej teatrologii (co wydaje się szczególnie ciekawe i pouczające na gruncie niemieckiej myśli badawczej).

Z drugiej jednak strony lektura ta wywołuje liczne wątpliwości. W pierwszym rzędzie dotyczą one samego podejścia do teatru, a ściślej mówiąc: do miejsca, które zajmuje on w obrębie innych widowisk i performansów. W tym planie wypowiedź Eriki Fischer-Lichte może irytować swoim teatrocentryzmem. Autorka w dość arbitralny sposób włącza do teatrologii formy, którymi do tej pory z dobrym skutkiem zajmowali się kulturoznawcy, etnografowie, antropolodzy kultury i teatru, badacze widowisk i przede wszystkim performatycy. Włącza je, dodajmy, na mocy dość wątpliwych argumentów historycznych, które ostatecznie prowadzą ją do wniosku, że osią wszelkich form widowiskowych (zarówno obecnie, jak też w przeszłości) jest przedstawienie.

Niemiecki rzeczownik „Aufführung" (przetłumaczony właśnie jako „przedstawienie", choć oznaczający również „wykonanie") sprowokował autorkę do skonstruowania teatrologii monumentalnej, wsysającej – niczym odkurzacz – wszystko, co znajduje się na jej drodze. Czytelnicy książek z zakresu performatyki zauważą jednak bez trudu, że przedstawienie – w znaczeniu zaproponowanym przez berlińską uczoną – pozostaje kalką takich pojęć, jak „kulturowe performanse", „widowiska" czy po prostu „performanse" (którym stawiano skądinąd zarzuty nadmiernej ogólności). Oznacza to, że gdyby zastąpić „przedstawienie" (którym posługuje się Fischer-Lichte) rzeczownikiem „performans" (którym posługują się performatycy na całym świecie), to okazałoby się, że autorka *Teatru i teatrologii* powtarza wiele spopularyzowanych na gruncie performatyki opinii i sądów.

Zabawne wydaje się przy tym, że Fischer-Lichte – dla podkreślenia oryginalności swojego ujęcia – podnosi argument całkowicie nieprzekonujący i skądinąd łatwy do obalenia, a mianowicie, że Aufführung różni się od performansu tym, iż w odróżnieniu od niego oznacza „zachowanie" i „postępowanie". Nawet jeśli *Oxfordzki słownik języka angielskiego* nie przypisuje rzeczownikowi „performance" znaczeń, o które dopomina się autorka, to warto przypomnieć, że Richard Schechner w swojej *Performatyce* mówi wyraźnie, iż performanse opierają się na „zachowanych zachowaniach" (*restored behaviors*), co oznacza, że są w oczywisty sposób zarówno zachowaniami, jak też postępowaniami. Jeśli nawet słownikowe znaczenie pojęcia „performance" nie niesie informacji o „zachowaniach" i „postępowaniach", to wprowadza je dyskurs performatywny[1]. Warto w tym miejscu przypomnieć autorce i tym wszystkim, którzy czują się uwiedzeni jej sposobem myślenia, że naukowy dyskurs składa się nie tylko z pojęć słownikowych, ale także (a czasami przede wszystkim) z reinterpretacji tych pojęć, które powstają na poziomie uściśleń i redefinicji badawczych, rozszerzających słownikowe ujęcia. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku angielskiego rzeczownika „performance", któremu dyskurs performatywny nadał nowe – w stosunku do znaczeń słownikowych – sensy.

Trudno sobie wyobrazić, żeby niemiecka profesorka tego nie wiedziała. Należy raczej sądzić, że jeśli wprowadza pojęcie „przedstawie-

nia" w miejsce istniejącego już i zakorzenionego „performansu" czy „widowiska", to ma pewien kłopot z tymi pojęciami, albo raczej z dyscyplinami, które je wypromowały. Jeśli Fischer-Lichte chce odrzucić dorobek performatyków – do czego ma prawo – to dobrze byłoby się jednak dowiedzieć, z jakich powodów rezygnuje z tego, co weszło na trwałe do naukowego obiegu. Autorka nie tłumaczy jednak swoich wyborów. Niechętnie zresztą odnosi się do Schechnera, cytując go tylko wówczas, gdy nie ma już innego wyjścia. Nie przywołuje też ważnych dla performatyki wypowiedzi Peggy Phelan, Barbary Kirshenblatt-Gimblett czy Philipa Auslandera. Tę ukrytą niechęć do performatyki wzmocniło dodatkowo Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, które pominęło w indeksie autorów Marvina Carlsona i Jona McKenzie'ego (których książki cytowane są w tekście głównym).

Dystans Fischer-Lichte do performatyki i refleksji nad widowiskami jest jednak zrozumiały. Nie pasują one do postawionej przez autorkę tezy – wyznawanej także przez pewną część teatrologów – a mianowicie, że teatr jest najważniejszym z widowisk i umożliwia rozpoznanie innych, mniej wyrafinowanych form oraz ekspresji, które go otaczają. Teza ta jest całkowicie sprzeczna z ujęciami badaczy performansów i widowisk, którzy sformułowali pogląd przeciwny: że teatr jest jedną z wielu form widowiskowych (performansów), i co więcej – nie jest wobec nich dominujący, a pod względem ilościowym (co nie zawsze musi być decydujące, ale w tym wypadku wydaje się znaczące) wyznacza zaledwie jeden z nurtów praktyk opartych na działaniach wykonawczych. W tym kontekście myślenie o teatrze jako o osi przedstawień jest nie tylko nieuprawnione, ale całkowicie błędne.

Odejście od teatrocentrycznego myślenia stało się motorem przełomu performatywnego, a jeszcze wcześniej badań podejmowanych na gruncie antropologii teatru (w tym także w polskich ośrodkach akademickich). Ich znaczenie, które wydaje się trudne do przecenienia dla rozwoju współczesnej myśli humanistycznej, wyraża się w przekonaniu, że warto badać widowiska – w tym także teatr – po to, żeby zobaczyć ich związek z różnymi formami życia społecznego. Warto więc takie badania podejmować nie po to, żeby poprzez teatr patrzyć na widowiska, lecz żeby z perspektywy widowiskowej spojrzeć na teatr.

Odwrócenie myślowych przyzwyczajeń teatrologów – które z całą ostrością obnażyli w swoich książkach badacze performansu – jest jednak, co wyraźnie ujawnia lektura książki Fischer-Lichte, sprawą najtrudniejszą. Autorka, pisząc o różnorodnych przedstawieniach, nieustannie podkreśla ich teatralne afiliacje i przykłada matrycę teatru do wszystkiego, co jej wpadnie w ręce. Przypomina to trochę praktyki pierwszych badaczy terenowych, którzy widząc tańce dzikich, nazywali je teatrem, niezależnie od tego, że sami dzicy takiego pojęcia nie znali. W tym właśnie wymiarze książka Fischer-Lichte wydaje się nie tyle nawet kontrowersyjna, ile po prostu archaiczna. Autorka nie dostrzega tego, że dyskurs teatrologiczny utracił swoją imperialną moc do nazywania teatrem wszystkiego, co się rusza. Jeśli nawet mówimy, że „wszystko jest teatrem" albo że „świat jest teatrem", to godząc się na metaforyczne znaczenie takich określeń – pomni ich historycznego sensu – dostrzegamy jednocześnie ich anachroniczność, a nawet banalność. Nie zmienia tego obecność słów „teatr" i „scena" w licznych związkach frazeologicznych. Z faktu, że politycy używają określenia „scena polityczna" albo „polityczny teatr", nie wynika, że chcą zaakcentować w ten sposób teatralną (przedstawieniową) proweniencję swoich lub cudzych działań, ale raczej, że nie znają innych określeń na opisanie tego, co chcą opisać.

Tutaj dochodzimy do drugiej kwestii budzącej poważne wątpliwości: propozycji metodologicznych Eriki Fischer-Lichte. Fundatorem swojego myślenia uczyniła badaczka dziewiętnastowiecznego teoretyka i metodologa, Maksa Herrmanna (ur. 1865). Idąc tropem dość zapomnianej poza Niemcami myśli teatrologicznej, sformułowała pogląd, że przedstawienia można opisać za pomocą kilku cech: cielesnej współobecności, ulotności, specyficznego sposobu powstawania znaczeń oraz estetyczności. Jakkolwiek w pierwszej chwili nie budzą one większych zastrzeżeń, to zaskakują przy bliższej analizie. Okazuje się bowiem, że nie pasują do wszystkich przedstawień, którymi chce się zajmować autorka, lecz odnoszą się tylko do tych, które mają jakiś związek ze sztuką (nawet jeśli należą do różnych jej nurtów, tak jak Romeo Castellucci i Bob Flanagan). Kłopot polega jednak na tym, że mianem przedstawień określa Fischer-Lichte nabożeństwa, wesela, zjazdy partii i wiele innych form zachowań. Doprawdy – przy całej życzliwości dla autorki – trudno uznać, że estetyczność przysługuje partyjnym wiecom, maskaradom politycznym czy ekonomicznym, a także różnorodnym czynnościom społecznym, religijnym oraz kulturowym. Ich obserwacja prowadzi raczej do wniosku, że estetyczność (cokolwiek oznacza) nie jest dla istnienia przedstawień konieczna. Może im towarzyszyć, ale nie musi. Wśród przedstawień – jeśliby się posługiwać terminologią autorki – są bowiem zarówno estetyczne, jak też nieestetyczne.

Jeszcze poważniejsze wątpliwości powstają w odniesieniu do zaproponowanej przez badaczkę analizy przedstawień. Wyznacza ona bowiem zaledwie dwie perspektywy metodologiczne przydatne do ich badania: fenomenologiczną i semiotyczną. Jakkolwiek uzasadnia ich obecność fenomenalnością i semiotycznością ciała, to jednak nie tłumaczy, dlaczego rezygnuje z ujęć badawczych, które z ciałem pozostają również w ważnych (choć być może mniej oczywistych) związkach. Szczególne zdziwienie musi budzić nieobecność perspektyw, które łączą się z pamięcią i pozwalają na rozpoznanie złożonego bytu przedstawień (o czym autorka pisała wcześniej), to znaczy: perspektywy hermeneutycznej (opisującej bardziej subtelne kategorie dotyczące rozumienia) czy strukturalnej (pozwalającej na oddzielenie od siebie, a następnie zapamiętanie poszczególnych części przedstawienia). Trudna do zrozumienia jest również nieobecność ujęć: postmodernistycznych, dekonstrukcyjnych, postkolonialnych, queerowych czy genderowych, które – zważywszy na ich zakorzenienie w praktyce analitycznej dotyczącej sztuki współczesnej – mogłyby przyczynić się do pełniejszego oświetlenia przedstawień.

Wątpliwości powstają także w odniesieniu do kwestii szczegółowych, które autorka traktuje bardzo powierzchownie. Nie ma tu miejsca, żeby się do nich odnieść, ale nie sposób przemilczeć kilku najważniejszych, takich na przykład jak theatron, o którym autorka pisze, że oznaczał miejsce, z którego Grecy oglądali liczne przedstawienia. Rzecz w tym, że właśnie nieliczne, ponieważ związane wyłącznie z przestrzenią teatralną. Rzeczownik „theatron" oznaczał dla Greków widownię teatralną i chociaż pochodził od czasownika „theaomai" – oznaczającego „patrzenie" – posiadał stricte teatralne afiliacje. Przedstawienia, które Grecy oglądali poza teatrem (czyli poza theatronem), były nie tylko liczniejsze, ale także donioślejsze z punktu widzenia organizacji państwa i życia społecznego. W tym sensie sprowadzanie przedstawień greckich (performansów) do teatru jest całkowicie niesłuszne i zniekształca praktykę widowiskową Hellady. To samo dotyczy źródeł greckiego teatru, na temat których autorka wypowiada się co prawda marginalnie, ale w sposób bardzo jednostronny, świadczący o nieznajomości (albo bagatelizowaniu) refleksji od-

czytaj dalej ◆

Niemiecki rzeczownik „Aufführung" (przetłumaczony jako „przedstawienie", choć oznaczający również „wykonanie") sprowokował autorkę do skonstruowania teatrologii monumentalnej, wsysającej – niczym odkurzacz – wszystko, co znajduje się na jej drodze.

miennych niż te, które zostały wypracowane przez uczonych z Cambridge. Refleksji – dodajmy – które wychodziły również spod piór znakomitych niemieckich filologów (m.in. Wolfganga Schadewaldta czy piszącego po niemiecku Greka – Thrasybulosa Georgiadesa), ostro sprzeciwiających się interpretacjom rytualnym i wpisywaniu tragedii w kod dionizyjski[2].

Mając w pamięci przedstawione tu uwagi, należałoby zapytać: kto będzie odbiorcą *Teatru i teatralności*? Można przypuszczać, że badacze performansów i widowisk nie będą książką zachwyceni. Wielu z nich pomysły Fischer-Lichte uzna za rodzaj nieuzasadnionego rozpychania się łokciami albo formę intelektualnego kłusownictwa, będącego przejawem bezradności dyscypliny, którą badaczka reprezentuje, wobec zjawisk rozleglejszych i bardziej złożonych. Podobnie sceptyczni wobec pomysłów niemieckiej uczonej mogą być teatrolodzy, którzy nie chcą się zajmować strajkami i ligą piłkarską. Nie sądzę również, żeby w *Teatrze i teatrologii* zakochali się studenci, którzy od czasu *Estetyki performatywności* robią sobie nieustanne żarty z „autopojetycznej pętli feedbacku" (nieźle obśmianego kalamburu autorki, powtarzanego także w *Teatrze i teatrologii*). Wszędzie tam, gdzie teatrologii uczy się w nowoczesny sposób – pokazując zarówno związki teatru z performansami i widowiskami, jak też różnice, które między nimi występują – książka Fischer-Lichte nie wywoła przełomu, (niezależnie od tego, że jej promotorzy umieszczą ją w spisie lektur obowiązkowych i będą z niej egzaminowali studentów). Nie wywoła przede wszystkim dlatego, że poza dość kontrowersyjną (a może nawet staroświecką) tezą, wokół której jest zbudowana (a mianowicie, że „wszystko jest teatrem"), nie proponuje niczego nowego. W tym sensie – niezależenie od dobrze zorganizowanej kampanii promocyjnej – nie jest głosem przełomowym dla dyscypliny. Sądzę, że kiedy już entuzjaści sposobu myślenia Eriki Fischer-Lichte wypieją wszystkie zachwyty nad książką, pozostawi ona po sobie wrażenie niedosytu. Publikacja obiecuje bowiem więcej, niż daje, nawet jeśli oczekiwania te studzi podtytuł: *Podstawowe pytania*.

Powiedzieć trzeba jednak, że wartość publikacji – co nie jest zapewne zaplanowanym jej efektem – polega na tym, iż obnaża ona liczne mankamenty dyskursu teatrologicznego. Pokazuje, że teatrologia ma spory kłopot z określeniem swojego miejsca na mapie badań humanistycznych i języka, za pomocą którego pragnie poszerzać stan swojej wiedzy. Że jest dyscypliną, która pilnie potrzebuje reformy, ponieważ nie nadąża za przemianami społecznymi i cywilizacyjno-technologicznymi, które wokół niej się dokonują. Książka uświadamia jednocześnie, że niedostatków metodologicznych i pojęciowych, które odczuwają teatrolodzy, nie wypełni przejmowanie argumentacji, nazewnictwa ani koncepcji powstających na gruncie innych dyscyplin, nawet jeśli wydają się one pokrewne. ■

1 • Polski rzeczownik „przedstawienie" wydaje się w tym kontekście bliższy znaczeniu angielskiemu. Przywołuje na myśl „występ". W mniejszym stopniu, jeśli w ogóle, odnosi się do „zachowań" czy „postępowań" (znajduje to także wyraz we współczesnej polszczyźnie – „robić przedstawienie" to tyle, co „zwracać na siebie uwagę", niekoniecznie „postępować" czy „zachowywać się"). Można mieć zatem wątpliwości, czy polskie „przedstawienie" (które nie oznacza „zachowania" i „wykonania") jest właściwym odpowiednikiem niemieckiego rzeczownika „Aufführung", któremu Erika Fischer-Lichte przypisuje takie właśnie znaczenia.

2 • Zob. W. Schadewaldt, *Die grieschiche Tragödie*, Frankfurt am Main 1996; Th. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung d. abendländ. Musik*, Hamburg 1958.

międzynarodowe seminarium (Derek Attridge, S. E. Gontarski, John Bowen)
„Bóg Niżyński" i „Wszyscy święci. Zabłudowski cud" Teatru Wierszalin
wykłady otwarte, spotkania i dyskusje (David Kennedy, Jacek Gutorow, Timothy Neat, Jon McKenna)
warsztaty „Sztuka latania" Teatru Wierszalin
happeningi, koncerty, słuchowiska, filmy

Międzynarodowy Festiwal Literatury i Teatru
between.pomiędzy
Sopot, 13–19 maja 2013
www.back2.pl

Festiwal jest dofinansowany ze środków: