

Wprowadzenie

Prezentowana książka powstała w ramach krakowsko-poznańskiego Humanistycznego Konsorcjum Naukowego (którego partnerami są Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie) jako projekt za-tytułowany „Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce”. Pomysłodawcą badań związanych z zawodem dramaturga był profesor Wojciech Baluch, który zainicjował współpracę między członkami Katedry Performatyki UJ oraz Zakładu Estetyki Literackiej UAM.

Niniejsza książka to owoc pracy międzyuczelnianego zespołu badawczego, którego przedmiotem zainteresowania stało się pojęcie dramaturgii w szeroko rozumianych ramach naukowych, artystycznych i życiowych. Jak w wielu innych tego rodzaju inicjatywach podstawę naszych prac stanowi projekt, w którym określone zostały kluczowe zagadnienia oraz horyzonty badań. Jednak znacznie ważniejsze jest przekonanie członków zespołu, występujące, rzecz jasna, w różnym natężeniu u poszczególnych badaczy, że pojęcie dramaturgii to dziś jeden z najpłodniejszych konceptów badań humanistycznych. Uważamy, że nie ogranicza się on do przedmiotu badań, w którego centrum leży sztuka teatru lub twórczość literacka, ale obejmuje także same postawy badawcze, których dramatyczność realizuje się w uwidacznianiu efektów pracy teorii. Rozwijając tę myśl, można zatem powiedzieć, że „pojęcie dramatu wręcz charakteryzuje współczesną kulturę”. W jaki jednak sposób te przeświadczenia odzwierciedlają się w pracy badawczej oraz jej efektach?

Odpowiadając na powyższe pytanie, wypada zacząć od kilku słów o zawiązaniu się zespołu badawczego. Dwa główne jego filary stanowią Zakład Estetyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Katedra Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Naukowcy obu tych jednostek od lat prowadzą badania nad dramatem lub dramatycznością różnych wymiarów sztuki. Zakład Estetyki

Literackiej wydaje się zakotwiczony mocniej w przestrzeni literatury, zaś wyra-
stająca z teatrologii Katedra Performatyki może kojarzyć się silniej z badaniem
twórczości o charakterze teatralnym. Spotkanie się, czy nawet zderzenie dwóch
środków badawczych było zatem jednym z pomysłów na poszerzenie naszych
dotychczasowych doświadczeń oraz ustaleń. Afiliacja instytucjonalna autorów
nie determinuje jednak metodologii poszczególnych prac ani nawet tematów czy
obszarów badawczych, chociaż obie jednostki akademickie wypracowały na tere-
nie nauk humanistycznych w Polsce rozpoznawalne propozycje. Każdy z autorów,
wkraczając na różnorodne pola życia artystycznego i społecznego, tworzy swoją
indywidualną propozycję metodologiczną, a tematy teatrologiczne, literaturo-
znawcze czy zjawiska z szeroko rozumianego ludzkiego życia nie rozkładają się
wcale wedle podziału, który określa nazwy „estetyka literacka” czy „performatyka
przedstawień”. Jeżeli więc nawet inicjalnie podjęcie współpracy mogło wydawać
się przedsięwzięciem w pewnym stopniu interdyscyplinarnym, to określenie to
warto zastąpić pojęciem *wieloperspektywiczność*, które lepiej oddaje praktykę na-
ukową zespołu wraz z jej dramaturgicznym charakterem.

Wieloperspektywiczność oznacza nie tylko wielość punktów widzenia, ale
także implikuje wielowymiarową przestrzeń, w której spotykają się i rezonują gło-
sy poszczególnych badaczy. Tradycyjny zatem porządek badań, który można by
zestawić z klasyczną kompozycją dramatu, próbujemy zastąpić układem charak-
terystycznym dla nowej dramaturgii teatralnej, której źródła napięcia dramatycz-
nego obejmują cały zespół twórczy oraz wszystkie etapy jego twórczej pracy: od
prób, poprzez przedstawienie, po jego życie społeczne i instytucjonalne. Zarówno
jednak w przypadku sztuki, jak i nauki nie o samo napięcie chodzi, ale o nada-
nie wagi swoim działaniom i tekstom. Pojęcie dramatyczności wydaje się w tym
kontekście adekwatne, ponieważ, w odróżnieniu od epiki narracyjnej, dostarcza-
jącej nam opisy i modele rzeczywistości, oraz poezji, pozwalającej wprowadzić do
otaczającego nas świata pierwiastek rewolucyjny, dramat stanowi narzędzie okre-
ślenia tego, co w życiu naszym jest ważne. Przestrzeń, którą wyznacza niniejsza
praca, stanowi zatem miejsce agonu, w ramach którego zaprzyjaźnieni badacze
dociekają, co i w jaki sposób w otaczającej nas rzeczywistości jest dramatyczne
i jednocześnie poszukują dramaturgii w swoich własnych opisach, analizach, in-
terpretacjach czy komentarzach.

Charakterystyczna dla dramaturgii teatralnej przestrzenność okazuje się inspirowanym modelem także dla pogłębiania wiedzy powstającej w efekcie prac nad dramaturgią. Wraz z rozpowszechnieniem się zwrotów metodologicznych jako głównych drogowskazów rozwoju nauki mechanizm akumulacji wiedzy osłabł na rzecz dynamicznych zmian perspektyw oraz intensywnego przyswajania coraz to nowych kontekstów. Przyjęcie przez autorów niniejszej książki dramaturgii jako przedmiotu zainteresowania, a zarazem modelu samych badań, prowadzi do przekroczenia obu sposobów uprawiania nauki. Z jednej strony charakterystyczne dla modelu akumulacyjnego postawy afirmacji przez sztukę zastanego porządku lub dokonywanej wobec niego subwersji w modelu dramaturgicznym zastępowane są wyłaniającą się z napięcia dozą niepewności, raczej uważności aniżeli wyrazistego stosunku do przedmiotu badań. Z drugiej strony zastąpienie modelu linearnego rozwoju nauki myśleniem o nim w kategoriach przestrzennych pozwala dostrzec, że kolejne głosy, które pojawiają się w przestrzeni refleksji nad dramaturgicznym wymiarem sztuki, nauki i samego życia, raczej meandrują pomiędzy różnymi wcześniejszymi ustaleniami lub refleksjami, jednocześnie z łatwością wchłaniając bardzo szeroki horyzont kontekstów oferowanych przez nową humanistykę.

Ostatnim z ważnych elementów postawy badawczej, która zarysowała się w wyniku pracy nad niniejszą książką, jest krytyczny stosunek do modeli opartych na opozycjach binarnych. Mogłoby się wydawać, że sprzeciw wobec tego znacząco redukcjonistycznego ujmowania rzeczywistości jest dziś w naukach humanistycznych czymś powszechnym. Starając się wyplątać z binaryzmu, nie ograniczamy się jednak do tradycyjnego krytycznego ujawniania ograniczeń takich modeli lub prób jego rozmontowania za sprawą szukania tego, „co pomiędzy”, czy konstruowania modeli triadycznych. Najbardziej owocne w ustanawianiu nowych sposobów pisania otaczającej nas rzeczywistości wydają się bowiem odniesienia do estetyki sztuki oraz jej wymiaru praktycznego. W pierwszym, bardziej akademickim obszarze perspektywa estetyki pozwala połączyć pojęciową racjonalność ze zmysłowością. Przez owo wzajemne uwikłanie refleksja naukowa zyskuje nie tylko tradycyjny dialogiczny, ale przede wszystkim procesualny charakter. Poznanie estetyczne staje się bowiem aktem żywym, dynamicznym i produktywnym i w tym sensie przekracza wszelkie modele, które pojawiają się w jego ramach. Podobną funkcję wobec modeli opartych na porządku pojęciowym pełni praktyka

twórcza, której materialność ustanawia potencjał nieskończonych rewizji, uzupełnień czy nowych odkryć, nie dając się tym samym zamknąć w ustabilizowane schematy opisu czy myślenia.

Przechodząc do omówienia efektów pracy naszego zespołu, spośród których najbardziej namacalnym jest niniejsza książka, warto zwrócić uwagę, że pomimo dużej swobody wyboru tematów oraz wykorzystywanych metodologii wiele tekstów przenika się wzajemnie lub łączy w punktach wcale nie wyrastających z koncepcji reprezentatywnych dla obu jednostek badawczych.

Pierwszym z takich elementów, na który warto zwrócić uwagę, jest częste sięganie do klasycznych definicji dramaturgii, poszerzanych o analizę historyczną lub językową, drugim są odniesienia do wymiaru performatywnego naszej dzisiejszej kultury oraz rzeczywistości społecznej, trzecim – zwrot w stronę doświadczenia jako kategorii pozwalającej uwolnić się od wielu klasycznych modeli i paradygmatów.

Niezwykle nowatorską propozycję przyglądnięcia się znaczeniu słowa *dramaturgia* przedstawił w swoim tekście Dariusz Kosiński, który, odwołując się do etymologii tego słowa, podkreśla zawarte w nim idee pracy, zajęcia i celu. Razem pozwalają one pojmować dramaturgię jako pracę tego, co czynione. W rezultacie efektem dramatu staje się sam przebieg działań, co zbliża historyczne pojęcie do współczesnego rozumienia sztuki teatralnej, w której sam proces twórczy zyskuje coraz większe znaczenie. Funkcjonalności zaproponowanego rozumienia Kosiński dowodzi w przedstawionych analizach współczesnych przedstawień teatralnych, pokazując, jak rozwój współczesnej dramaturgii i zwrot w stronę widza uruchamia refleksję oraz doświadczenie pozateatralne. Samo przedstawienie nazywa „przygotowanym doświadczeniem”, co bardzo dobrze opisuje doświadczeniową perspektywę twórczości dramaturgicznej.

Działania o charakterze dramaturgicznym poza mury teatru wyprowadza także Łucja Iwanczewska, która skupia się na opisie „strategii i praktyk dramaturgicznych ujawniających swoje oddziaływanie na styku pól artystycznego, społecznego i politycznego”. W swoich rozważaniach nad przenikaniem laboratoryjnych prac teatralnych do świata zewnętrznego autorka rozwija pojęcie dramaturgii społecznej – „rozumianej jako wspólne czynienie, wytwarzanie przestrzeni publicznej na styku pól artystycznych i politycznych w splocie dwóch dyskursów i praktyk – hegemonicznych i agonistycznych”.

Z innej strony do społeczno-performatywnego wymiaru dramaturgii podchodzi Wanda Świątkowska. Wychodząc od klasycznego, aczkolwiek bardzo szerokiego rozumienia dramaturgii jako „układu elementów, które «coś sprawiają»”, ukazuje sprawczy charakter architektury, z jednej strony modelującej przestrzeń działań, z drugiej jednak prowokującej do działań subwersywnych wobec prób narzucania określonych zachowań użytkownikom zaprojektowanej przestrzeni.

Do potencjału dramaturgicznego odwołuje się także Ewelina Woźniak-Czech, wkraczając na teren twórczości plastycznej, która na pierwszy rzut oka wydaje się mieć jedynie dość marginalne powiązania z dramaturgią. Tymczasem autorka dowodzi, że szczególnie kreację podmiotu, jaką jest autoportret, w tym także jego współczesna odmiana w postaci *selfie*, można pojmować jako reżyserię własnego wizerunku. Idąc dalej tropem raczej tradycyjnych kategorii sztuki teatralnej, zwraca też uwagę na specyficzny rodzaj uwagi w tworzeniu autoportretu, która oscyluje pomiędzy potencjalnym odbiorcą obrazu a autoreferencją ustanawianą przez podobieństwo obrazu do jego autora. W ten sposób tradycyjne pytanie o odbiorcę prowadzi nas na płaszczyznę charakterystycznej dla współczesnej dramaturgii niepewności.

Ożywianie obrazu, podobnie zresztą jak sprawczość architektury czy potencjał teatru, w zmienianiu rzeczywistości społecznej zawiera oczywisty pierwiastek performatywny. Bezpośrednio do tej kategorii opisu odwołuje się Monika Błaszczak-Stachowiak, która analizuje działania teatrów alternatywnych. Przystawiając szerszy kontekst funkcjonowania pojęć *performans* i *performatywny*, zwraca uwagę na sprawczość działań tego typu teatrów. Jej tekst stanowi dobre wyjaśnienie tego, jak dramatyczność funkcjonuje jako matryca dla performatywności. W dalszym ciągu swoich rozważań sięga ona także po przykład projektu teatralnego, którego jednym ze źródeł było zetknięcie się ze zbiorem pocztówek w muzeum. Rozważając wspomniany zbiór jako doświadczenie, które zostało spożytkowane w późniejszej pracy dramaturgicznej, autorka ukazała, jak perspektywa dramaturgiczno-performatywna otwiera refleksję badawczą i równocześnie praktyki twórcze na nowe perspektywy humanistyczne, w tym przypadku zwrot archiwalny.

Szczególnym przykładem wpisania się w przestrzeń performatywną jest tekst Piotra Dobrowolskiego, który funduje się na kolejnej popularnej, a zarazem niezwykle ważnej perspektywie nowej humanistyki, jaką są studia nad pamięcią. Au-

tor przedstawia szeroki oraz różnorodny zakres przedstawień teatralnych, które za sprawą nowej dramaturgii XXI wieku zyskują charakter krytyczno-polityczny. Obok jednak znakomitych analiz Piotr Dobrowolski całym swoim tekstem ukazuje się jako aktywny propagator politycznego zaangażowania sztuki dramatycznej, podsumowując swoje rozważania słowami: „Krytyka – w wymiarze społecznym, politycznym, historycznym – jest najważniejszym zadaniem sztuki zaangażowanej”. Pisząc o performatywnym wymiarze twórczości, sam zatem tak komponuje swój wywód, aby jego dramaturgia wzmocniła jego sprawczy charakter.

Kwestię krytycznego wymiaru sztuki współczesnej podejmuje także Piotr Urbański, który, pisząc z perspektywy znawcy opery oraz historii literatury klasycznej, uświadamia czytelnikowi, jak ogromny potencjał w tworzeniu i rozumieniu współczesnej dramaturgii ma wiedza historyczna oraz głęboka znajomość sztuki operowej. Wychodząc od klasycznej analizy mitu o Admecie i Alceście, jego formy dramatycznej w ujęciu Eurypidesa i wreszcie librett i warstwy muzycznej XVIII-wiecznych oper, wskazuje na źródła oraz konieczne konteksty, które pozwalają zrozumieć mechanizm dramaturgii współczesnych muzycznych realizacji tego mitu. Wśród omówionych przez autora twórców znajdują się kolejno tak znakomici artyści jak: Robert Wilson, Jossi Wieler, Peter Konwitschny i Krzysztof Warlikowski.

Ostatnim zagadnieniem, które w różnorodnej formie przewija się przez teksty niniejszego zbioru, jest wymiar doświadczenia. Sporo miejsca poświęca mu Irena Górska, która we wprowadzeniu do swoich znakomitych analiz narracji podróżniczych przybliży czytelnikowi niezwykle płodną koncepcję estetyki Hansa-Georga Gadamera. Przechodząc dalej do koncepcji Rüdiger Bubnera, kreśli koncepcję doświadczenia, którego nie sposób zredukować do pamięci lub historii, jak bowiem wyjaśnia: „Wiąże się ono bowiem z zaangażowaniem podmiotu, jak i przedmiotu; nigdy nie jest bierne; pozostaje «takim rodzajem aktywności, dzięki której nowe przedmioty wynurzają się przed podmiotem, który sam uwikłany jest w proces ich powstawania»”.

Podobne wzajemne uwikłanie podmiotu i przedmiotu badań wylania się z rozważań Wojciecha Balucha, który, wpisując twórczość dramaturgiczną w kontekst koncepcji afektywności, rozwijanej przez Eve Kosofsky Sedgwick, opisuje strategie badawcze i twórcze pozwalające na współistnienie podmiotu badacza i przedmiotu jego zainteresowań.

Anna Krajewska z kolei, wychodząc od dramatu, śledzi zjawisko dramaturgii pojęć. Opisuje z pozycji literaturoznawczych procedury stosowane w nauce, które pozwalają (czy słusznie?) na zmianę znaczenia pojęć, wypieranie dawnych i próby zastępowania ich nowymi lub podkładania pod stare nowych znaczeń. Autorka przedstawia nową koncepcję, która zmienia siatkę stale podlegających proliferacji dramatycznych i teatralnych pojęć, likwidując kategoryzację sztuk na rzecz idei „sztuk splełanych”, a w tych ramach pokazuje antybinarne ujęcie dramatu, teatru i literatury. Równocześnie, kontynuując swoją koncepcję literaturoznawstwa dramatycznego, proponuje przede wszystkim performatywne sposoby badania zjawisk wywodzących się ze stale bardzo produktywnej matrycy dramatu. Przejście od wizji „tekstowego świata” do koncepcji „świata splełanego” jest dla Autorki równoznaczne z propozycją humanistyki performatywnej.

Nasza wspólna działalność otworzyła perspektywy szerszych badań, wykraczających poza specjalistycznie rozumiany zawód dramaturga, prowadzących ku projektowi obejmującemu prace nad nowymi horyzontami dramaturgii. Postanowiliśmy zatem – po wydaniu prezentowanej tutaj książki – prace kontynuować, rozwijając zarysowane pomysły, a także rozszerzyć swoją działalność, włączając przedstawicieli innych jednostek obu uczelni (czego przykładem jest już teraz obecny w książce tekst profesora Piotra Urbańskiego z Instytutu Filologii Klasycznej UAM) oraz badaczy z innych ośrodków uniwersyteckich w Polsce i za granicą. Pragnęlibyśmy ponadto, by w grupie współtworzącej projekt znaleźli się nie tylko naukowcy: literaturoznawcy, teatrologi, performatyści, historycy i teoretycy sztuki, estetycy, filozofowie, ale by także zabrali głos praktycy: ludzie kultury, artyści, aktorzy, reżyserzy, dramaturdzy, tak aby zespół mógł pracować nad doskonaleniem języka opisu współczesnej dramaturgii w rozmaitych formach i formułach wyrazu (artykułach, książkach autorskich, spotkaniach, dyskusjach, panelach, próbach, projektach artystycznych i naukowych itp.).

Dalsze prace tak poszerzonego zespołu badawczego będą się koncentrować przede wszystkim na opisywaniu wybranych obszarów literatury, teatru, sztuki i kultury z perspektywy dramaturgicznej. W założeniu będzie to zatem w zakresie ideowym kontynuacja propozycji dramatycznej teorii literatury oraz koncepcji związanych z pojawieniem się dramaturga w polskim teatrze, zarówno jako osoby, jak i zbioru pewnych praktyk.

Efekty prac postanowiliśmy publikować przede wszystkim na łamach wydawanego wspólnie przez UAM i UJ czasopisma „Przestrzenie Teorii” (które w swoich założeniach ma wpisany rozwój dramatycznego literaturoznawstwa) oraz jako cykl publikacji w – będącej także wspólnym poznańsko-krakowskim przedsięwzięciem wydawniczym – serii Biblioteka „Przestrzeni Teorii”. Prezentowana teraz książka jest zaledwie zapowiedzią kolejnych prac, pierwszym skromnym gestem wykonanym przez oba zespoły, głosem będącym zaproszeniem do podjęcia kolejnych problemów badawczych przez grono wszystkich chętnych, którzy by chcieli projekt współtworzyć.

Wojciech Baluch
Anna Krajewska