

Teksty Drugie 1997, 6 , s. 137-149



Niewypowiedziane i niewypowiadalne we współczesnym dramacie

Małgorzata Sugiera

Interpretacje

Małgorzata Sugiera

Niewypowiedziane i niewypowiadalne we współczesnym dramacie

„Tego wszystkiego, co powinno zostać powiedziane, co jest życiem, a nie – martwą rzeczą, tego właśnie żadną miarą powiedzieć się nie da. Nie da się wypowiedzieć samej istoty”¹ – pisał w *Journal en miettes* Eugène Ionesco, jako dramatopisarz grzesząc ciężko przeciwko podstawowym prawom uprawianego zawodu. To przecież dialog w tradycyjnym dramacie, dialog prowadzony przez sprawne w języku sceniczne postacie, służył do wiernego przekazywania ich myśli i uczuć. Stanowił samą esencję dramatu; zarazem główne medium interakcji postaci i podstawowe źródło naszej, widzów, wiedzy o świecie przedstawionym. I zgodnie z etymologią (*dia/logos* – za pomocą słów) posługiwał się w tym celu specjalną formą języka, który – nawet wolny od rygorów rymu i rytmu – daleko odbiegał od niedoskonałości codziennej mowy. Zdawał się więc doskonale sprawny, niemal przezroczysty wobec przekazywanych treści, choć już Georg Büchner – by posłużyć się najbardziej znanym przykładem – starał się w *Woy-*

¹ E. Ionesco *Journal en miettes*, Paris 1967, s. 123.

zecku zwrócić uwagę, z jednej strony, na ułomność języka w opisywaniu fenomenów świata, z drugiej natomiast – na tragedię osoby, której ograniczona zdolność werbalizacji odcina drogę kontaktu z innymi. Jeszcze romantycy próbowali przymusić język do takiej giętkości, by posłusznie odwzorowywał wszelkie odcienie indywidualnych przeżyć, a retoryczne figury poddał wreszcie dyktatowi zmiennej fluktuacji jednostkowego uczucia. Symboliści zaczęli natomiast poszukiwać już innego i pozawerbalnego sposobu przekazania niewyraźnych słowem doświadczeń. Jak można się spodziewać, w zdominowanym przez słowo dramacie podstawowym środkiem wyrazu stało się dla nich milczenie i takie strategie językowe, które sygnalizowały istotność tego, co ukryte pod – czy pomiędzy – padającymi skąpo słowami. Bo milczenie miało u nich – jak później u Pintera – wyraźnie dwie twarze: jedna z nich to cisza, kiedy nie pada ani jedno słowo, druga zaś – to gwałtowna erupcja, powódź słów zalewających sens. Całe światy zdają się przy tym dzielić naturalistyczne „kawałki życia” od poetyckiej mistyki statycznych jednoaktówek Maeterlincka czy śniących na jawie bohaterów Czechowa. W gruncie rzeczy w obu przypadkach konwencjonalny i racjonalny, „literacki” dialog podobnie musiał ustąpić miejsca mowie stylizowanej na codzienną, z wszystkimi jej falstartami, niedopowiedzeniami i redundancjami. Goniąc za prawdą życia psychicznego, portretując traumatyczne stany duszy, Maeterlinck i Czechow większą wagę przywiązywali jednak do emocjonalnego prawdopodobieństwa, do gry ekspresji i sugestii, która odsłania głębię wewnętrznego konfliktu (nie znanego zwykle samej postaci), niż do powierzchownego autentyzmu języka i wiernego w detalach wizerunku społecznego *environment*. Nagromadzenie elips i powtórzeń, bogate w znaczenia konstelacje pauz akcentowały dodatkowo w ich sztukach przepaść między przeżytym (czy przeczytym) a wyartykułowanym, pogłębiając w ten sposób wrażenie, że więcej pozostaje nieujęte w słowa niż werbalnie zakomunikowane. Zaś widz, pozbawiony uprzywilejowanej pozycji wiedzącego lepiej i prawdziwiej, jeśli nawet dostrzegał więcej niż sceniczne postacie (jak choćby w *Ślepcach* Maeterlincka), to i tak musiał zadowolić się subiektywnymi wrażeniami i domysłami, bez żadnej szansy na ich obiektywną weryfikację. Wieloznaczne *staccato* słów i urywane fragmenty zdań, zatopione w morzu ciszy, stały się teraz bowiem zarówno podstawą, jak rękojmnią bezpośredniej komunikacji scenicznej (między postaciami) i teatralnej (między światem przedstawio-

nym a widzemy), wolnej od tradycyjnej restrykcji racjonalnego i logicznego języka.

Myli jednak powierzchowne wrażenie, że ucieczka w milczenie jako najlepszy środek wyrazu w dramacie przełomu wieków to bezpośredni efekt narastającej wówczas nieprzejrzystości świata, dezorientacji i niepewności człowieka. Owszem, bohaterowie Maeterlincka czy Cechowa daremnie starają się zrozumieć chaos rzeczywistości i własnych uczuć. Powiedzieć jednak trudno, by Orestes, Hamlet czy Makbet lepiej radzili sobie ze światem i własnym wnętrzem... To raczej dramatopisarze (a wraz z nimi ich postacie) przestają wierzyć, by niepewność i zagubienie w świecie nadal dało się wyrazić słowami. Rozbudzona wtedy nieufność wobec języka doszła z całą siłą do głosu po II wojnie światowej. Posłuszne dotąd, niemal „niewidzialne” narzędzie przekazu zmieniło się teraz na dobre w prawdziwego bohatera dramatu, w jego jedyny temat i jedyną rzeczywistość. Klarownie pokazuje to Teatr Absurdu, w którym współistnieją dwie tendencje: krytyka języka jako sprawnego i godnego zaufania narzędzia międzyludzkiej komunikacji oraz dążenie do ujawnienia jego ograniczeń i niemożności wyrażania, do zastępowania tego wszystkiego, co werbalne i racjonalne – wizualnym i intuicyjnym.

„Każde słowo to jakby niepotrzebna plama na ciszy i nicości”² – powtarzał Samuel Beckett, jak nikt inny podejrzliwy wobec słów, a zarazem aż do bólu świadomy tego, że choć niewiele potrafią przekazać, to stanowią jedyny dostępny pisarzowi środek wyrazu. Nawet w ostatnim ze swoich tekstów, *What is the World*, podjął dręczący go od początku temat „szaleństwa”, jakim musi być każda próba zdania słowami sprawy z życiowych doświadczeń. We wszystkich jego utworach powtarza się w gruncie rzeczy ten sam podstawowy gest: mówiący stara się, zaczynając raz po raz od początku, za pomocą precyzyjnych – jak najbardziej precyzyjnych – określeń nazwać coś, co ze swej natury wymyka się werbalizacji, by po raz kolejny udowodnić, że słowa nie przydają się na wiele. Teatr, po okresie eksperymentów z prozą, stanowił zatem dla Becketta rodzaj wyzwolenia, sensowny sposób wyjścia z pułapki niemożności nazywania i konieczności nazywania. Nie zmuszał bowiem do ujęcia w słowa życiowych doświadczeń, ale pozwalał przed-

² M. Gussow *Conversations with (and about) Beckett*, London 1996, s. 139.

stawić niedoskonałość języka, w działaniu unaocznić jego klęskę. Stąd nie tylko wyraz twarzy, drobne gesty rąk i minimalne zmiany pozycji ciała znaczą w jego scenicznych utworach więcej niż same słowa. Cała akcja układa się w istocie w rodzaj wizualnej metafory, podejmującej się przede wszystkim na drodze intuicji przekazać widzowi emocjonalne doświadczenie. Jak ten prześladowający pamięć obraz dwóch włóczęgów na pustej drodze w *Czekając na Godota* czy hipnotyzujący obraz starej kobiety na bujanym fotelu w *Kołysance*.

Jak dla Becketta, tak i dla Ionesco „sztuka nie ma nic wspólnego z klarownością”³, skoro daremnie stara się wyrazić istotę życia i świata, a więc zamknąć w słowach to, co opiera się ich logice i systematyce, ich racjonalności i precyzji. Podczas jednak gdy ten pierwszy chciał przede wszystkim przedstawić niedoskonałość i klęskę języka, ten drugi – poczynając od *Głodu i pragnienia* – próbował zastąpić tradycyjny dialog oniryczną wieloznacznością wizualnej akcji, jaka zdała się przechowywać nieskażoną prawdę epifanicznego doświadczenia. Choć jednak w dziennikach i wypowiedziach podważał Ionesco zdolność języka do przekazania podstawowego sensu ludzkiego istnienia, to w swoich scenicznych utworach bardziej koncentrował się na pozorach i stereotypach społecznej interakcji (*Łysa śpiewaczka*) oraz pułapkach „filologicznej” i ideologicznej manipulacji (*Lekcja, Kubuś*). Toteż bodaj nigdy nie zwątpił, jak Beckett, w język jako posłuszne medium dramatopisarza. Jego pęczniejące coraz bardziej didaskalia nie dają przecież precyzyjnych wskazówek, jak zbudować „prawdziwszy” od dialogów sceniczny obraz, lecz w gąszczu poetyckich metafor budują jego słowny ekwiwalent. To zatem jedynie myślowe klisze i językowe stereotypy codziennej mowy uważał Ionesco za główną przeszkodę na drodze międzyludzkiej komunikacji. W poetyckim słowie i rytmie nadal możliwe było spotkanie Kubusia i wielonośej Roberty, choć – jak przekonuje *Lekcja* – Ionesco zarazem nie przegapiał usypiającej i zabójczej mocy słownej inkantacji i rytuału.

Od *Lekcji* Ionesco przez *Urodziny Stanleya* Harolda Pintera do *Kaspara* Petera Handkego język zmienił się w groźnego antagonistę człowieka jako siła kontrolująca i manipulująca, odbierająca podmiotowi jego podstawową funkcję źródła znaczenia, jego indywidualność. Bardziej

³ J. Fletcher *Samuel Beckett's Art*, New York 1967, s. 17.

otwarcie polityczny wymiar językowych manipulacji, zacierania różnic i uspokajania sumień za pomocą pożądaných ideologicznych *formulae* pokazywali równolegle przede wszystkim pisarze Europy Środkowej, Vaclav Havel czy Sławomir Mrożek. Również w ich scenicznych utworach swobodna możliwość dysponowania dyskursem jednoznacznie łączyła się z posiadaniem prawdziwej władzy. Demaskowanie języka jako sprawnego narzędzia dominacji i kontroli łączyło się u wszystkich tych autorów z tak samo dobitnym podkreśleniem przepaści dzielącej rzeczywistość słów (ideologii) i tego, co – często niedostrzegane lub świadomie ukrywane – pozostaje poza obszarem ich wpływu. Już przedwojenny wiedeński lingwista i epistemologiczny sceptyk, Fritz Mauthner, twierdził z pełnym przekonaniem, że słowa zawsze mówią wyłącznie o sobie, stąd słowo „pies” jeszcze nikogo nie pogryzło. Wierny spadkobierca austriackich pisarzy, nieufnych wobec możliwości wyrazu językowego systemu, Peter Handke w swoim słynnym wystąpieniu na spotkaniu Grupy 47 w 1966 w Princeton bardzo wyraźnie zarzucił Nowym Realistom, że myślą język ze światem:

Zapomina się bowiem o tym, że literaturę robi się z pomocą słów, a nie tych rzeczy, które one nazywają.⁴

Dlatego w swoich tzw. „sztukach mówionych” (*Sprechstücke*) nie starał się nawet oddać w języku obrazu świata, ale – wzorem współczesnych mu lingwistów – próbował pokazać, jak język narzuca swoją siatkę znaczeń na otaczającą nas rzeczywistość. My zaś, nazywając, sami stwarzamy nasz świat, a przy tym, ograniczając się do używania słów jako poręcznych etykietek, łapiemy się dobrowolnie w pułapkę językowego zinstytucjonalizowanego systemu. Najbardziej znany dramat Handkego, *Kaspar*, to w gruncie rzeczy krytyczna analiza tradycyjnych oczekiwań związanych z językiem jako narzędziem doskonalenia człowieka, kompletne odwrócenie humanistycznych utopii. Kiedy Kaspar po raz pierwszy pojawia się na scenie, swoim niezgrabnym, sztucznym zachowaniem przypomina to nieludzkie monstrum, Szekspirowskiego Kalibana, którego Prospero – ucząc mowy – ucywilizował. Podobnie postępują Wgadywacze, kiedy w procesie „językowych tortur” realizują w gruncie rzeczy to, czego bohater Handkego pragnął od początku.

⁴ P. Handke *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/Main 1972, s. 29.

„Chciałbym zostać takim, jakim był kiedyś ktoś inny” – powtarza Kaspar, nie zdając sobie jeszcze sprawy z tego, że nazywanie świata to nie tylko ratunek przed chaosem, ale również totalny porządek i pełna uniformizacja. Bardzo znacząca wydaje się przy tym zmiana, jaką Handke wprowadził w finale. W pierwszej wersji akcję *Kaspara* kończyło zdanie „Jestem: mną: tylko: przypadkowo: jestem”. Znać mogło tyle, że poczucie tożsamości nie jest nam w istocie przyrodzone i „autentyczne”, ale pojawia się z zewnątrz, wraz z gramatycznym zaimkiem „ja”, który różni się wyłącznie od gramatycznego „ty” i „on”. W drugiej wersji Handke zamknął dramat repliką z *Orella* Szekspira: „Ja: jestem: tylko: kozy i małpy: kozy i małpy”. Nawiązał tym samym wyraźniej do zakończenia sceny 31, gdzie Kaspar – ćwicząc się w stwórczym „Jestem, który jestem. Jam jest” – nagle dostrzega latające wokół czarne robaki, a Wgadywacze przychodzą mu w sukurs ze swymi modelowymi zdaniem. Porządkujący chaos świata język to bowiem jedynie cienka powierzchnia zamrożonego Jeziora Bodeńskiego z innej sztuki Handkego, *Der Ritt über den Bodensee*. Galopował po niej nieświadom niczego rycerz, który – dowiedziawszy się o grubości lodowej skorupy – padł martwy z przerażenia. To samo przerażenie słysząc w końcowym zdaniu Kaspara.

Ze strachu przed innym i nieznanym poddał się Kaspar „językowym torturom”, płacąc utratą indywidualności za kruche poczucie bezpieczeństwa. Bowiem tylko bezwarunkowa zgoda na taki stereotypowy obraz świata, jaki narzucają poprawne gramatyczne i stylistyczne reguły, martwy i krępujący językowy system (*langue*) pozwala czuć się w świecie jak u siebie w domu. A nawet manipulować innymi, poddawać ich swojej woli, osłaniając się zarazem słowami przed ich agresją, jak tarczą. O wiele lepiej widać to w dramatach Harolda Pintera. Podczas bowiem gdy Handke skupia całą swoją uwagę na postaci Kaspara jako ofierze bezosobowego językowego systemu, obecnego na scenie jedynie jako mechanicznie reprodukowany głos Wgadywacza, Pinter chwytą ludzką mowę na gorącym uczynku interakcji. W jego *Urodzinach Stanleya*, *Dozorcy* czy *The Room* nigdy „słowa nie są niewinne”, gdyż z ich pomocą wszystkie postacie – świadomie czy nieświadomie, wstydliwie czy też przebiegle – ukrywają własne myśli i intencje, zamiary i pobudki. Swoje prawdziwe „ja”? Raczej nie. Sam Pinter przecież przyznaje, że stwarza taki świat, w którym „nie ma jasnych granic ani między tym, co realne i nierealne, ani między tym, co prawdziwe

i fałszywe”⁵. Jego pozornie bardzo autentyczne, realistyczne dialogi ujawniają przy bliższym spojrzeniu wysiłki postaci zarówno w celu wyrażenia tego, co stara się nazwać, jak też tego, co pragnie zachować w tajemnicy. Stąd – inaczej niż u Czechowa – tak na tym, co na scenie wypowiedziane *expressis verbis*, jak na tym, co zdaje się w podtekście intencjonalnie przemilczane, w żaden sposób polegać nie można. Choć, jak kiedyś symboliści, Pinter w *Writing for the theatre* rozróżnia dwa rodzaje ciszy, to w milczeniu jego postaci nie ma więcej prawdy niż w ich słowach. Milczenie na scenie bowiem nie tylko nie oznacza przerwania komunikacji, ale jest wyraźnym echem wypowiedzianych wcześniej słów, przedłużeniem językowych strategii. Lecz także w twórczości Pintera lęk przed językiem rodzi rzadkie obrazy utopijnej wolności poza słowem. Bohater przerobionego na słuchowisko radiowe opowiadania *The Dwarfs*, przerażony banalnością i amoralnym pragmatyzmem bliźnich, najchętniej ucieka marzeniami w bezsłowny świat karłów, autentycznych istot – bo zdolnych wyłącznie do sensualnych kontaktów – i zachwycony przypatruje się, jak młasczą i obmacują się w pełnym milczeniu...

W nieco inny sposób relację między milczeniem a więzieniem języka, wyznaczającego granice czyjegoś świata, przedstawiali w swoich sztukach z lat sześćdziesiątych Edward Bond, Arnold Wesker czy Franz Xavier Kroetz. Dokładne analizy lingwistyczne dialogów przekonują przy tym, że stosowanie dialektu nie ma w ich utworach nic wspólnego z naturalistycznymi zabiegami o wierne oddanie rzeczywistości klas niższych⁶. Stąd też na przykład Kroetz najchętniej określał swoją twórczość mianem „realizmu analitycznego”. Mówienie dialektem nie pełni bowiem funkcji uwierzytelniającej, ale stanowi zamierzoną demonstrację tego, że między formą języka a rzeczywistością społeczną zachodzi bezpośredni związek. Nie tyle bowiem język agresywnie podporządkowuje sobie użytkowników, czy służy jako powolne narzędzie politycznej władzy, ile symbolizuje wykształcenie i oświatę, do jakiej nie wszyscy mają dostęp. A zgodnie z łacińskim sensem słowa „barbarzyń-

⁵ H. Pinter w programie do przedstawienia *The Room* i *Samoobstuga* na scenie Royal Court Theatre w 1960 roku.

⁶ Por. np.: H. Burger, P. von Matt *Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen. F. X. Kroetz in linguistischer und literaturwissenschaftlicher Sicht*, w: „Zeitschrift für Germanistische Linguistik” 1974 nr 2.

ca” (nie potrafiący mówić, bełkoczący) brak językowej sprawności wiąże się z brutalną przemocą. Niewykształceni bohaterowie Bonda czy Kroetza, politycznie „wydziedziczeni z języka” milczą lub posługują się pochodzącą ewidentnie z drugiej ręki mieszkanką banalnych klisz, „mądrości ludowych” i zwrotów czysto fatycznych. Wyostrenie kontrastu między językiem mówionym (dialektem) a pisany (mowa ludzi wykształconych) jasno udowadnia, że ten pierwszy, w którym postaci „żyją”, nie dostarcza odpowiednich narzędzi do zracjonalizowania dręczących je problemów. Ten drugi natomiast, ponieważ nie ma wiele wspólnego z autentycznym obszarem ich doświadczeń, więcej sprawia złego niż dobrego, markując jedynie porozumienie i wyjście z kłopotliwych sytuacji za pomocą wytartych klisz i myślowych stereotypów. Choć więc postaciom wydaje się, że znakomicie porozumiewają się ze sobą, widz ma wszelkie podstawy, by zauważyć, na ile to powierzchniowa i złudna komunikacja. Bond, Wesker, Kroetz tak zatem kształtują język swoich niewykształconych bohaterów, by stał się współczesnym odpowiednikiem tradycyjnego fatum; by jasno udowodnić, że czego ich postaci nie potrafią wyartykułować, nie umieją też pomyśleć i odczuć. Jakby język był jedynym źródłem identyfikacji; jedyną drogą współczucia dla innych; podstawową zdobyczą cywilizacji i kultury, której brak budzi zwierzę, możliwe do spętania jedynie słowną mediacją. Cóż, już Kaliban Szekspira nauczył się mówić po to, by tylko przeklinać...

Pomimo tak oczywistych różnic między dramatem Pintera i Handkego a „analitycznym realizmem” Bonda i Kroetza, podstawowe założenia wydają się podobne⁷. Wgadywacze w *Kasparze*, Profesor w *Lekcji* czy wysłannicy „organizacji” w *Urodzinach Stanleya* występują w podobnej funkcji „zobiektywizowanych” przedstawicieli językowego systemu. To zaś z kolei wskazuje, że przyczyny ukazanej na scenie językowej perwersji tkwią w szerszym społecznym kontekście, zaś między językiem i moralnością istnieje nierozzerwalny związek. Poza tym u wszystkich wspomnianych dramatopisarzy język ma równie nieautentyczną i bezosobową postać. Składa się przecież z powtarzanych przez wiele ust i niezmiennych *formulae*, a jedynym źródłem autentycznego kontaktu z drugim człowiekiem i sposobem komunikacji po-

⁷ Por.: J. Malkin *Verbal violence in contemporary drama. From Handke to Shepard*, Cambridge 1992.

zostaje agresja i przemoc. Ich dramaty prowokują więc i zarazem nużą publiczność. Oferują przecież albo taką słowną biegunkę, jak ćwiczenia Profesora i Uczennicy w *Lekcji* czy scena przesłuchania Stanleya u Pintera, albo wręcz przeciwnie – ciągnące się w nieskończoność uparte milczenie i zastępujący je chwilami nieartykułowany bełkot. Prowokacja stanowi jednak zamierzoną strategię demonstracji i apelu do publiczności, gwałtowne potrząśnięcie spokojnie siedzącym w płonącym domu, jak nazywa to Edward Bond. Postawienie języka w stan oskarżenia wynika bowiem z wciąż istniejącego poczucia alienacji autentycznej tożsamości, świadomości istnienia samej esencji człowieczeństwa, która albo pozostaje poza obrębem gramatycznego „ja” martwego językowego systemu, albo – pozbawiona odpowiedniej mediacji językowej – ma szansę wyrazić się jedynie w postaci aktów samodestrukcji i przemocy wobec innych.

U takich dramatopisarzy, jak Sam Shepard, Werner Schwab czy Elfriede Jelinek, idea autentycznej, przed-językowej tożsamości już niemal nie istnieje. Brakuje też jakichkolwiek pozorów „normalnego” porozumienia między postaciami („Nie można już z nikim porozmawiać” – powiada Jeep w *Action* Sheparda), łączy je tylko walka o dominację i naga przemoc. W ich sztukach indywidualne „ja” to wyłącznie językowa konstrukcja, ideologiczna hipostaza, składnik językowego dyskursu. Pozbawione oparcia „wielkich narracji” Lyotarda ulega więc dyspersji wraz z językiem.

Postmodernistyczna kultura mediów, nakładających się na siebie obrazów, simulaków i płynnych znaczeń, nie tylko zrównała „wysokie” z „niskim”, ale doprowadziła do chaosu języków, kulturowych kodów i ideologii. Znalazło to odbicie w schizoidalnym rozszczepieniu mówiących podmiotów, bez jakiegokolwiek szansy na społeczną czy indywidualną tożsamość, jaka wciąż wydawała się możliwa u ich poprzedników. Mówiące „ja” u Sheparda czy Jelinek, Vinavera czy Schwaba rozpada się na wiele – często sprzecznych ze sobą – głosów, co nie ma wiele wspólnego z polifonią Bachtina, gdyż nie wykazuje żadnej nadorganizacji, koniecznej wewnętrznej hierarchii. Trudno się dziwić, że słowa zmieniają się w dźwięki, tracąc swoje znaczenie, dotychczasową zdolność wyrażania abstrakcyjnych pojęć⁸. Stają się wyłącznie bezpo-

⁸ Por.: G. Deleuze *The Schizophrenic und Language*, w: *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca 1979, s. 287.

średnim wyrazem afektów, gwałtownie wychylając się wahadłem raz w stronę egzaltacji, raz w stronę agresji. Podczas gdy w sztukach Pintera czy Mrożka język służył jeszcze zręcznej manipulacji, pozwalając na drodze negocjacji uniknąć nagiej siły, u Bonda czy Kroetza już okazywał się zbyt ubogi, by spełnić podobną mediacyjną funkcję, doprowadzając w newralgicznych momentach do nagłej erupcji przemocy. Natomiast teraz słowa stają się „niemediowanym” wyrazem zwierzęcych popędów do agresji i dominacji.

Język postaci Wernera Schwaba nie próbuje ani podszywać się pod autentyzm codziennej mowy Pintera i Kroetza, ani też trzymać się morderczej poprawności *Sprechstücke* Handkego. Fałszywe prefiksy i sufiksy, niedopasowane rodzajniki, konwulsyjne neologizmy i inne słowne dziwotwory starają się zwrócić uwagę widza na schizoidalne rozróżnienie między gramatycznym „ja”, samym mówiącym a jego ciałem. Wyraźny u tamtych dualizm – między słowem a gestem, mową a ciałem – przeniósł się u niego w obręb samego języka. Próżno by bowiem tu szukać tyleż podmiotu w klasycznym znaczeniu, co podmiotu uwięzionego w kulturalnym – choć żadnym dominacji – języku oraz przeciwstawionej mu niemej dzikiej bestii. Język postaci Schwaba wydaje się zachwycająco giętki i zdolny wypowiedzieć wszystko, co pomyśli głowa. Cały problem w tym, że głowa woli wcale nie myśleć albo myśleć bardzo niewiele, by nie przeszkadzać swojemu ciału w trawieniu.

To centralne miejsce, jakie dla kilku pokoleń powojennych dramatopisarzy zajmował język, pułapka na niezależność i samodzielność myślenia jednostki, bardzo przypomina psychoanalityczną koncepcję Freuda, dla którego mowa to jedyny pomost między świadomym i nieświadomym, ludzką *psyche* a życiem. Freud wyobrażał ją sobie pod postacią teatralnej sceny, na której rozgrywa się przedstawienie jako mediatyzacja pomiędzy heteronomicznymi, skłębionymi i skłóconymi treściami nieświadomych popędów, agresji itp., a racjonalnym i odpowiedzialnym zachowaniem w życiu. Zbyt ubogi język bohaterów Bonda czy Kroetza źle wywiązywał się z tej funkcji i pozbawione mediatyzacji wewnętrzne treści wyładowywały się na zewnątrz w aktach przemocy i zbrodni. Nazywano to banalizacją zła, zatarciem ostrych kiedyś kryteriów między dobrem i złem, gdyż żadnego z aktów agresji nie poprzedzała refleksja, typowe dla tradycyjnego dramatu ważenie racji. Sytuacja w dramatach Schwaba przypomina już bardziej obraz, jaki

szkicuje Julia Kristeva w *Les Nouvelles maladies de l'ame*⁹. Scena wewnętrznego teatru *psyche* jest pusta. Skłębiona podświadomość, pozbawiona jakiegokolwiek mediatyzacji i tym samym racjonalizacji, wylewa się bez przeszkód na zewnątrz. Stąd *acting out* i przemoc, choroby psychosomatyczne i narkotyki. Stąd przemoc u Schwaba o charakterze naturalnej katastrofy, poza wszelkimi kryteriami dobra i zła; racjami polityki, ekonomii czy ekologii. Widać to znakomicie w *Übergewicht, unwichtig: Unform*, gdzie równowagę agresji wewnątrz grupy stałych gości wiejskiej gospody narusza pojawienie się pary obcych. Zbiorowy organizm korzysta z okazji, by wyładować narastającą frustrację i zalewa ich powodzią zwyrodniałego seksu i przemocy. Lecz – jak podkreśla Kristeva, a pokazuje choćby Bert Easton Ellis w *American Psycho* – brak wewnętrznej mediatyzacji (*acting in*), jaką zastępuje wyładowanie na zewnątrz (*acting out*), prowadzi do zatarcia granicy między zewnętrznym i wewnętrznym, wyobrażonym i zrealizowanym, fikcją i rzeczywistością. Większość więc scen eskalacji u Schwaba ma dwuznaczny charakter, dzieje się i nie dzieje równocześnie. Jak w przetłumaczonej na język polski *Zagładzie ludu*, tak w *Nadwadze* w ostatniej scenie wszystko niby wraca do porządku: młoda para – jakby nic się nie stało – znów wchodzi do gospody.

Dramaty Wernera Schwaba ilustrują tylko jedną z możliwości nowego dramatu, zwanego często postmodernistycznym: wynikającą z chaosu języków i kodów generalną płynność znaczeń. Sztuki austriackiej feministki Elfride Jelinek pokazują drugą możliwość: reifikację znaczeń w postaci zderzających się ze sobą klisz. Schwab „naturalizuje” przemoc pięści i języka, pokazując ją jako jedyny sposób manifestacji afektów ludzkiego zwierzęcia. Jelinek natomiast buduje wypowiedzi swoich postaci z elementów gotowych, *ready mades* kultury niskiej i wysokiej jako znaków określonych postaw czy światopoglądów, dominujących sposobów mówienia i myślenia. Zwykle więc mówi o „językowych szablonach” czy „językowych płaszczyznach”; o statusie „przed-ja” czy „po-ja” swoich bohaterów, tych ludzkich skorup, jakie wykorzystuje język, by s i e m ó w i ć. Nawet w obrębie jednej dwuzdaniowej repliki tego samego mówiącego „ja” w jej dramatach potrafi dojść do spotkania na pozór ideologicznie „niewinnego” stwierdzenia

⁹ Por.: J. Kristeva *Les Nouvelles maladies de l'ame*, Paris 1993.

i demaskującego je komentarza, który trudno nazwać nieświadomym lapsusem, jak w przypadku bohaterów Harolda Pintera. U Jelinek wypowiedź nie denuncjuje postaci, odkrywając jej skomplikowane czy niepiękne wnętrze, ale – sam język odślania się jako ideologiczny konstrukt. Jej sceniczne utwory stanowią zatem najlepszy dowód, że językowe i społeczne analizy najnowszego dramatu wydają się o wiele głębsze od konstatacji – równie zaangażowanych – poprzedników, jak Bond czy Kroetz. Pomimo to trudno powiedzieć, by miały większy społeczny rezonans. Ich autorzy chcą nadal prowokować, lecz publiczność zdążyła się już przyzwyczaić do prowokacji i nimi znużyła, choć nadal oburza się na bezinteresowne akty gwałtów i przemocy na scenie. W dodatku monologujące wypowiedzi postaci, pozbawionych nawet językowej tożsamości, coraz bardziej przypominają erupcję lingwistyczną Luckiego Becketta i częściej daje się odczytać ich intencję niż sens. A widzom – pozbawionym teraz nawet tej nici przewodniej, jaką w dramatach Pintera był podtekst, zaś u Bonda, Weskera czy Kroetza kondycja społeczna – coraz trudniej dotrzeć do tego, czego język postaci nie potrafi już wyrazić.

Na przeciwnym biegunie zdaje się sytuować ten nowy typ dramatu lat osiemdziesiątych, w którym język nie stał się, co prawda, godnym zaufania narzędziem wyrazu, ale jednak – poszukując swoich źródeł w micie i rytuale – próbuje osiągnąć utraconego modernistycznego transcendentalnego *signifié*. Znakomicie ilustruje ten proces wewnętrzna przemiana twórczości Petera Handkego. Choć często krytycy podejrzewali go o to, Handke nie uprawiał wcale w swoich *Sprechstücke* totalnej krytyki języka w stylu Oswalda Wienera, ale raczej wskazywał na niebezpieczeństwa jego instrumentalizacji, pułapki zadań-modeli. Toteż kiedy zdemaskował już „martwy” język, przystąpił do aktu jego rekreacji, przywracania do życia za sprawą ruchu znaczeń, jaki umożliwia wyobraźnia i poezja. Dlatego pierwszy z nowej serii dramatów, *Über die Dörfer*, nosi znaczący podtytuł „dramatyczny poemat” i stanowi próbę renesansu „naturalnej dramaturgii” klasycznych Greków, a przede wszystkim tragedii Ajschylosa. Prawdziwy, „czysty” dramat wedle Handkego nie korzysta bowiem z pomocy intrygi, konfliktu postaci i obfitującej w wydarzenia akcji, ale realizuje się w ruchu słów, zgrupowanych w monologiczne bloki: w pieśni. Pomimo więc tego, że jego sztuki nadal zachowują tradycyjny podział na wypowiedzi postaci, noszących odrębne imiona, w istocie wszystkie

dialogi bezkonfliktowo podejmują ten sam temat, składając się w jeden wielki i wspólny „monolog”.

Do dramatycznej poezji Handkego najbliżej takim francuskim pisarzem, jak Valère Novarina, Philippe Minyana czy Noelle Renaude. Także w ich utworach scenicznych postacie istnieją wyłącznie jako wieloperspektywiczne, niespójne mówiące „ja”, które często stapiają się w jeden monologujący głos. Dynamika akcji płynie z wewnętrznych napięć tekstu, jego poetyckiej faktury, która swoimi wyszukаныmi figurami i tropami nieustannie prowokuje wyobraźnię widza, gdyż – jak powtarza Minyana – „słowo padające ze sceny, to słowo przemienione, wyśnione”. Jak kiedyś u Artauda, także w ich dramatach „muzyki słów” ludzki głos, wibrujący między słowem a krzykiem, zmienia się w egzystencjalny konkret, którego widz winien doświadczyć na własnym ciele jak na rezonującym instrumencie.

Najdalej w eksperymencie z „muzyką słów” poszedł Valère Novarina. Monologujący lub rozpisany na niezindywidualizowane kwestie głos w jego tekstach mówi „poetycko”, ale nie w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Wrażenie obcowania z poezją płynie nie tyle z kunsztowności tropów, ile z podskórnej rytmizacji zdań, neologizmów i *quasi*-neologizmów, zaskakujących ujawnianą nagle etymologią znanych słów. Język, którym mówią postacie Novariny, trudno zrozumieć, zwłaszcza kiedy słyszy się go w teatrze. Czytelny pozostaje tylko ruch organizujący całą materię dźwiękową: wola komunikacji, zagrożona z jednej strony ciszą, z drugiej – asemantycznym bełkotem. Centrum dramatów Novariny to zatem akt mowy niemal w stanie czystym, w tym samym ruchu konstruujący i niszczący znaczenie, wolny od związków ze światem, skoncentrowany na samym sobie, swojej woli artykulacji i – zawsze jedynie potencjalnym – kontakcie z innym. Trudno zatem o lepszy dowód na głębokie podobieństwo między dramatem postmodernistycznym nagiej przemocy i – powracającym do podstawowych założeń modernizmu – równie solipsystycznym dramatem „muzyki słów”. Jeden i drugi wyraża przeciwieństwo ten sam podstawowy, zapoczątkowany jeszcze przez symbolistów gest destrukcji języka jako podstawowego medium dramatu, a jego pogoń za wyrażeniem niewypowiedzianego poważnie grozi zniszczeniem ostatniego już *residuum* tradycyjnej dramatyczności, jakim wydaje się wola nawiązania kontaktu z odbiorcą.