

JADWIGA GRACLA

TEKST – DRAMAT – SPEKTAKL. WSPÓŁCZESNE MOŻLIWOŚCI BADACZA

Stereotypowy, czasami nawet nacechowany typowością i komizmem, obraz warsztatu badacza – historyka literatury, filologa – niezmiennie kojarzy się z czytelnią, biblioteką, pokojem czy stołem wypełnionym różnego rodzaju książkami i starymi woluminami, fiszkami, na których sporządza notatki, i arkuszami papieru, na które przelewa swoje uwagi i wywody. Obraz ten stanowić może symbol i znak czasu, zwyczajów i kultury. Przez wiele lat miejscem pracy, szczególnie badacza epok dawniejszych, było archiwum, czytelnia z ograniczonym dostępem, jedynymi zaś narzędziami, jakimi dysponował, były kartka i ołówek. Obecnie znak ten traci aktualność. Wszechobecna rewolucja w obrębie cywilizacji, postęp techniczny doprowadził i w tej dziedzinie do wielu zmian: pióro i maszynę do pisania zastąpił komputer, książkę – e-book, uznany za bardziej poręczny i nowocześniejszy. Stwierdzenie to, świadomie wyposażone w cechy truizmu, najpełniej oddaje całość ewolucji, jaka zaszła w obrębie warsztatu pracy filologa – badacza literatury. Tekst, będący przecież dla historyka literatury podstawowym i prymarnym obiektem analizy i badania, przestaje funkcjonować w papierowo-książkowej formie – zastąpił ją ekran komputera, tabletu, czasem nawet telefonu komórkowego. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest zmiana w technologii, ale również zmiana w świadomości i stylu pracy badacza. Nie bez znaczenia w tym procesie pozostaje przemiana cywilizacyjna, globalizacja czy też odrzucenie tradycyjnych nośników tekstu.

Wszystkie pozycje książkowe, znajdujące się w tak zwanym wolnym dostępie (z uregulowanym w prawie autorskim statusem, ale również nowe

Dr JADWIGA GRACLA – pracownik Katedry Białorutenistyki na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego; adres do korespondencji: ul. Szturmowa 4, 00-678 Warszawa; e-mail: jadwiga.gracla@us.edu.pl

publikacje, które są zamieszczane w bibliotekach cyfrowych natychmiast po wyczerpaniu nakładu tradycyjnego), coraz częściej pojawiają się w bibliotekach internetowych, do których dostęp uzyskujemy za pomocą jednego kliknięcia myszy czy uderzenia w klawiaturę komputera. Biblioteki te udostępniają zarówno teksty utworów literackich, jak i ich opracowania, co oczywiście otwiera przed badaczem nowe możliwości, oferując, w zamian za rezygnację z czytelnianej, specyficznej, czasem mistycznej nawet atmosfery, mało skomplikowany i niezasochłonny dostęp do tekstu. Jeszcze kilkanaście lat temu ten sam proces wymagał dość pracochłonnych i nierzadko kosztownych zabiegów (od kwerendy bibliotecznej do korzystania z usług wypożyczalni międzybibliotecznych). Przesunięcie owo jest szczególnie ważne dla badacza literatury obcej, który – ze względu na specyfikę materiału badawczego – często zmagał się z różnego rodzaju trudnościami. Dostępność oryginału tekstu, który – jak ma to miejsce w przypadku literatury rosyjskiej (ale i niemieckiej) początku XX wieku – bywał rzadko publikowany i istnieje jedynie w postaci niskonakładowych, niszowych wręcz wydań z czasów swojego powstania i nigdy nie był wznawiany, teraz, dzięki archiwom internetowym i stronom poświęconym poszczególnym twórcom, znacznie wzrasta. To z kolei powoduje, że tekst ten może stać się obiektem dokładniejszych, również komparatystycznych badań. Archiwa internetowe, gromadzące publikacje, fotografie, wspomnienia, listy poszczególnych pisarzy nie należą do rzadkości¹, w przypadku przywołanej epoki, a szczególnie pisarzy mniej popularnych czy wręcz w wypadku Rosji Radzieckiej i Związku Radzieckiego zakazanych, stają się źródłem wiedzy, natchnienia i oczywiście również impulsem do dalszych badań nad spuścizną danego autora. Właśnie dzięki nim udaje się ocalić od zapomnienia, a nierzadko z owego zapomnienia wydobyć utwory wielkich pisarzy modernizmu (Nikołaja Jewreinowa², Walerego Brisowa³, Aleksego Remizowa⁴, Wiaczesława Iwanowa,

¹ Takie archiwa gromadzą spuściznę np. Wiaczesława Iwanowa (<http://www.v-ivanov.it/>) czy Fiodora Sołoguba (<http://www.fsologub.ru/>). Obydwaj pisarze należą do grona autorów rzadko publikowanych, w okresie radzieckim praktycznie wykreślonych z obiegu czytelniczego i – co ważniejsze – badawczego. Ich spuścizna, podobnie jak i wielu innych autorów rosyjskich doby modernizmu, badana była jedynie poza granicami Rosji.

² Nikołaj Jewreinow wyjechał z Rosji po zrealizowaniu masowego widowiska *Szturm Pałacu Zimowego*. Jego twórczość przetrwała jedynie w formie przedrewolucyjnych wydań, częstokroć łatwiej dostępnych na Zachodzie niż w ojczyźnie autora. Sytuacja ta, na szczęście, uległa zmianie w ostatnim czasie. Niemniej jednak jego teksty ciągle są łatwiej dostępne w formie cyfrowej – chociażby w bibliotece Moskwa – niż tradycyjnej, czyli w wydaniach książkowych.

³ Najpełniejsze wydanie jego dzieł pochodzi z 1975 r. Od tego czasu nie było wznawiane.

Daniła Charmsa⁵, Wilemira Chlebnikowa⁶) i poddać je wspólnie badaniom porównawczym. Wydaje się, że owa dostępność tekstu ma największe znaczenie właśnie dla badań porównawczych. Pozwala bowiem na jednoczesne dotarcie do tekstów rozproszonych jednego autora i tekstów różnych autorów. Istnienie przestrzeni internetowej czyni je osiągalnymi i możliwymi do porównania. Potrzebę systematyzacji i przechowywania oraz udostępniania zbiorów dostrzeżono już dawno. Z chwilą, gdy zaczęły powstawać biblioteki cyfrowe, znacznie zwiększyły się możliwości badań komparatystycznych⁷.

W przypadku najbardziej nas w niniejszych uwagach interesującym: gdy przedmiotem działań badawczych czynimy tekst dramatyczny, prócz samej dostępności owego tekstu równie ważna wydaje się możliwość poznania zrealizowanego na jego podstawie spektaklu oraz poprzedzających powstanie utworu koncepcji teatralnych, których wymierny wpływ obserwujemy w każdej realizacji scenicznej (a przede wszystkim w utworze). Historyk teatru i dramatu dysponuje dziś, z jednej strony, tekstem dramatu i skąpą informacją o spektaklu przekazaną w postaci notatek prasowych (najczęściej), z drugiej zaś, dzięki istnieniu cyfrowej bazy danych, fotografią (również pochodzącą z początku XX wieku, jak na przykład w przypadku realizacji Reinhardta⁸), zapisem technik aktorskich (filmowe pokazy biomechaniki Meyerholda), uwagami i głosem autora (nagrania Gumiliowa), wreszcie, co umożliwia współczesna technika, zapisem spektaklu funkcjonującym w przestrzeni Internetu. Pozwala to na utwalenie samego spektaklu, który w pierwotnej swojej wersji był przecież zjawiskiem jednorazowym, ulotnym, unikatowym. Ta z pozoru drobna uwaga staje się bardziej nośna w momencie, gdy uświadomimy sobie specyfikę spektaklu ulicznego, performansu, zakładającego, że swej natury, współuczestnictwo widza w przestrzeni

⁴ Pierwsze rosyjskie pełne wydanie jego dzieł pochodzi z 2002 r. Wcześniej jego teksty wydawano jedynie na Zachodzie (głównie w Paryżu).

⁵ Charms należał do grupy Oberiu. Nieakceptowany przez władze ZSRR, zmarł w 1942 r. na więziennym oddziale psychiatrycznym. Jego dramaturgia jest znacznie lepiej znana na Zachodzie, głównie w Niemczech, niż w ojczyźnie.

⁶ Najpełniejsza wersja cyfrowa jego dzieł znajduje się pod adresem <http://hlebnikov.ru/workspage/>

⁷ Niebagatelną rolę w tym procesie odgrywają archiwa internetowe, takie jak np. amerykański projekt [archive.org](https://archive.org/index.php) [<https://archive.org/index.php>], niemiecki projekt Gutenberg [<https://www.gutenberg.org/>] czy rosyjska biblioteka internetowa Moskwa [<http://www.lib.ru/>].

⁸ Zdjęcia te znajdują się na poświęconej reżyserowi stronie. Jest to tym bardziej znaczące, że w przypadku Reinhardta stopniowo udostępnia się kolejne jego prace, co do których wygasają prawa majątkowe.

tworzonego teatru. Widowisko uliczne, takie jak na przykład *Wiśniowy sad* Antona Czechowa odgrywany przez lwowski teatr *Woskresiennia*⁹, nie domaga się współudziału widza w spektaklu, projektuje jednak jego obecność w przestrzeni widowiska (dzieje się tak poprzez wykorzystywanie innych miejsc niż budynek teatru). Spektakl ten (podobnie jak inne tego typu) funkcjonuje w przestrzeni cyfrowej (sieci Internet) w postaci pełnowymiarowej i fragmentarycznej. Oczywiście forma fragmentaryczna jest zapisem i świadectwem, a jednocześnie materiałem badawczym i podstawą analiz. Sytuacja może się zmienić w przypadku istnienia w przestrzeni cyfrowej formy pełnowymiarowej widowiska. Zyskuje ona wartość dodaną w odniesieniu do wyżej przywołanej. Dana osoba – tu widz oglądający spektakl przed ekranem komputera – ma możliwość zapoznania się ze z nim praktycznie bez przeszkód, jakie są udziałem widza performansu (czynniki atmosferyczne, tłum, interakcje, problemy akustyczne). Jest więc widzem spektaklu, ale jego status w stosunku do widza performansu (towarzyszącego odgrywaniu widowiska) jest niższy, nie może być przecież uczestnikiem przestrzeni wydarzenia. Aspekt poznawczy, jego przesłanie jest dla niego dostępne, ale brakuje aspektu uczestnictwa, zakładanego w teatrze od jego zarania i szczególnie akcentowanego w widowiskach ulicznych, nawet tych, które nie zakładają współuczestnictwa widza w spektaklu, podkreślają jednak wpływ widowiska/aktora na widza/uczestnika. Spektakl funkcjonujący w przestrzeni internetowej odarty jest też ze statusu specyficznie teatralnego – świadomości bycia widzem jednorazowego, unikatowego zdarzenia, które nie może się powtórzyć i którego nie można skopiować. Oczywiście widowisko takie nie staje się automatycznie filmem (możliwym do wielokrotnego wyświetlania), jedynym bowiem zbieżnym punktem jest tu możliwość powielenia, natomiast nie zmieniają się cechy typowe dla teatru (od scenografii po reżyserię) – pozostaje on zapisem jednej wersji, jednostkowego przedstawienia. Funkcjonowanie utrwalonego zapisu teatralnego uniwersum jest więc dla badacza ułatwieniem i dodatkowym (czasem jedynym) materiałem dla działań analitycznych, szczególnie w przypadku badania recepcji teatralnej danego tekstu bądź też porównań jego wariantów scenicznych (gdy dany utwór został już zdjęty z afisza). Tak pojmowany, istniejący w przestrzeni cyfrowej, zapis jest ulepszonym wariantem fotografii, umożliwiającym dokładniejsze, pełniejsze i przez to lepsze zapoznanie z materiałem i przedstawienie danego zagadnienia. Dla badacza jest to możliwość trudna do

⁹ Informacje na temat tego spektaklu, jak również samego teatru odnaleźć można pod adresem http://www.voskresinnia.eu/Info_pol.htm (dostęp: 15.04.2015).

przecenienia. Pozwala ona na wielokrotne obejrzenie spektaklu, dostrzeżenie jego najdrobniejszych elementów, skupienie uwagi na detalach scenografii. Istniejący w kosmosie Internetu zapis jest jeszcze jednym wariantem utrwalonego tekstu, materiałem badawczym. Nie jest to jednak jedyny aspekt funkcjonowania spektaklu w przestrzeni wirtualnej, pełniący tu funkcję archiwum, do którego można sięgnąć w każdej (nieograniczonej godzinami otwarcia) chwili. Ten sposób istnienia widowiska w Internecie nie budzi większych dylematów teoretycznych. Inaczej jest jednak w przypadku, gdy spektakl jest wersją pierwotną tekstu, jego zaś zapis jedynie wtórnym w stosunku do niego zjawiskiem.

Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku twórczości jednego z najbardziej interesujących twórców rosyjskich ostatnich lat – Jewgienija Grizskowca¹⁰. Bliższe zdefiniowanie jego wyborów twórczych wydaje się zadaniem przerastającym możliwości niniejszego szkicu¹¹. Uznaje się go bowiem za dramaturga, reżysera i jednocześnie aktora, za kontynuatora i wskrzesiciela tradycji monodramu. Jeden z jego najnowszych autorskich monodramów nosi znamieny tytuł: „Pożegnanie z papierem”¹². Widz, który

¹⁰ Twórczość Jewgienija Grizskowca stosunkowo często staje się obiektem rozważań nie tylko rosyjskich, ale i polskich badaczy. Wspomnijmy dla przykładu: Katarzyna SYSKA. *Nowa sentymentalność. Przejawy świadomości konwergencyjnej w wybranych monodramach Jewgienija Grizskowca*. „Przegląd Rusycystyczny” 2013 nr 2(142) s. 56-82 (także w wersji on line: http://www.academia.edu/9021464/Nowa_sentymentalno%C5%9B%C4%87._Przejawy_%C5%9Bwiadomo%C5%9Bci_konwergencyjnej_w_wybranych_monodramach_J_Grizskowca (dostęp: 29.06.2015); Александр СОКОЛЯНСКИЙ. *Изменник фортуны*. „Ведомости” 26.11.2001 (źródło internetowe: http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_ved.htm (dostęp: 15.05.2015); Lidia MIĘSOWSKA. *Jewgienij Grizskowiec „nowy sentymentalista” rosyjskiej dramaturgii przełomu XX i XXI wieku*. W: *Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich*. Red. Izabela Kowalska-Paszt, Anna Horniatko-Szumilowicz, Marzanna Kuczyńska. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2004 s. 118-126. Wydaje się jednak, że najtrafniej problem interesujący nas w niniejszych rozważaniach sygnalizuje Walenty Piłat w tekście: *Jewgienij Grizskowiec – dramaturg, reżyser czy twórca spektaklu*. „Przegląd Rusycystyczny” 2001, z. 2 (94) s. 68-74.

¹¹ Celem niniejszego szkicu nie jest przedstawienie całościowej analizy twórczości Grizskowca. Dla potrzeb poczynionych tu uwag wybrano jeden z najnowszych jego spektakli, którego tytuł koresponduje z zaproponowanym w tomie tematem rozważań. Z tego też względu zrezygnowano z umieszczenia odniesienia do tego spektaklu w tytule szkicu.

¹² O tekście tym Grizskowiec mówi tak: „«Прощание с бумагой» — это коллаж воспоминаний, ностальгия по «гуттенберговской вселенной» — по миру, где книги не светятся, а шуршат и пахнут типографской краской, а вместо СМС отправляются записки на клочке бумаги” („«Pożegnanie z papierem» to kolaż wspomnień, tęsknota za «kosmosem Gutenberga», za światem, w którym książek nie otacza poświata [ekranu – J.G.], ale szeleszcą i pachną farbą drukarską, a zamiast SMS wysyłamy zaписki na kartce papieru” – tłum. J.G.). Zob. <https://old.afisha.yandex.ru/vrn/events/708058/> (dostęp: 29.06.2015).

ma okazję go zobaczyć¹³, staje się świadkiem specyficznego pożegnania autora z epoką papieru, istniejącego, jak sam wielokrotnie w spektaklu podkreśla, od dwóch tysięcy lat. W przestrzeni sceny pojawiają się typowe dla odchodzącej epoki elementy: papiery, mapy, szkice, książki, skrzynka pocztowa, maszyna do pisania, obok nich zaś laptop, jedyny rekwizyt, jaki zabiera ze sobą autor/aktor, opuszczając scenę. Symbolika ostatniej sceny nie jest więc trudna do odczytania: oto odchodzi w ciemność/przeszłość epoka – jak nazywa ją sam Grizzkowicz – kosmosu gutenberowskiego, a jej miejsce zajmuje inna, w której dla papieru miejsca już nie będzie. Z zalegającej, wszechobecnej ciemności rodzi się tylko jedno światło – błyszczący ekran komputera. Takie skonstruowanie obrazu scenicznego nie budzi żadnych wątpliwości interpretacyjnych również ze względu na swoją konotację z obrazem archetypicznym – z ciemności biblijnych, rozproszonych mocą Boga rodzi się światło i potem nowy świat. U Grizzkowca pojawienie się nowego światła jednocześnie kończy czas rzeczy: maszyny do pisania, listu, brudnopisu, szkicu. Wszystkie one wypełniały przestrzeń człowieka w taki sposób, by dwa przywoływane na początku scenicznego widowiska przez aktora, Grizzkowca, słowa: NIGDY i NA ZAWSZE uczynić bardziej przystępnymi, brzmiącymi mniej strasznie, mniej ostatecznie. Poszczególne fragmenty papieru przechowywane w skrzynce – rodzinnym archiwum – przypominają, czyli powołują ponownie do życia, dźwięki, zapachy, wydarzenia, obrazy. Paradoksalnie autor, który z taką nostalgią mówi o papierze (również o używanych w charakterze czapek malarskich gazetach) i żałuje odchodzenia w przeszłość wszelkich świadectw epoki kosmosu Gutenberga, na co dzień kojarzy się zupełnie inaczej. Oczywiście trudno przecenić jego rolę w odradzaniu się gatunku monodramy czy nawet, jak twierdzą badacze, ponownego wprowadzania do literatury elementów sentymentalizmu¹⁴, niemniej jednak sposób, w jaki powstają jego teksty, bardziej zbliża go do ery cyfrowej (poprzez sposób utrwalania) niż do tak nostalgicznie wspomnianej ery druku.

Grizzkowicz jest artystą, którego spektakle powstają, zanim zostanie zapisany ich tekst, co oznacza, że w momencie wystawiania nie istnieje ich wersja literacka/tekst sztuki¹⁵. Tymczasem, jak twierdzi jeden z badaczy,

¹³ Spektakl ten można również zobaczyć w Internecie: <http://rutube.ru/video/668be919c0d457aa66c008b96d04cd48/> (dostęp: 15.04.2015).

¹⁴ Sam Grizzkowicz określa się mianem „nowego sentymentalisty”. Zob. *Coraz rzadziej mówię „ja”*. Rozmowa Katarzyny Osińskiej z Jewgienijem Grizzkowcem. „Dialog” 2000 nr 12 s. 122.

¹⁵ Marco De Marinis twierdzi: „Dzieje teatru dwudziestego wieku charakteryzują stałe, trwające zresztą do dzisiaj, usiłowania przewyciężenia przedstawienia teatralnego. Podejmowane one były i są nadal na różnych polach, ale za każdym razem ich obiektem stają się podstawowe

„dramat pisany tak prozą, jak wierszem programuje szczególne doświadczenie języka i stawia nowe wyzwania przyjętym sposobom użycia tekstu, żeby stworzyć akcję poza słowami [...] Skoro jednak tekst nie określa ani sposobu czytania go jako literatury, ani działań w teatrze, jak należy go używać, by zyskać dostęp do jego podwójnej tożsamości?”¹⁶ Twórczość Griszkowca stawia przed badaczem (historykiem dramatu) wyzwanie inne, być może nawet trudniejsze. Odwraca kolejność tekst–spektakl, sam bowiem autor uznaje spektakl za pierwotny twór. Zachodzi więc tu zjawisko odwrotne do uświęconej tradycją teatralną kolejności – transpozycja tekstu na scenę była/jest wtórna wobec zapisu tekstowego, sam zaś jej proces wymagał dokładnego w ów tekst wejżenia i odnalezienia zakodowanej w nim wizji teatralnej. Jak twierdzi Stefania Skwarczyńska:

Tekst dramatu, który teoria literatury anektująca dramat teatralny uważa za zapis jego postaci ostatecznej, podobnie jak zapisem postaci ostatecznej jest tekst poematu, lub zapisem ostatecznej postaci utworu muzycznego jest tekst nutowy, tekst dramatu teatralnego nie jest zapisem jego pełnej postaci ostatecznej, lecz zapisem co najwyżej jednej jej części, tej, w której obiektywizuje się dzieło za pomocą tworzywa językowego¹⁷.

Tekst dramatu był jednym z podstawowych elementów warunkujących istnienie spektaklu, co więcej – jedynym stałym jego elementem. Rozpatrując poszczególne dzieła teatralne, to on – tekst istniejący w wersji papierowej, książkowej, w gutenberowskim wszechświecie – właśnie był stałą płaszczyzną odniesienia wobec zmiennych, jakimi były kolejne ich realizacje sceniczne. Twórczość Griszkowca burzy ten porządek: choć istnieje w świecie „papierowym”, jego spektakle zyskują w efekcie końcowym również formę książkową, to nie jest ona ich postacią pierwotną¹⁸. Ona jednak

elementy przedstawienia, takie jak: tekst, postać, kategoria *mimesis*, fabuła, spójność, skończoność, znaczenie, fikcja, powtórzenie, etc.”. Marco DE MARINIS. *Performans i teatr. Od aktora do performerki i z powrotem?* <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerki-i-z-powrotem> (dostęp: 15.04.2015). W wypadku Jewgienija Griszkowca obiektem, który stara się przewyciężyć autor-aktor, jest tekst opublikowany przed spektaklem. W tej sytuacji jedynym nośnikiem przesłania staje się spektakl, który dopiero zostanie, według wszelkich reguł przynależnych dramatopisarstwu (jak twierdzi autor), napisany.

¹⁶ W[illiam] B. WORTHEN. *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*. Przeł. Mateusz Borowski. Kraków: Księgarnia Akademicka 2013 s. 9.

¹⁷ Stefania SKWARCZYŃSKA. *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*. W: Janusz DEGLER. *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1988 s. 164.

¹⁸ Sam proces powstawania tekstu Griszkowiec scharakteryzował tak: „Ze sztuką *Jak zjadłem psa* było tak. Spektakl istniał na scenie już rok, a zapisałem go na papierze nie po to, żeby impro-

traci wymiar jednorazowości, wyjątkowości – może być zwielokrotniana bez zmian, w przeciwieństwie do spektaklu, który za każdym razem, gdy jest odgrywany, może podlegać przemianom. W wypadku twórczości Griszkowca (prócz oczywistych nawiązań do *commedia dell'arte*, niebagatelnych dla historii teatru i jego rozwoju) nieistnienie zapisanej wersji spektaklu ma, z punktu widzenia teorii dramatu i teatru, daleko idące konsekwencje, wymagające redefinicji zastanych pojęć metodologicznych. Na konieczność taką wskazywali już autorzy projektu *perfumans*, uznając że celem: „projektu jest wyrażenie sprzeciwu wobec doktrynalności współczesnej nauki, która wciąż zdaje się podawać gotowe recepty i atesty na konkretne teoretyczne rozwiązania, uchylając się przed koniecznością ich weryfikacji. Tymczasem [potrzebna jest – J.G.] [...] właśnie weryfikacja użyteczności teorii badawczych poprzez ukazanie metodologii „w akcji”, jej ujawnienie, rozłożenie na czynniki pierwsze i finalna ocena jej przydatności”¹⁹. Czy możliwe jest zastosowanie wobec twórczości Griszkowca jedynie tradycyjnych metod badawczych? Jakie są więc konsekwencje jego działań twórczych, z którymi musi się zmierzyć badacz? Pierwszą z nich jest odwrócenie kolejności tekst–spektakl, o której już wspominaliśmy. Zabieg ten ma oczywiście korzenie w performatywnej naturze scenicznego dzieła Griszkowca – autora i aktora jednocześnie. I jako taki może wpisywać się w całokształt przemian teatralnych, których jesteśmy świadkami. Wydaje się jednak, że z punktu widzenia badacza – dramatu i spektaklu – jeszcze bardziej znaczący jest inny aspekt tego zjawiska, który nierzadko umyka uwadze powszechnego widza. Utwór Griszkowca istnieje bowiem w świadomości odbiorcy zanim pojawi się jego wersja papierowa (zapisana) dzięki przestrzeni wirtualnej, w której zachowane są poszczególne wersje spektaklu. One umożliwiają zarówno badanie samego utworu (przed i po powstaniu

wizować według tego zapisu, a po to, żeby zaproponowano mi jego opublikowanie. Tekst ten wcale nie jest podobny do tego, na którym trzyma się spektakl, nawet kompozycja jest inna. [wyróżnienie – J.G.] [...] Przypuśćmy, że przed rokiem napisałem sztukę. Jak robią to wszyscy dramaturdzy. Napiszą sztukę, a potem ciągle nad nią pracują. To znaczy, żyją dla czegoś, co zrobili. Takie życie widzę w trumnie”. Są to słowa z wywiadu pt. *Teatr i życie rosyjskiego podróżnika*, który przeprowadził Igor Szewielew. Cyt. za: Halina MAZUREK. *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. Red. Halina Mazurek, Jadwiga Gracła. T. 24. Katowice 2014 s. 23. Pamiętać jednak należy, że każdy kolejny spektakl będzie powstawał właśnie na podstawie tego tekstu.

¹⁹ *Projekt perfumans. Współczesne metodologie teatrologiczne i ich granice poznawcze*. Red. Łukasz Grabuś, Grzegorz Stępiak, Agnieszka Marek. Kraków: Księgarnia Akademicka 2012 s. 12.

wersji utrwalonej na piśmie), jak i zapoznanie się z nim. Dodatkowo prezentują ostateczny (w myśl tradycyjnej metodologii) kształt utworu, czyli realizację wizji teatralnej, nim jeszcze zaistnieje ona w tekście. Istnienie niejako podwójnych bytów utworów Griszkowca (spektaklu i tekstu) otwiera przed badaczem nowe perspektywy, ale jest też źródłem nowych wyzwań. Początkowo funkcjonujące w dwóch światach byty w momencie rozpoczęcia analizy historycznoliterackiej (czy historycznoteatralnej) stają się równoprawne i wymagają takiego traktowania. Oddzielne ich rozpatrywanie jest oczywiście możliwe, niemniej jednak taka działalność badacza będzie zawsze obciążona grzechem jednostronności i przez to zaniedbywać będzie jedną część (połowę?) materiału. Analiza taka więc – z perspektywy czasu – staje się niepełna.

Utwory Griszkowca (w tym również przywołany w niniejszych rozważaniach spektakl „Pożegnanie z papierem”) dla odbiorcy funkcjonują w świecie cyfrowym, przede wszystkim w przestrzeni Internetu, o co zresztą dba sam ich autor, pieczołowicie konstruując własną stronę internetową. Zapoznanie się z twórczością Griszkowca bez tej przestrzeni dla nierosyjskiego odbiorcy wydaje się niemożliwe, co oznacza, że jest to jedyna możliwość popularyzowania i przechowywania utworu. Badacz jego twórczości i zwykły jej odbiorca jest skazany na przekaz cyfrowy – w postaci zapisu spektaklu na DVD lub na stronach poświęconych Griszkowcowi. Może oczywiście oczekiwać na publikację poszczególnych tekstów, jest ona jednak, po pierwsze, zawsze wobec spektaklu spóźniona, po drugie zaś – też najczęściej odbywa się właśnie na stronach internetowych. Dla Griszkowca więc, wbrew zapewnieniom aktora (paradoksalnie – Griszkowca) z „Pożegnania z papierem”, naturalną przestrzenią staje się cyfrowy świat, widziany na ekranie komputera. Oczywiście osobnym zagadnieniem pozostaje tu niemożliwy w owym świecie kontakt aktora i widza, współuczestnictwo w spektaklu, świadomość obcowania z drugim człowiekiem, w wypadku spektakli Griszkowca świadomość bycia słuchaczem adresowanej właśnie do siebie opowieści. Ten aspekt – uczestnictwa – w przypadku oglądania spektaklu w świecie wirtualnym zostaje bezpowrotnie zapomniany. Dla badacza jednak, który nie tyle współuczestniczy, ile obserwuje i porównuje możliwość wielokrotnego oglądania tej samej sceny, jest bezcenna, pozwala bowiem dojrzeć to, co czasami w pierwszym kontakcie się nie ujawnia lub co może zostać przeoczone.

Badacz dramatu zyskuje w świecie cyfrowym możliwości, o których jeszcze kilkanaście lat temu nie marzył. Zamiast fotografii – filmy, zamiast mozolnych kwerend bibliotecznych, poszukiwań w archiwach teatralnych

(częstokroć bez możliwości wypożyczenia) – platforma e-teatr, indeksująca realizacje sceniczne funkcjonujące na polskich scenach, wreszcie zyskuje dostęp do tekstów niepopularnych, niskonakładowych, wydanych częstokroć tylko raz na początku XX wieku. Wszystko to sprzyja rozwojowi badań nad dramatem i teatrem i z tego punktu widzenia staje się zjawiskiem pozytywnym. Badacz zyskuje nowe narzędzie – Internet, jego wymagające selekcji zasoby i komputer. Znika atmosfera archiwum, nabożne skupienie nad pożółkłymi kartami, zapach kurzu. Zamiast niego pojawia się poświata z ekranu komputera – nowe *signum temporis*.

BIBLIOGRAFIA

- GOFFMANN Erving: Człowiek w teatrze życia codziennego. Przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, opracowanie i wstęp Jerzy Szacki. Warszawa 2000: Wydawnictwo KR.
- DE MARINIS Marco: Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem? <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem> (dostęp: 15.04.2015).
- DE MARINIS Marco: The semiotics of performance. Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1983.
- MAZUREK Halina: Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. Red. Halina Mazurek, Jadwiga Gracla. T 24. Katowice 2014 s. 11-27.
- MIĘSOWSKA Lidia: Jewgienij Griszkwowicz „nowy sentymentalista” rosyjskiej dramaturgii przełomu XX i XXI wieku. W: Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich. Red. Anna Horniatko-Szumilowicz, Izabela Kowalska-Paszt, Marzanna Kuczyńska. Szczecin 2004 s. 118-126.
- PIŁAT Walenty: Jewgienij Griszkwowicz – dramaturg, reżyser czy twórca spektaklu. „Przegląd Rusycystyczny” 2001 z. 2 (94) s. 68-74.
- Projekt perfumans. Współczesne metodologie teatrologiczne i ich granice poznawcze. Red. Łukasz Grabuś, Grzegorz Stępnia, Agnieszka Marek. Kraków: Księgarnia Akademicka 2012.
- SKWARCZYŃSKA Stefania: Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu. W: Janusz DEGLER. Problemy teorii dramatu i teatru. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1988 s. 163-170.
- WORTHEN W[illiam] B. Dramat. Między literaturą a przedstawieniem. Przeł. Mateusz Borowski. Kraków: Księgarnia Akademicka 2013.

TEKST – DRAMAT – SPEKTAKL. WSPÓŁCZESNE MOŻLIWOŚCI BADACZA

Streszczenie

Niniejsze rozważania dotyczą trzech aspektów funkcjonowania dramatu w przestrzeni wirtualnej: w bibliotece internetowej (tekstu), archiwum wirtualnym (zdjęć i materiałów ze spek-

taklu) i spektaklu w przestrzeni Internetu. Dwa pierwsze sposoby istnienia zostały uznane za cenne źródło informacji, umożliwiające badanie tekstów mało popularnych (szczególnie tekstów rosyjskich i niemieckich z przełomu XIX i XX wieku). Trzeci z nich, omówiony na przykładzie spektakli Jewgienija Griszkowca („Pożegnanie z papierem”) rodzi dylematy teoretyczne. Spektakl jest tu bowiem tworem prymarnym w stosunku do tekstu. W takim przypadku niemożliwa jest jakakolwiek analiza bez znajomości spektaklu, który istnieje również w przestrzeni internetowej. Jest więc częścią świata cyfrowego.

Streściła Jadwiga Gracla

Słowa kluczowe: tekst, spektakl, performans, wizja teatralna, archiwum internetowe.

TEXT – DRAMA – PERFORMANCE:
MODERN POSSIBILITIES OF A RESEARCHER

S u m m a r y

This paper discusses three aspects of the drama in virtual space: Internet library (text), virtual archives (photos and performance materials), and performance in the Internet space. The first two modes of existence were considered valuable source of information, enabling study of little popular texts (especially Russian and German ones from the late nineteenth and early twentieth century). The third mode, discussed with reference to the play of Evgenij Grishkovec („Out of paper”), raises theoretical dilemmas. The show is here primary in relation to the text. In this case, no analysis is possible without knowing the performance, which also exists in the Internet space. It is therefore part of the digital world.

Summarised by Jadwiga Gracla

Key words: text, spectacle, performance, vision theater, Internet archive.