

Małgorzata Sugiera

"Geschichte des Dramas : Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart", t. 1-2, Erika Fischer-Lichte, Tübingen 1991 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/1, 251-256

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Odnotowuje kradzieże słowne oraz walkę na symbole i o symbole, zauważa potrzebę kreowania postaci wroga.

Uderzają go nie tylko formuły i wyrażenia należące *stricto* do języka propagandy, ale postrzega także, w jaki sposób styl ten odciska swoje piętno na odległych i niepolitycznych sferach życia. Odnotowuje zaskakujące antonimy, np. towar zagraniczny to towar z tzw. Zachodu, i przeciwstawia się on towarowi radzieckiemu, Zachód zaś to już nie jest określenie geograficzne, ale polityczne i mityczne: to Arkadia i Eldorado, a umieszczone być może i na wschodzie (jak np. Australia).

W komentarzach Głowiński odnotowuje antytotalitarny dowcip i humor. Wychwytuje więc np. „czwarty stopień” od przymiotnika „dobry”: lepszy – najlepszy – radziecki, przypomina kalambur „Kur wie lepiej”, odnotowuje nie zamierzony komizm wyrażenia „Student Topolski powiedział” itp.

Ale po marcu 1968 zaczęła się nowa ponura era w języku. Głowiński ujmuje ją w trzech punktach: 1) nawrót do stalinizmu, 2) nawiązanie do języka prawicy, 3) odwołanie się do prasy brukowej. Antysemicka heca ujawnia się w języku, pozostawiając na nim swoje piętno.

W *Marcowym gadaniu* wart odnotowania jest także aneks. Głowiński analizuje specyficzny dowcip rysunkowy oraz obrazki na znaczkach pocztowych.

Nowomowa po polsku – oprócz programowego referatu z posiedzenia Towarzystwa Kursów Naukowych w r. 1978, który stanowił próbę teorii nowomowy, i jego rozwinięcia drukowanego pierwotnie w „Polityce” – przynosi jeszcze 3 rozprawy teoretyczne oraz 7 szkiców i esejów. *Peryfrazy współczesne* to przedstawienie zabiegu wartościowania *a priori* przy zachowaniu pozorów obiektywizmu. Peryfrazą to domena interpretacji, dlatego szczególnie dobrze czuje się w języku propagandy.

Szkic o literaturze wobec nowomowy stawia tezę, że socrealizm to przede wszystkim sprawa języka, nowomowy, która ma adresatowi odebrać szansę swobodnych wyborów. Język jako tworzywo literackie nie jest czynnikiem „niewinnym”. Literatura w realnym socjalizmie zawsze związana jest z nowomową, choćby jako z materiałem do zanegowania, do posługiwania się nim w sposób polemiczny.

Figura wroga traktuje o niezwykle ważnym w socjotechnice zabiegu: stwarzaniu obrazu wroga – nominacje na tego wroga bywały i spektakularne, i pospieszne. Wróg to encyklopedyści i politykerzy, ale także potężna grupa syjonistów i rewizjonistów oraz odizolowani od społeczeństwa wicherzyciele i prowodyrzy.

Znakomite opisy podróży Jana Pawła II to majstersztyki analizy jednego wielkiego tekstu – matrycy, który według Głowińskiego rozpisany został na poszczególne *mass media* w dniach ambarasujących wizyt papieża w socjalistycznym kraju.

Szkice ostatnie stawiają pytanie, czy nowomowa jest już przeszłością.

Jolanta Rokoszowa

Erika Fischer-Lichte, *GESCHICHTE DES DRAMAS. EPOCHEN DER IDENTITÄT AUF DEM THEATER VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART*. T. 1–2. Tübingen 1991. Francke Verlag, t. 1: ss. 372; t. 2: ss. 372.

Spisanie dziejów europejskiego dramatu od Ajschylosa do Ibsena nie wydaje się rzeczą łatwą. Przecież jednak możliwą, skoro powstało już kilka – mniej lub bardziej przekonujących – propozycji uporządkowania, a tym samym interpretacji, teatralnego dorobku przeszłości. Pisząc historię dramatu trudno poprzestać na czystej chronologii czy nawet ograniczyć się do immanentnego rozwoju samej formy artystycznej. Pomimo sporów teatrologów i teoretyków literatury o status dramatu, wbrew autorytetowi Arystotelesa, który uważał, że tragedia tak samo oddziałuje na czytelnika i na widza, dzieje dramatu w nierozzerwalny sposób związały się z przemianami sceny. A tym samym, bardziej niż inne rodzaje literackie, z życiem społeczeństwa. Dlatego na każdą historię dramatu paść musi cień skomplikowanych relacji między dramatem, teatrem i życiem. Jak trudno zachować równowagę w prezentacji dorobku narodowych literatur i scen, jak trudno ustrzec się przed nadmierną arbitralnością w ferowaniu sądów, przekonuje najlepiej przykład Allardyce’a Nicolla, który w *Dziejach dramatu*, zajęty pogmatwaną akcją poszekspirowskiej tragedii, przegapił z kretesem hiszpański teatr wieku złotego, nadrabiając zaniebdania dopiero w aneksie.

Erika Fischer-Lichte w swojej najnowszej pracy, pt. *Geschichte des Dramas*, podjęła się

zadania bardziej karkołomnego niż jej poprzednicy. Postanowiła bowiem przesunąć końcową cezurę o cały wiek i doprowadzić dzieje europejskiego dramatu do Heinera Müllera, współczesnego dramaturga niemieckiego, uważanego powszechnie za najbardziej rasowego postmodernistę. Wybranie właśnie tego twórcy nie świadczy wcale o narodowych preferencjach niemieckiej komparatystki, ale w logiczny sposób wynika z przyjętej w całej pracy perspektywy uporządkowania i interpretacji tak bogatego materiału.

Założenia wstępne Eriki Fischer-Lichte nie zaskakują swoją oryginalnością. Za udowodniony przyjmuje ona nierozzerwalny związek dramatu z teatrem, ponieważ jeśli – jak twierdzi Erich Köhler – każdy gatunek literacki ma swoje „zakotwiczenie w życiu”, miejscem zakotwiczenia tekstu dramatycznego jest z całą pewnością scena. W teatrze dochodzi przecież do bezpośredniej konfrontacji literatury, jej wyidealizowanego obrazu człowieka i świata, z realnym życiem. Naprzeciw siebie staje aktor i widz: pierwszy w imieniu społeczeństwa, z pomocą słów i gestów, przedstawia pewne działania, drugi w scenicznym obrazie rozpoznaje samego siebie jako członka pewnej wspólnoty – kulturowej, narodowej, religijnej, rodzinnej czy też jako jednostkę. W teatrze zatem społeczeństwo ma możliwość zobaczenia własnego odbicia i – jak człowiek stojący przed lustrem – postawienia pytania o własną tożsamość. Obiegowa już prawda, że teatr jest nie tyle dziedziną sztuki, ile – instytucją społeczną odsłania tym samym swój dodatkowy aspekt. Znali go już Szekspir i Elizabeth Burns czy Jean Duvignaud, ale Erika Fischer-Lichte chce w oparciu o tę prostą prawdę napisać historię dramatu jako dzieje poszukiwań i przemian europejskiej tożsamości.

W tym momencie wyjściowy banał odsłania swoje skomplikowane oblicze. Choć bowiem filozofia zajmuje się problematyką tożsamości już od czasów Platona i Arystotelesa, trudno powiedzieć, by doszła do jakichś wiążących wniosków. Błędem byłoby też sięgnięcie po którąkolwiek z współczesnych filozoficznych, psychologicznych czy socjologicznych definicji i anachroniczne rzutowanie jej wstecz. W dodatku nie można założyć, że obraz człowieka i świata wpisany w dramat zgadzać się musi z propozycjami innych, współczesnych mu instytucji społecznych. Nie zawsze bowiem dramaturg afirmował dominujący wzorzec życia. Często realizowany w praktyce model służył mu tylko za punkt wyjścia: był krytykowany w parodystycznym wykrzywieniu lub zastępowany przez inne idealne rozwiązanie.

Dylemat rozwiązać można tylko w jeden sposób. Należy, po pierwsze, przyjąć w miarę ogólną definicję pojęcia tożsamości. Erika Fischer-Lichte uważa, że składają się na nią te wszystkie elementy, które umożliwiają człowiekowi użycie zaimka osobowego „ja” jako wyrazu poczucia identyczności z samym sobą. Po drugie, nie można narzucać badanym utworom konkretnego, określonego z góry, obrazu człowieka i świata, lecz trzeba ten obraz z nich „wypreparować”. A także na podstawie dostępnych źródeł wyznaczyć jego stosunek do propozycji innych systemów kulturowych (np. filozofii). Ponieważ Fischer-Lichte przedmiotem swojej pracy czyni przemiany tożsamości społecznej w dramacie, może bez wahania ograniczyć się do lektury i interpretacji utworów najważniejszych, należących do europejskiego „kanonu”. Znalazły się w nim bowiem te teksty, które sformułowały w swojej epoce nowy model tożsamości, proponując zarazem nowatorskie rozwiązania artystyczne. „Nie w seryjnych produkcjach przeciętnych dramaturgów, ale w pojedynczych arcydziełach znalazły pełny wyraz, i zostały dla nas utrwalone, przemiany społecznej tożsamości” – pisze autorka recenzowanej książki (t. 1, s. 9). A skoro obowiązującym sloganem stały się w XX w. hasła „niemożności uratowania jednostkowego »ja«”, „śmierci jednostki” i przekonanie Michela Foucaulta, że „człowiek znika jak twarz narysowana na mokrym piasku plaży”, to nadeszła najwyższa pora, by zbadać i utrwalić dzieje poszukiwań europejskiej tożsamości, nim wszelkie ślady pojedynczego człowieka zmyją morskie fale.

W tej perspektywie spisana historia europejskiego dramatu ma co najmniej kilka zalet. Pozwala np. w nowy sposób spojrzeć na tragedię grecką i jej miejsce w życiu ateńskiego *polis*. Umożliwia połączenie Bachtinowskiej karnawalizacji życia z etapami rozwoju średniowiecznego misterium, a także uporządkowanie – dosyć dyskusyjne – współczesnego chaosu prądów, trendów i tendencji.

Dwa przede wszystkim problemy nurtują badaczy tragedii greckiej: w jaki sposób teatralna forma wyłoniła się z kultowych obrzędów i dlaczego początki tragedii wiąże się zwyczajowo z bogiem Dionizosem, skoro *agon* tragiczny włączono w obchody ku jego czci dopiero na mocy państwowej decyzji, a sam bóg pojawił się na scenie u schyłku rozwoju gatunku, w Eurypidesowych *Bachantkach*? Ponieważ nadal nie można na podstawie dostępnych nam źródeł udzielić zadowalającej odpowiedzi na żadne z tych pytań, dyskusje o greckiej tragedii toczą się bezładnie leniwym rytmem, bardziej siłą bezwładu niż intelektualnej konieczności. Erika Fischer-Lichte rozsądnie zdecydowała się odsunąć na bok kwestie związane z rodowodem greckiego dramatu i teatru. Najważniejsze jest bowiem to, że „Ta tragedia, jaką znamy, jest tworem *polis* [...] wysoko

rozwiniętym, bardzo dojrzałym owocem ateńskiego państwa-miasta i charakterystycznej dla niego kultury” (t. 1, s. 18–19).

Narodziny nowego modelu tożsamości, który zastąpił naturalne związki jednostki z „domem” czy „klanem”, pokazuje *Oresteja* Ajschylosa. Dawną tożsamość symbolizuje w niej pałac Atrydów, siedziba rodowej kłątwy. Każdy z Atrydów, nawet Orestes, musi zbrodniczym czynem potwierdzić swoją rodową przynależność. Dopiero bogini Atena w czasie sądu nad Orestesem ustanawia nową zasadę identyfikacji: tożsamość polityczną. Od tej pory obywatele *polis* będą sami ustanawiać prawa i egzekwować je nie przy pomocy fizycznej siły, ale – siły „słowa” („*peitho*”).

Propagowany przez Ajschylosa wzorzec tożsamości politycznej zmienia się u Sofoklesa w obowiązującą normę. Każde jej naruszenie pociąga za sobą karę, która dotyka tak jednostki, jak społeczności. Dlatego Sofokles skupia uwagę na innym zagadnieniu, stawiając pytanie o tożsamość jednostki, jaką może ona uzyskać poza – lub obok – poczucia przynależności do określonego państwa. Wokół tej kwestii koncentruje się akcja jego najbardziej znanego dramatu, *Króla Edypa*. Pokazał w nim Sofokles konflikt między naturalnym, przypisanym przez bogów, poczuciem przynależności a świadomie ukształtowanym przez Edypa obrazem samego siebie jako zwycięzcy Sfinksy i jako demokratycznego władcy. Od momentu, w którym Edyp uświadomił sobie istnienie sprzeczności, zaczął budować własną, indywidualną tożsamość, jakiej nie da się sprowadzić ani do przypisanej przez urodzenie tożsamości fizycznej, ani do nabytej politycznej. „To nowe poczucie tożsamości powstaje ze specyficznego związku, jaki Edyp ustanawia siłą swego rozumu (*nus*) między konkurencyjnymi tożsamościami – tutaj język i akty performatywne, tam ciało i akty fizyczne” – pisze Fischer-Lichte (t. 1, s. 40). Dokonany nieświadomie, tylko w sferze fizycznej, akt morderstwa i incestu zostaje ujęty w słowa, a samoosłepienie staje się fizycznym dopełnieniem kary, wymierzzonej samemu sobie w zgodzie z własnym rozumem.

Dla Ajschylosa i Sofoklesa ideał politycznej tożsamości obowiązywał tak w twórczości scenicznej, jak w życiu. Tragedie Eurypidesa natomiast wyrażają agonię ateńskiego *polis* i jego ideałów. Podczas gdy gwarantem tożsamości Sofoklesowego Edypa staje się jego własny rozum, bohaterowie Eurypidesa zostają pokazani w takich krańcowych sytuacjach, kiedy nad ich rozsądkiem triumfuje cielesne pożądanie, a instynkt ucieka się do przemocy. Fizyczna natura człowieka, która nie zna różnicy między dobrem a złem, poddając się bezwolnie nakazom popędu, zwycięża z powrotem nad ustanowionymi na mocy „umowy społecznej” prawami i obyczajami. Rozszarpane przez bachantki ciało Pentelusa staje się w ten sposób symbolem końca ateńskiego miasta-państwa.

Podważenie autorytetu rozumu pociąga za sobą zmianę funkcji języka. Służy on teraz do demagogicznego przekonywania innych o słuszności własnej linii postępowania. Przestaje być pomocą w dążeniu do ponadindywidualnej prawdy, a staje się sposobem osiągnięcia strategicznych celów jednostki. Sofoklejskie „*peitho*” zmienia się więc u Eurypidesa w poręczne narzędzie dialektycznej argumentacji. „Jak dla Ajschylosa rezygnacja z przemocy jako politycznego instrumentu stanowiła niezbędny warunek powstania *polis* i politycznej tożsamości jego obywateli, tak dla Eurypidesa powrót do przemocy w życiu Aten staje się sygnałem ich śmierci – kończy swoje rozważania na temat greckiej tragedii Erika Fischer-Lichte (t. 1, s. 60).

Czas oraz sposób powstania i upadku średniowiecznych misterii nie nastroją większych wątpliwości. Znacznie trudniej jest natomiast wyjaśnić kolejne fazy rozwoju teatru i pokazać, na jakiej drodze z łacińskiego dramatu liturgicznego wyłoniły się wielkie widowiska świeckie w językach narodowych. Z całą pewnością odrzucić należy tezę o organicznej ewolucji, w czasie której elementy kultury świeckiej stopniowo przyrastały do kultowego pnia. Erika Fischer-Lichte opowiada się po stronie tych, którzy uważają, że misteria średniowieczne przynależały do dwóch odrębnych kultur: kościelnej i ludowej, która zawierała tak pierwiastki chrześcijańskie, jak jeszcze pogańskie. Ta dwukulturowość przekonująco tłumaczy wiele zagadek i anomalii w rozwoju średniowiecznego teatru.

Z porównania długości poszczególnych scen składających się na widowiska wielkanocne wynika, że największą popularnością cieszyły się dwie z nich: igraszki diabłów poprzedzające zejście Chrystusa do piekła i kupowanie olejków przez trzy Marie. Co ciekawe, scena *Descensus ad inferos* nawet w późnych, całkiem świeckich misteriach, niewolniczo naśladuje łacińską formę liturgiczną, z której wzięły początek kościelne egzorcyzmy. Wydaje się zatem, że zachowanie łacińskiej formuły wiązało się ściśle z odnawiającym charakterem wielkanocnego święta: siła Kościoła przepędzała złe duchy i utrudzone długimi postami ciała widzów mogły się potem swobodnie oddać nadmiernemu jedzeniu i nie zawsze przystojnym zabawom, czego przedsmak dawały dwuznaczne aluzje w scenie kupowania olejków. Dlatego – pisze Fischer-Lichte – „człowiek, którego obraz przekazują wielkanocne misteria, identyfikuje się przede wszystkim

z żywotnymi funkcjami swojego ciała, ogarniętego żądzą użycia” (t. 1, s. 75). Misteria wielkanocne budowały więc nietrwały pomost nad przepaścią oddzielającą kulturę ludową od katolickiej. Włączenie sceny zstąpienia do piekieł i egzorcyzmowania złych duchów w obręb widowiska pozwalało uznać zmartwychwstanie Chrystusa za konieczny warunek, nieskrępowanej wizją grzechu i kary, erupcji sił witalnych.

Misteria pasyjne powstały o wiele później. W odniesieniu do nich z całą pewnością nie da się powiedzieć, że widowiska w językach narodowych wywodzą się z łacińskich źródeł. W wielu przypadkach było nawet na odwrót: łacińskie misteria pasyjne wzorowały się na już istniejących widowiskach ludowych. Choć niektóre teksty pochodzą z w. XIV czy XIII, prawdziwą popularnością widowiska pasyjne zaczęły się cieszyć około roku 1500. A więc w czasie narastania wielkiej fali antysemityzmu, polowań na czarownice i masowych ruchów społecznych, inspirowanych tak kulturą świecką, jak kościelną. Magiczny światopogląd średniowiecza zlewał się często w jedno z kościelną mistyką i Kościołowi jako jedyna broń przed herezją pozostało wydanie zakazu pochodów biczowników czy masowych adoracji Hostii.

Centrum akcji widowiska pasyjnego stanowią sceny cudów Chrystusa, leczącego ułomności ludzkiego ciała. Przy czym trudno było odróżnić czyny Chrystusa od zabiegów znachora czy „zamawiań” wiejskiej baby. Potem uwagę widzów przykuwały rytualne sceny nasміewania się, dręczenia, biczowania i krzyżowania. „Im potworniejszym katuszom poddawano ciało »kozła ofiarnego« – dodaje Fischer-Lichte – tym większą ochronę zyskiwały w magiczny sposób ciała widzów” (t. 1, s. 84). Wiara w skuteczność teatralnego zabiegu sprawiła, że ogromna popularność misteriów utrzymywała się przez cały wiek XVI. I to nie zmiana gustów publiczności, ale odgórne zakazy władz miejskich i kościelnych położyły im kres. Koniec średniowiecznych misteriów wiązany bywa zazwyczaj z reformacją i decyzjami Soboru Trydenckiego. Wydaje się jednak, że prawdziwe przyczyny kryły się nieco głębiej. Przez całą drugą połowę XVI w. przebiegał w Europie proces stopniowego niszczenia kultury ludowej. Razem z nią musiały też zniknąć widowiska misteryjne, w których w tak dobitny sposób manifestował się magiczny światopogląd średniowiecza. A także przekonanie, że poza granicami magii jednostka może w miarę swobodnie dysponować własnym ciałem. W „cywilizowanej” Europie ciało stać się miało najpierw własnością Boga, króla i sądu, a dopiero potem pojedynczego człowieka.

Zwrócenie uwagi na magiczne funkcje ciała w misterium pozwala dostrzec istotną różnicę między średniowiecznym a barokowym *theatrum mundi*, w którym miejsce magii zajęła wolna wola. Erika Fischer-Lichte pisze w związku z tym: „Podczas gdy w teatrze średniowiecznym magia ciała pozwalała w określonych warunkach nawet na niepoahamowane manifestacje sił witalnych, dręcząc cielesnymi cierpieniami jedynie boskiego kozła ofiarnego, w barokowej *comedia* tak popędy i cielesne potrzeby, jak ból i fizyczne cierpienia podlegają nakazom wolnej woli człowieka. W ten sposób odpowiedzialność za osiągnięcie zarówno boskiej, jak wiecznej tożsamości, spadła na barki indywiduum” (t. 1, s. 165). Siła indywidualnego „ja” wyrażała się w barokowym teatrze, jak pokazuje przykład Fernanda z *Księcia Niezłomnego* Calderona, w gotowości i zdolności jednostki do samokontroli, do dobrowolnego przestrzegania – ograniczających jej wolność – nakazów Boskiego i społecznego porządku. W związku z tym nawet dramaty płaszcza i szpady czy komedie honoru nie zapewniają nam wglądu w codzienne życie Hiszpanii. Demonstrują one bowiem te wartości, które uważano za najcenniejsze i które propagowano bez względu na to, w jakim stopniu i czy w ogóle były one realizowane w codziennym życiu.

Jednostka manifestująca swoje „ja” w opozycji i buncie przeciwko panującemu porządkowi pojawi się dopiero w dramacie niemieckiego „*Sturm und Drang*”. W imię wyjątkowości i niepowtarzalności indywiduum odrzucone zostaną wtedy mieszczańskie ideały rodziny i cnoty. Trudno znaleźć lepszy przykład krytyki afirmowanego przez dramat epoki Oświecenia modelu tożsamości jak zestawienie *Emilli Galotti* Lessinga z dramatem Lenza *Hofmeister*. Choć utwór Lenza powstał ledwo dwa lata później od dramatu Lessinga, zawarte w nich obrazy świata dzieli ogromna przepaść. W *Emilli Galotti* Odoardo zabija swoją córkę w imię wartości najcenniejszej: dziewiczej cnoty. Bohater Lenza dokonuje natomiast aktu samokastracji, chcąc uwolnić się od naturalnych popędów, które komplikują mu spokojne budowanie mieszczańskiego dobrobytu. W dramatach pisarzy „*Sturm und Drang*” ówczesny model tożsamości zostaje więc przedstawiony jako Prokurstowe łożo kaleczące i ograniczające jednostkę, jako wymysł całkowicie sprzeczny z ludzką naturą. Także tytułowa postać *Gotza von Berlichingen* Goethego – jak wyjaśnia Fischer-Lichte – „ponosi klęskę nie z przyczyn wewnętrznych, ale z powodów określonych warunków społeczno-politycznych, które nie pozwalają na swobodny rozwój osobowości” (t. 1, s. 305).

Zapoczątkowaną przez „*Sturm und Drang*” walkę z mieszczańskimi ideałami kontynuują pisarze schyłku XIX wieku. Co ciekawe, poddają oni krytyce także romantyczny mit wielkich

osobowości, nim jeszcze Max Weber i Sigmund Freud w naukowy sposób udowodnili jego nierealność. Mimo to, jak się wydaje, Ibsenowi i Strindbergowi nadal nie była całkiem obca tęsknota za ideałem niczym nie skrzepowanej, autonomicznej osobowości. Dopiero awangarda początku XX w. położyła kres tym tęsknotom, jednoznacznie uznając indywidualizm za szkodliwy produkt błędnego rozwoju cywilizacji. Autorzy manifestów awangardowych także ogłosili, że jedyną możliwością wydostania się ze ślepej uliczki ewolucji jest całkowita „likwidacja” jednostki. W ten sposób – konkluduje Fischer-Lichte – „dla twórców Wielkiej Reformy razem z erą mieszczańskiego teatru iluzji, jednoznacznie i nieodwołalnie, przeminęła epoka nowożytnego indywidualizmu” (t. 2, s. 191).

Prześledziwszy w ten oto sposób przeobrażenia europejskiego dramatu i propagowanego w nim, bądź przezeń zwalczanego, modelu tożsamości, Erika Fischer-Lichte daje na początku ostatniego rozdziału swojej *Geschichte des Dramas* symboliczny skrót całej historii dramatu, aby potem przystąpić do przedstawienia stanu świadomości zapisanego w utworach dramatopisarzy drugiej połowy XX wieku. Uwagę autorki przykuwają w dorobku przeszłości przede wszystkim teksty, które powstały u schyłku epok, w momentach swoistych końców świata. Rozdarte na sztuki ciało Penteleusa w *Bachantkach* oznacza zwycięstwo nagiej przemocy, niszczącej „ciało” ludzkiej społeczności, z której zrodziło się ateńskie polis i grecka tragedia. Szekspirowski *Król Lear* pokazuje inny koniec świata czy raczej: koniec innego świata – pogrążającego się w chaosie, bo rozpadły się naturalne więzi rodzinne i społeczne. Dramat końca epoki mieszczańskiej, *Taniec śmierci* Augusta Strindberga, opisuje rodzinę jako wieczne „piekło”, biologicznie zdeterminowany związek oparty na ciągłej walce i przemocy.

Do tego „kanonu” dramatów, symbolizujących koniec kolejnych epok europejskiej cywilizacji, dołączyła w XX w. *Końcówka* Becketta, która nie jest niczym innym jak metaforą kresu dramatu nowożytnego i zachodniej kultury. Świadczy o tym dobitnie jej kolażowy charakter, postmodernistyczny intertekstualizm „*avant la lettre*”. Uważnie przeczytana *Końcówka* okazuje się ogromnym zbiorem cytatów z dzieł całej europejskiej kultury: od biblijnego *Genezis* poprzez Kartezjusza do Nietzschego i Strindberga. „Te fragmenty potrafią jedynie odesłać do tekstów, z których pochodzą. Same w sobie nic nie znaczą, nie tworzą też sensownych związków ani między sobą, ani ze swoim nowym kontekstem, dramatem Becketta. Stały się bezużytecznymi, bezsensownymi odpadkami ze »śmietnika kultury«. Z tego też względu fragmenty cytowanych bądź przywoływanych w *Końcówce* tekstów zachodniej kultury nie są w stanie złożyć się w jedną znaczącą całość; zostały bowiem nieodwołalnie rozdarte na kawałki – jak ciało Penteleusa w finale *Bachantek*: ich odrodzenie jest niemożliwe” – dodaje Fischer-Lichte (t. 2, s. 245).

Mimo wszelkich podobieństw i analogii *Końcówka* różni się zasadniczo od wcześniejszych „dramatów końca czasu”. Tamte, przedstawiały nieodwołalny koniec istniejącego świata – u Becketta bezpłodna gra dla zabicia czasu toczyć się będzie wiecznie. Czas zatracił bowiem w *Końcówce* postać zmierzającej do celu strzały, nie powrócił też do mitologicznej, odnawiającej się formy koła. Stał się pustą terażniejszością, bezsensownym wiecznym „teraz”. Jak Beckett, w możliwość „uzdrowienia” europejskiej kultury nie wierzą także – lub co najmniej w nią wątpią – inni dramatopisarze. Fischer-Lichte uważa jednak przykład dramaturgii Becketta za wystarczający dla pokazania tej tendencji w powojennym dramacie, która – zakładając niemożliwość nieodwołalnego końca – nie widzi także szansy na odrodzenie. Bardziej interesujące wydają się jej próby wyjścia z pustego czasu wiecznego „teraz”. Pierwszym, który zaczął poszukiwać nowego wzorca tożsamości, był polski reżyser Jerzy Grotowski. W jego ślady poszedł cały ruch amerykańskiej awangardy, z rytualnym teatrem Richarda Schechnera na czele. W ten sposób – twierdzi autorka *Geschichte des Dramas* – „położone zostały podwaliny pod »odrodzenie« człowieka z »ciała«, które w kulturze europejskiej przez całe stulecie traktowane było jako źródło zła i wykluczane z otwartego dyskursu” (t. 2, s. 271).

Teatralne próby stworzenia modelu „nowego człowieka” podjął na początku lat siedemdziesiątych dramatopisarz niemiecki Heiner Müller. Jego utwory przypominają na pierwszy rzut oka twórczość Becketta, gdyż tak samo stanowią montaż rozmaitych fragmentów istniejących już tekstów, z cytatami z poprzedniego, „produkcyjnego” etapu pisarstwa Müllera włącznie. Lecz o ile kolaże Becketta nie składają się w inną całość niż „śmietnik kultury”, dramaty Müllera są swoistym „*work in progress*”. Kolejne fragmenty dodają się do siebie, uzupełniają i korygują, zadają widzowi pytania i domagają się odpowiedzi, oczekując na stworzony w procesie odbioru obraz „nowego człowieka”. Jako dowód przytacza Fischer-Lichte inspirującą analizę znanego dramatu Müllera *Hamletmaschine*, który w jej interpretacji odsłania zadziwiająco precyzyjną formę i logikę wywodu, ukryte pod pozorem bezwładu i entropii.

Erika Fischer-Lichte nie zamyka swojej *Geschichte des Dramas* żadną podsumowującą

konkluzją. Urywa ją niemal w pół zdania, zostawiając dzieje poszukiwań europejskiej tożsamości w tym miejscu, do którego doprowadził je Heiner Müller. Dramatopisarz, który jej zdaniem zaszedł najdalej w budowaniu obrazu „nowego człowieka”. Oczywiście, można się gorąco spierać, czy wybrane przykłady w dostateczny sposób odzwierciedlają „ducha” XX wieku, a zwłaszcza jego drugiej połowy. W przyjętej przez autorkę perspektywie dóbr tekstów nie budzi jednak większych wątpliwości. A że tak niewiele ze współczesnych utworów znalazło się w europejskim „kanonie”?... Wydaje się, że lekturę pracy Fischer-Lichte należałoby polecić zwłaszcza tym, którzy dzisiaj toczą zażarte dyskusje nad przewartościowaniem dorobku polskiego powojennego 45-lecia. Dopiero bowiem kiedy zestawi się ten krótki odcinek czasu z całym dorobkiem przeszłości, wyraźnie widać, jak niewiele z tego, co wypełnia nasze życie, wejdzie do historii.

Małgorzata Sugiera