

Dobrochna Ratajczak

[Nie wiem, czy moja odpowiedź... : odpowiedź na ankietę]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 93/1, 81-88

2002

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.

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

Nie wiem, czy moja odpowiedź usatysfakcjonuje Redakcję literaturoznawczego periodyku, gdyż czuję się tylko w części literaturoznawcą, jako że zaakceptowałam tę rolę jedynie na tyle, na ile dramat wciąż należy do literatury. Jeżeli zatem ten tekst może być dla Redakcji interesujący, to zapewne połowicznie i wskutek niejakej jego odmienności, płynącej z naukowego „sąsiedztwa”. Nie odpowiem przy tym na wszystkie pytania, gdyż na niektóre po prostu nie potrafię, a wiele kwestii widzę dość niekonwencjonalnie. Ale taką niekonwencjonalną postawę wymusza z jednej strony kierunek, w jakim od dwóch stuleci podąża sztuka, nie tylko (choć dla mnie przede wszystkim) teatr, z drugiej zaś świadomość, jak silnie każdy z nas jest uwikłany w swój przedmiot badań, i związane z nią od niedawna przekonanie, że nie istnieje nic takiego jak konkretny, prawdziwy obraz tego przedmiotu; jest jedynie jego hipoteza – w teatrologii najwyższej prawdopodobna, by nie rzec: wirtualna. To – krótko mówiąc – refleks jednej z zasad kopenhaskiej szkoły fizyków, ujawniającej, jak obecność obserwatora zmienia rozwiązania problemów.

Jeślibym zatem miała (na potrzeby tego tekstu) określić swoją pozycję, nazwałabym się jednocześnie i dramatologiem, i teatrologiem. Interesuje mnie jednak przede wszystkim dramat, tradycyjnie w swej genezie i konstrukcji uwikłany podwójnie – w teatr i w literaturę. Taki splot sztuk (w przedstawieniu scenicznym jeszcze poszerzony) otwiera fascynującą perspektywę na wielość zjawisk, do których trzeba się odwoływać, na wielość metod i dyscyplin, których należy „dotknąć” w akcie odczytania nie tylko poszczególnych dzieł – lecz i całych procesów. Pozostaje to zgodne z tradycją samego teatru, zawsze silnie związanego nie tylko z różnymi dziedzinami działalności artystycznej, także z rzeczywistością, koresponduje ściśle z klimatem współczesności. Dzisiaj stanowi o nim chaotyczna mnogość wielobarwnych zjawisk, złożonych estetycznie i nie zawsze jasnych, rozległa, anarchizująca całość, będąca manifestacją twórczej wolności, a zarazem demokratycznym wielogłosem artystów i przenikających się wzajem gałęzi sztuki, swoista sieć działań i dokonań pozostających ze sobą w interakcji. Tę sieć spajają pewne uniwersalne właściwości – wśród nich jedna, z mojego punktu widzenia najważniejsza: teatralność. Teraz bowiem wszystko może być grą, inscenizacją, przedstawieniem, widowiskiem, teatrem. Wiadomo zresztą, że nadal oddziałuje (choćaby w socjologii) metafora teatralna. A zawsze przecież współczesność zmienia optykę ujęć historycznych, na nowo modeluje wizerunki dziejów, sposób widzenia przedmiotu badań, decyduje o innym rozłożeniu akcentów.

W warunkach inwazji kultury obrazu (jakikolwiek by on był, wszak obraz XIX-wieczny był odmienny od teraźniejszego) oglądamy globalny, samonapędzający się spektakl, który Baudrillard nazywa hiperrzeczywistością (*hiperreality*). Należy on nie tylko do życia lub do sztuki (nieważne – wysokiej czy niskiej), należy również do mediów. Można go zrozumieć i „otworzyć” np. kluczem współczesnych teorii widowisk, ale nie sposób tego uczynić wyłącznie przy pomocy tradycyjnych kategorii estetycznych. Wszak (zwłaszcza w skrajnych przypadkach) dawne kategorie czasu, przestrzeni, relacji interpersonalnych, związków między współtworzącymi przedstawienie sztukami – zostały zastąpione przez techniczne uwarunkowania obrazu, najczęściej elektronicznego. Z jednej strony powstają spektakle ściśle od nośników uzależnione, poza nimi nie funkcjonujące, z drugiej zaś znaczenie tych przełączników sprawia, że nie tylko na obszarze teatru ulegają zatarciu tradycyjne dystynkcje. Spektakl może wyglądać jak *happening* skojarzony z filmem i instalacją, chwyt używany w wideoklipach czy spotach reklamowych wchodzi do dramatu i spektaklu, a elementy arystotelesowskie odnajdziemy w serialach południowoamerykańskich. Taka tendencja unifikująca i homogenizująca jednym krańcem zahaczona jest o ponaddwuwiekowe dążenie kultury Zachodu do łamania (nie jedynie) ograniczeń artystycznych, podczas gdy krańcem drugim „wisi” na ideologii rynku. Z tego podwójnego dyktatu rodzi się tzw. *colaborative process*. W jego teatralnej odmianie dramaturg dostarcza jedynie scenariusz, reżyser przejmuje prawa i obowiązki autora, a aktor w sposób znaczący ingeruje w rolę (i w postać), czyniąc to w równie wysokim stopniu jak w drugiej połowie XIX stulecia, choć przecież stosuje inne metody kreacji.

W takiej sytuacji trudno się dziwić, że „moja” teatrologia musi mieć kształt integralny, scalać wszystkie „sztuki przedstawienia” i typy spektakli – od najbardziej konwencjonalnej opery po *performance art*; rozpatrywać nader niejednorodne przestrzenie, tradycyjnie nie uważane za teatralne – od włoskiego pudła po tzw. *black box* czy ulicę, nie pomijając najdziwniejszych miejsc (takich jak stary dok, dawny dworzec, gazownia, fort); musi łączyć różne sposoby kreacji, od najbardziej tradycyjnych po skrajnie alternatywne, lokując się *de facto* na pograniczu artystycznym i badawczym. Taki kształt i charakter współczesnego przedmiotu badań nie może pozostać bez wpływu ani na historię, ani na teorię teatru czy na metodologię, może też prowadzić badacza w stronę różnych dyscyplin – niekoniecznie nawet pokrewnych. Nic dziwnego, że tuż „za rogiem” czyha na mnie eklektyzm i dyletantyzm, tak przedmiotowy, jak metodologiczny, że rozproszenie pozostaje jednym z powodów wybiórczości mej odpowiedzi.

Na pierwsze pytanie odpowiem zatem tak: jak dla mnie – historia literatury zmieniła się zbyt mało. Wiąże się to zarówno z odepchnięciem przez nią widowisk poza pole zainteresowania i z dość niedbałym traktowaniem przez ogół literaturoznawców kwestii dramatu, jak z perspektywą teatralną samej dramaturgii, inaczej zakreślającej obszar eksploracji. Nasza historia literatury wydaje mi się zatem – generalnie – dość zamknięta i zachowawcza, chociaż w swoim kształcie coraz bardziej perfekcyjna. Ograniczająca się do poezji i prozy narracyjnej jako głównego terenu zainteresowania, zatrzaśnięta w swoim (najczęściej niechętnym) stosunku do dramatu, zorientowana głównie na utwory wysokiej próby, odsuwająca na pobocze wszelkie ustalenia teatrologów, nie chcąc dostrzegać, że dramat jako gatunek literacki ma akt wykonania wpisany w swe literackie wyznaczniki gatunkowe.

Konsekwencje takiego badawczego *désintéressement* są dla dramatu – jako dla dzieła (także) literackiego – niezmiernie istotne. Krótko mówiąc, zubożają go o nader ważki aspekt ukształtowania. Nie można go bowiem traktować przede wszystkim jako fabuły (a w wielu przypadkach w ten sposób czyta się dramat), odrzucając teatralny sposób opowiadania. Jeśliby analogicznie podejść do prozy narracyjnej, cóż stałoby się z narratologią? A teatralna perspektywa dramatu współtworzy przecież jego byt literacki, naznacza szczególnym piętnem jego nie tylko czysto formalne uwarunkowania. Nawet jeśli uznamy dramat za formę graniczną sztuki słowa, to przecież choćby tylko zdrowy rozsądek nakazuje, by granicą opiekowały się obie strony – literaturoznawstwo i teatrologia, zwłaszcza teatrologia o integralnym charakterze. Ważność tej perspektywy zmusza mnie do poruszenia paru istotnych kwestii, znaczących także (przynajmniej taką mam nadzieję) dla badań literackich. Pierwszą będzie kwestia periodyzacji.

We wszystkich dziedzinach wiedzy prowadzi się dziś badania nad złożonością, nad układami pozostającymi na granicy porządku i chaosu; pokazuje się procesy niestabilne, układy nierównowagowe (termin z dziedziny fizyki), swoistą szarpaninę równoległych dążeń do uporządkowania i zachowań entropijnych, wiodących do dezorganizacji i zmiany. Te procesy najlepiej poddają się obserwacji w rozleglejszych niż epoki planach czasowych. Epoki (zwłaszcza epoki literackie) wydają się mało pojemne, zbyt skoncentrowane na samych sobie, jakby ściśnięte, a zarazem nazbyt stabilne, nader silnie poddane presji metafory biologicznej, która modeluje je na wzór życia – od narodzin, przez wzrost, do kresu. Szansą wymknięcia się z pułapki przyzwyczajenia do takiego utrwalonego sposobu myślenia, wspieranego przez konwencjonalność podziałów na epoki, staje się refleksja nad długimi odcinkami czasu, formacyjne ukształtowanie toku dziejów, w którym epoki zyskują po prostu charakter nie tylko badawczej koniunktury.

Gdy o tym myślę (rzecz jasna, z dramatyczno-teatralnego punktu widzenia), rysuje mi się inny – niż się zwykle przyjmuje – porządek zjawisk. Oświecenie (do śmierci Stanisława Augusta) stanowi tu jedynie rozciągniętą w czasie granicę formacyjną, czasoprzestrzeń liminalną, dzielącą Stary Ład kulturowy od Ładu Nowego, mieszczańskiego, a wieki XIX i XX możemy ująć jako całość. Z takim spojrzeniem łączy się ściśle kolejna obserwacja, płynąca z wiedzy na temat długofalowego traktowania teatralnego repertuaru. Brzmi ona tak: najważniejszym zjawiskiem dla nowej, mieszczańskiej całości kulturowej było „zapowiadane” już w XVIII stuleciu przez nakładające się różne wątki procesu historycznego pojawienie się sztuki komercyjnej i związane z nią pęknięcie i różnicowanie (specjalizacja) rozmaitych sektorów rynku teatralnego.

Zdaję sobie sprawę z faktu, że zaakceptowanie takiego stwierdzenia przez badaczy literatury i teatru, przywykłych spoglądać na swe domeny z wysokoartystycznej góry, jest bardzo trudne, szczególnie u nas. Tymczasem – co ujawniają nader wyraziście prace poświęcone XIX-wiecznym i XX-wiecznym organizmom teatralnym (instytucjonalizm jest inną znamioną cechą obu stuleci) – to właśnie komercja stworzyła dla sztuki wysokiej nowy układ odniesienia w demokratyzujących się w różnym tempie i niejedną drogą społeczeństwach. Nie tylko dlatego, że rozmaite przejawy sztuki zwykło się odnosić właśnie do niej – oceniając je z tego punktu widzenia pozytywnie bądź negatywnie; również nie wyłącznie dlatego, że we współczesnych zbiorowościach największa sztuka i najostrzejszy bunt

pozostają (często przede wszystkim) wartością sprzedażną. Ale może głównie dlatego, że ideologicznego uprawomocnienia dla wielu, także wysokoartystycznych, poczynań współczesności dostarcza (nie od dziś) ekonomia, nieuchronnie sprzężona z polityką. W społeczeństwie określonym przez kulturę mieszczańską i przyspieszające z upływem czasu przekształcenia technologiczno-przemysłowe sztuka wysoka schodzi na plan drugi, niezależnie od tego, jak byśmy pragnęli, aby rzecz się przedstawiała. Na plan pierwszy wybija się zupełnie co innego: rynekowość, wielość demokratyzujących się szybko kręgów odbiorczych, związany z tym instytucjonalizm. Nie są to tylko zewnętrzne wobec dzieła elementy procesu historycznego; tak czy inaczej powodują one zasadnicze transformacje wewnętrzne tekstowe.

Tymczasem historycy literatury (i teatru) XIX i XX wieku pozostają na ogół poza tym układem. Lekcja teatru może pod tym względem dostarczyć prawdziwego sygnału alarmowego. Nie dostrzegamy bowiem na ogół faktu, że w ramach komercji teatralnej często pojawiały się nowe idee i śmiałe pomysły, wcale nie tak rzadko wykorzystywane przez wysoką literaturę dramatyczną. Nie prowadzi się u nas kompleksowych badań nad *biedermeierem*, którego twórcy jako pierwsi wyciągnęli konsekwencje z procesu demokratyzacji odbiorców i zaczęli organizować wypowiedź artystyczną na innych zasadach. A prąd ten pojawia się w polskim repertuarze teatralnym bardzo szybko, niesiony przez dramaty popularne, u nas przestosowywane lub przekładane, traktowane jako wzorzec działań koniecznych dla zdobycia widza. Patrząc na *biedermeier* jako na swoisty awers romantyzmu.

Przy takich poglądach, jakie tu (w nader ogólnym – trzeba przyznać – zarysie) zostały zademonstrowane, przesunięcia źródeł, zmiany metodologii (wręcz powiedziałabym – pewna konieczna niestabilność metodologiczna, uzależniona od dramatu czy gatunku, jaki biorę na warsztat) to po prostu konieczność. Niestety, nie jest to częsty punkt widzenia. Ale takie stanowisko nie mogłoby się zrodzić bez nauk pobieranych u mego mistrza, profesora Jerzego Ziomka, który uczył odwagi poszukiwania zawsze nowych rozwiązań i potrzeby sporu z autorytetami – przy całym dla nich szacunku.

Historia łączy się ściśle z teorią, obie stwarzają przecież dla siebie wzajemnie rację bytu. Ale pytanie drugie, o teorię literatury, jest dla mnie nawet ważniejsze i wiąże się to z jej niezbędnością. Popperowska reflektorowa koncepcja nauki, kiedy to właśnie teoria rzuca snop światła na większe lub mniejsze fragmenty historii, wydobywając na jaw obszary dotychczas nie dostrzeżone, zapomniane lub zlekceważone – doskonale ujmuje istotę sprawy, zwracając uwagę na znaczenie teorii i metodologii. I choć nie chcę w tym momencie nawet napomykać o znanych doskonale przetasowaniach metodologicznych, jakie miały miejsce w ostatnim czasie, ani o mniej lub bardziej widowiskowych klęskach niektórych metod, co – prócz zwykłego toku ewolucyjnego – przyczyniło się do istniejącego stanu rzeczy, więc dominacji tradycyjnych ujęć historycznych, to pragnę zatrzymać się na chwilę nad bardziej dyskretną porażką teatrologicznej wersji strukturalizmu, który na tym obszarze zahamowany został przez uwarunkowania samego przedmiotu badań.

Analiza strukturalna spektaklu, analiza z prawdziwego zdarzenia, może bowiem być tu jedynie pięknym marzeniem. Z całej wiązki powodów wymienię dwa najważniejsze. Po pierwsze – spektakl, podstawowa częśćka znacznie bardziej złożonego przedmiotu badań teatrologów, jest dla nich trwale nie-dostępny. Poznaje-

my go jedynie w postaci sfragmentowanej, w odbiciach zatimizowanych relacji, w śladach działania wybiórczej pamięci, zniekształconej przez emocje i uczucia (w teatrze to ważny element poznania), przez indywidualne odczytania odbiorców, deformujące werbalne i niewerbalne narratywy przedstawienia wskutek zbiorowych mitów, ideologii, gier społecznych. Po drugie – do takiego układu znikającego, interrelacyjnej interstruktury zwanej spektaklem, kreującej *quasi-rzeczywistość*, można przykładać jednocześnie miarę dzieła artystycznego (z estetycznego punktu widzenia), miarę zdarzenia (z perspektywy historii teatru) i procesu (w badaniach socjopsychologicznych). Wybór któregośkolwiek z wymiarów już działa ograniczająco, a kwestia prawdy ulega relatywizacji.

Chciałabym stwierdzić, że specyficzny sposób istnienia i wielorakie uwikłania sztuki teatru (np. w techniczne warunki przedstawienia) zmuszają mnie w sposób naturalny do wychodzenia poza humanistyczne opłotki, do wędrówek na inne obszary wiedzy, a także w stronę teorii budowanych przez dyscypliny trudne do zaakceptowania przez tradycyjną refleksję teoretycznoliteracką. W wyniku słabości naszej teorii teatru i genealogicznej więzi łączącej prace nad dramatem z literaturoznawstwem – teoria literatury wciąż pozostaje dla teatrologów ważnym punktem odniesienia, jest dla teorii teatru swoistym zwierciadłem przemian ogólnoteoretycznych i metodologicznych w humanistyce, ukierunkowuje prezentacje procesów kształtujących współczesny dramat i teatr. Procesy te jednak wymykają się wyłączności teoretycznoliterackiego oświelenia, wymagają dopełnień, sięgania po odmienne punkty widzenia, wędrówek do innych dyscyplin. Tak dzieje się np. z koncepcją barteru, jaka stała się podłożem dążeń do zbudowania nowego aktorstwa euroazjatyckiego przez Eugenia Barbę, co już w punkcie wyjścia zmusza badacza do wejścia na terytorium ekonomii; to *casus* utworów dramatycznych Bogusława Schaeffera i jego idei teatru instrumentalnego, związanych z koncepcjami Johna Cage'a, zatem z organizacją przypadku (kontekst badawczy stanowi tu refleksja nad chaosem i fraktalami), co miało swe konsekwencje w teorii i praktyce muzyki. A co powiedzieć na tzw. librettologię, traktującą dramat operowy jako odrębny gatunek (również literacki), na koncepcje performatywne, pozwalające we francuskich wykładach Mickiewicza dostrzec działania performerów? Jeżeli spojrzeć okiem wyczulonym na takie procesy na ekspansywne ostatnio *reality show*, natychmiast pojawia się pytanie, kiedy i w jaki sposób zacznie ono oddziaływać na współczesny dramat i teatr.

W tej sytuacji jeślibym chciała możliwie najdokładniej określić swoją postawę, nazwałabym się metodologicznym *flâneur*'em. Uprawiam bowiem swoiste przechadzki nie tylko między różnymi dziedzinami humanistyki, także po obszarach nauk ścisłych, i wzorem XIX-wiecznych *flâneur*'ów odwiedzam nie tylko przybytki wysokiej sztuki, także zadymione *café chantants* czy (jeszcze gorzej) – podejrzane teatralne gabinety osobliwości. To flanowanie – tematyczne, przedmiotowe, teoretyczne, metodologiczne – pozwala na przekroczenie sztywnych granic dyscyplin, pozwala wejść na fascynujące pogranicza, łączyć to, co niskie, z najwyższym. Nieodzowna staje się przy tym refleksja filozoficzna, która stanowi twórcze podłoże dla rozwiązań teoretycznych, umożliwia głębsze spojrzenie na dramat i teatr – niejako spoza sfery faktów.

Generalnie zatem rzecz biorąc, przyszłość syntetycznych ujęć historii literatury widziałabym w ich znacznie większym niż dotychczas otwarciu na teorię, w re-

zygnacji z zadawnionych schematów myślowych, w ukierunkowaniu refleksji w stronę długiego, przekraczającego epoki procesu, który widzę jako układ nierównowagowy. Jak bowiem mógłby powiedzieć (zapewne nie tylko) fizyk – materia w równowadze jest ślepa, widzi dopiero w nierównowadze. Fakt bazowy sam z siebie jeszcze niewiele znaczy i zdobycze narratywizmu historycznego (Hayden White) przydają się do zmiany sposobu konstruowania narracji historycznoliterackiej. Historycznoteatralnej zresztą tym bardziej.

Historia literatury winna zatem poszerzyć pole swoich badań (np. o literaturę komercyjną, błyskawicznie rozkwitającą w XIX wieku), ale i pole związków z różnymi dyscyplinami, wejść na pogranicza nauki, także na inne niż te dotychczas akceptowane (historia, historia sztuki czy muzykologia). Byłyby to zarówno tereny najbliższe – najczęściej jednak nie doceniane lub odrzucane – teatrologii, operologii, choreologii, mogące ujawnić, co dzieje się z dramatem czy z powieścią przekładaną już nie na teatr dramatyczny, lecz np. na teatr tańca (przypadek *Otella* bądź *Niebezpiecznych związków*), jak też terytoria odległe, obszary nie zawsze humanistycznych dyscyplin, które mogą stwarzać nieprzewidywalne szanse (np. ekonomia czy fizyka). Taka wielopoziomowa synteza jest – jak się zdaje – możliwa. Czy potrzebna? Pytanie zostawiam w zawieszeniu. Myślę jednak, że niezależnie od czekających problemów i ponoszonych kosztów badawczych, powinna być syntezą autorską. Wieloautorskość niczego nie rozwiązuje, natomiast utrudnia (czasami przekreśla) jednoczący narrację punkt widzenia, zacierając wyrazistość ujęcia, grozi niebezpieczeństwem nijakości, stającego się udziałem zwykłego zestawienia. Chyba że byłoby to zestawienie nie-zwykłe, konfrontacja o interdyscyplinarnym charakterze.

O podstawie syntezy trudno mi się w tej chwili bliżej wypowiedzieć, ponieważ właśnie sama wciąż się z nią zmagam. Będzie to obraz polskiej komedii od XVIII wieku do współczesności, widziany w komplementarnym względem siebie zderzeniu obiegów, prądów, światopoglądów, indywidualności; dzieje jednego gatunku, które nie mogą pozostać dziejami jednego gatunku nie tylko ze względu na wielość gatunkowych odmian, wariantów i wariantów wariantów, tworzących prawdziwy labirynt, lecz także z powodu skomplikowanych relacji między dramatem (literaturą) a sceną, w jakie komedia została wpisana i jakie niejednokrotnie wykorzystywała, nie tracąc niczego z doświadczeń i zdobyczy innogatunkowych, specyficznie układając swe związki między teatrem-sztuką a teatrem-instytucją. Ta skomplikowana sytuacja niejednokrotnie stawała u źródeł jej transformacji, decydowała o jej żywotności.

Podstawa takiej syntezy jest troista: materiałową tworzy ogromna liczba tekstów (najczęściej archiwalnych), wcale nie pochodzących tylko z wysokich półek literatury. W teatrze dwóch ostatnich stuleci komercja jest rzeczą normalną i wszechobecną, co więcej – ona zwykle tak czy inaczej decyduje o obliczu tej sztuki. Podstawę teoretyczną wyznacza dążenie do uchwycenia znamienych kierunków procesu dramatyczno-teatralnego, samoporządkujących się, chaotycznych przemian gatunku, sposobów jego traktowania, oceniania i pojmowania. Wreszcie rzecz ostatnia – tryb naukowej relacji, który będzie mozaiką rozmaitych narracji, odzwierciedlając niejednorodność i równoczesność zjawisk, widzianych w reflektorze nader zróżnicowanych analiz, interpretacji, metodologii. Interpretacjom tym poddaje się nie tylko wysoki dramat, również komercyjny, plody dostawców

i rzemieślników sceny, pragnących w ramach określonych konwencji stworzyć własne arcydzieła. Teatralność takich arcydzieł (zatem typ informacji wykonawczych zaszyfrowanych nie tylko w dziełach, również już na poziomie gatunkowym) sprawia, że ich natura jest tak chwilowa jak teatr. Stąd można je ujmować jedynie w otwartych ciągach. Analogicznie jednak jak chwila pozostaje dla Kierkegaarda „atomem wieczności”, tak arcydzieło teatralno-dramatyczne wymaga swego wysokiego bieguna dramatyczno-teatralnego, ocalanego zatem dla innego czasu przez literaturę, choć pozostającego w ścisłym związku ze sceną. Żadna chwila teatru nie funkcjonuje przeciw w izolacji, lecz w seriach, ciągach, wiązkach sytuacji i koniunktur.

Pojawiają się tu dodatkowe argumenty na rzecz długofalowego ujęcia formacyjnego, swobodnie traktującego umowne granice epok (serie lekko przechodzą ponad takimi granicami), równoważącego zainteresowanie poszczególnymi dziełami (arcydziełami) badaniem procesów. A te właśnie prezentują się często jako chaotyczne, czasem (pozornie) przypadkowe, umożliwiają też postawienie innego zestawu pytań; przesuwają ciężar z innowacyjności (którą od lat przede wszystkim tropimy) na ciągłości i trwania, ujawniają złoza tradycji. Wprowadzają, z jednej strony, w sferę związków sztuki z instytucją, z drugiej zaś pozwalają uchwycić pozainstytucjonalne źródła tekstów i w sposób subtelniejszy, niż czyni to socjologia, związać je z odbiorcą w samo dzieło wpisany. Wszak poczucie znaczenia (twierdzą neuropsycholodzy, zwłaszcza ci spod znaku kognitywizmu), nadające sens istnieniu i spajające doznania w całość, nierozzerwalnie wiąże się z emocjami, przekształcanymi w odczucia subiektywne, ale i tożsamościowotwórcze, które współtworzą podłoże świadomości zbiorowej.

Teatrolologiczna synteza miałaby szansę powstać jako wyraz teatrologii integralnej, w swój tok badawczy włączającej dramat, lecz nie ograniczającej się jedynie do jego form *stricte* literackich, sięgającej też po hybrydy i miksty, np. słowno-muzyczne. Jej autor zaś koncentrowałby w tej roli wiązkę ról: nie byłby tylko naukowcem, ale i artystą (w różnych dyscyplinach coraz więcej znaczy czynnik kreacji), choć przede wszystkim byłby rzemieślnikiem. Pierwszą rolę pełniłby z powołania, drugą – z urodzenia, trzecią zaś – z konieczności. I ta trzecia – jak sędzę – okazywałaby się w tym układzie najważniejsza. Tak naprawdę bowiem pole wyborów bywa tu pod każdym względem ograniczone, a podstawą syntezy pozostaje tkanina o różnych splotach i gramaturze, nie roszcząca pretensji do ujęcia bezwzględnie prawdziwego, odpornego na weryfikacje i działanie czasu, nie mogąca składać się z nitki snutej głównie z mistrzowskich dokonań. Taka jest zresztą konsekwencja naszego poznania i sposobu myślenia (według zasady antropicznej) oraz nieuniknionej niedoskonałości naszych wytworów. Ale uważam, że właśnie ten sposób traktowania relacji badawczej uwydatniałby wartość sztuki słowa tak w planie przedmiotu (mogącego objąć i komiks, i arcydzieło), jak w formie narracji.

Nie wiem, czy to, co napisałam, odnosi się jeszcze w jakiś sposób do badań literackich. Jest zresztą normalne, że teatrologicy coraz dalej odchodzą od literatury. Z drugiej strony wszakże, różne gałęzie i gałązki nauki chcąc nie chcąc zbliżają się do siebie, stanowiąc swoisty system naczyń połączonych. Tworzy go (między innymi) widziana dziś bardzo jasno komplementarność chaosu i porządku – w rzeczywistości, w życiu artystycznym czy naukowym, ujawniająca wzajemne

przenikanie się i warunkowanie zjawisk najprostszych i najbardziej złożonych, korespondencje między perspektywami „mikro-” i „makro-”.

Chaos, o którym wspominam, nie ma (oczywiście) nic wspólnego z tzw. teorią chaosu, która jest modelem matematycznym stworzonym dla pewnych układów fizycznych, czy – mówiąc inaczej – jest zespołem wyników odnoszących się do zjawisk niestabilnych w stosunku do ich warunków początkowych. Dla nas, humanistów, to głównie metafora pewnej wizji świata, pozwalająca inaczej potraktować naturę rzeczy i naszego przedmiotu badań. Zwraca ona uwagę na istnienie zjawisk nieregularnych lub losowych, nie poddających się prostym wyjaśnieniom, takich jak choćby cykle koniunktur (literackich bądź teatralnych), które teraz mogą być ujmowane jako splot układów liniowych i nieliniowych, konieczności i przypadku. Sprawia, że nie można powiedzieć, iż błąd Laplace’a czy „błąd Kartezjusza” obcy jest badaczom sztuki scenicznej.

Metafora chaosu pozwala dostrzec różne formy stabilności w tym, co wydaje się niestabilne, niewyjaśnialne lub tłumaczone powierzchownie, wreszcie wręcz niemożliwe. Czyż nie można potraktować sztuki jako wielkiego układu chaotycznego (co nie znaczy – niezdeterminowanego)? Cykliczne koniunktury byłyby wówczas tylko jedną z konsekwencji samego jej istnienia, przewidywałyby miejsce na to, co nieprzewidywalne i przypadkowe. Być może, byłyby to inna historia i literatury, i teatru. Ale czy nie warta grzechu odstępstwa?