

Halina Filipowicz

Szklane oczy Hery : reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (62), 28-46

2000

Artykuł został 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.

Halina FILIPOWICZ

Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta¹

Czy da się odczytać na nowo sztuki Zbigniewa Herberta?² Jego debiut w roli dramaturga w 1956 roku zbiegł się w czasie z wydaniem pierwszego tomu poezji, *Struny światła*, jednak utarło się przekonanie, że fascynacja pisarstwem Herberta nie obejmuje tekstów dramatycznych. Według dość rozpowszechnionej opinii Herbert jest przede wszystkim poetą i eseistą, a dopiero potem dramaturgiem. Niezależnie od oceny poszczególnych gatunków jego twórczości, nie ulega wątpliwości, że w krytycznoliterackiej syntezie, która stawia poetę wyżej od dramaturga, utwory dramatyczne uległy marginalizacji bądź „deklasacji”³. Kiedy w 1997 roku Bożena Shallcross zaproponowała mi, abym zajęła się sztukami Herberta, spодzie-

^{1/} Jestem szczerze zobowiązana Leokadii Kaczyńskiej, Michałowi Mikosiowi i Ewie Szymańskiej za ich hojną pomoc w gromadzeniu materiałów. Elwirze Grossman i Bożenie Shallcross jestem wdzięczna za inspirujące rozmowy, które towarzyszyły powstawaniu tej pracy.

^{2/} Są to: *Jaskinia filozofów* (1956, 1961), *Drugi pokój* (1958, 1958), *Rekonstrukcja poety* (1960, 1961), *Lalek* (1961, 1963) wystawiany również jako *Miasteczko zamknięte*, oraz *Listy naszych czytelników* (1972, 1997). Lata podane w nawiasach odnoszą się, odpowiednio, do daty pierwszego wydania i daty premiery teatralnej. Wykaz realizacji scenicznych sztuk Herberta można znaleźć w książce Andrzeja Kaliszewskiego *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990, s. 253-254, choć autor nie ustrzegł się nieścisłości i przeoczeń.

^{3/} Spośród dwudziestu tekstów przedrukowanych w *Poznawaniu Herberta* tylko dwa zajmują się sztukami Herberta (zob. *Poznawanie Herberta*, red. Andrzej Franaszek, Kraków 1998). W *Czytaniu Herberta*, w którym przedstawiono nowe opracowania poświęcone twórczości Herberta, znów tylko dwa artykuły (spośród osiemnastu) dotyczyły jego sztuk; zob. *Czytanie Herberta*, red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt, Poznań 1995.

Filipowicz Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Z. Herberta

walam się zetknięcia z natrętnie literackim typem ekspresji, który kładzie nacisk na wypowiadany tekst i nie liczy się specjalnie ze zmienną, wieloaspektową materią żywego spektaklu teatralnego. Nic błędniejszego.

Na początek krótka dygresja. Utwory Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza znalazły swoje stałe miejsce w repertuarze teatru polskiego, tymczasem sztuki Herberta wystawiane są rzadko. Mało tego. W odróżnieniu od *Tanga* (1964) i *Emigrantów* (1974) Mrożka czy *Kartoteki* (1960) Różewicza, nie weszły one do kanonu współczesnej literatury dramatycznej. Krytyka, zarówno ta adresowana do szerokiego kręgu odbiorców, jak i ta przeznaczona na użytek grona specjalistów, ma do nich stosunek ambiwalentny. Traktuje je z rodzajem nabożnej czci jako swoistą komorę pogłosową poezji; ostatecznie jednak podciąga pod niewiele mówiącą kategorię słuchowiska radiowego, dalekiego kuzyna pozostałych uprawianych przez Herberta gatunków. Można utrzymywać, że skrajny minimalizm *Drugiego pokoju* antycypuje szorstkich i surowych *Świadków, czyli naszą małą stabilizację* (1962) Różewicza albo że łamana składnia *Lalka* ulega w mniejszym stopniu konwencjonalnym wyobrażeniom o gatunku dramatycznym aniżeli najbardziej kontrowersyjne sztuki Różewicza⁴, nie zmienia to jednak faktu, że eksperymenty dramaturgiczne Herberta nie wywołały trwałego odzewu.

Nic dziwnego. Ostatecznie, łatwo wskazać słabości sztuk Herberta. Wydają się one dosyć przypadkową, eksperymentalną mieszaniną dramatycznej reprezentacji i poetyckiej recytacji, przesadnego intelektualizmu i dziennikarskiej faktografii. Ich konstrukcja robi wrażenie serii niefortunnych gwałtownych cięć, które zrywają ciągłość akcji i mogą łatwo zdezorientować, a nawet zirytować publiczność teatralną. Te niezgrabne teksty, w których zbyt wiele jest wybuchów poezji lirycznej, a za mało efektów scenicznych, okazują się odporne wobec naszej „napastliwie wizualnej kultury”⁵. Widziane w kontekście powojennej polskiej dramaturgii, błędą wobec olśniewającej teatralności ikonolatrycznych dzieł Różewicza, a ich surowe wykonanie nie może mierzyć się z ostrą jak brzytwa precyzją wyczelowanych sztuk Mrożka. Eksperymenty Herberta stawiają przed twórcami teatralnymi i krytykami niewdzięczne zadanie, nawet jak na standardy głównego nurtu polskiego teatru i dramatu, który manifestował zniechęcenie, a nawet zniecierpliwienie nazbyt ciasnymi i krępującymi konwencjami tradycyjnej konstrukcji dramatycznej i realizmu psychologicznego. Bez wątpienia, sztuki Herberta, podobnie jak większa część dwudziestowiecznej polskiej dramaturgii, zrywają z tradycją, która każe oczekiwać, iż teatr podporządkuje się regułom iluzjonizmu wzrokowego. Powracają one do zasad konceptualistycznych, które pozwalają artyście na konstruowanie wyobrażeń w oderwaniu od zewnętrznych referentów, a więc na

^{4/} W akcie III, na przykład, czas przeszły narracji bez przerwy przeplata się z tu i teraz akcji dramatycznej. Dlatego też nie jest do końca jasne, czy koledzy *Lalka* rzeczywiście ubierają jego ciało w kostnicy, czy też relacjonują zdarzenia, które już się rozegrały.

^{5/} Walter J. Ong *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven, Yale University Press 1967, s. 63.

Szkice

tworzenie „obrazów scenicznych”, których realność byłaby niezależna, choć nie mniej prawomocna od naszego wzrokowego doświadczenia rzeczywistości⁶. Bezspornie jednak eksperymenty Herberta nie wyglądają – a w y g ł ą d jest tu słowem kluczowym – na w pełni gotowy materiał na przedstawienie. Ich dramaturgiczność ma dosyć swoisty charakter, który wzbudza rezerwę u reżyserów⁷. Właśnie owo ulotne pojęcie odmienności otwiera przestrzeń dla dalszych teoretycznych dociekań.

Problem ze sztukami Herberta zamyka się po części w spostrzeżeniu, że są one „przegadane”. Akcja ograniczona jest do minimum; widz tonie raczej w potoku słów, nie obrazów. Oczywiście, nie musi to być wadą. Wadą może być jednak niesceniczność. Sceniczność jest pojęciem trudnym do zdefiniowania; zwykle rozumie się przez nią umiejętność myślenia w kategoriach środków scenicznych i realizacji teatralnej, a więc zdolność pisania raczej za pomocą sceny niż na scenę. Pod tym względem Herbert wydaje się przeciwieństwem Różewicza, który w powojennej polskiej dramaturgii jest klasycznym przykładem autora myślącego obrazami, który stara się wyrwać swoją potencjalną publiczność z jej codzienności i przenieść w swobodny świat spektaklu teatralnego, gdzie fakt, iż jacyś ludzie robią z siebie widowisko na oczach innych nie niesie w sobie nic ekscentrycznego ani frywolnego. Różewicz doskonale zdaje sobie sprawę, że w dwudziestym wieku pragnienie postrzegania świata poprzez słowo zastępuje stopniowo znacznie łatwiejsze do zaspokojenia pragnienie postrzegania świata za pośrednictwem technik opartych na tworzeniu iluzji wzrokowej, takich jak film; Różewicz korzysta w pełni z tego epistemologicznego zwrotu. W takich sztukach, jak: *Kartoteka*, *Stara kobieta wysiaduje* (1968), *Na czworakach* (1971) czy *Białe małżeństwo* (1974) przedstawia burzliwe zmagania dwóch różnych języków (mowy i spektaklu). Różewicz-dramaturg jest zdeklarowanym wzrokowcem nie tylko dlatego, że jego sztuki ukazują rozdarcie między ikonolatryczną fascynacją efektami wizualnymi i ikonoklastycznym rozbijaniem uświęconych przez kulturę obrazów, ale także w głębszym, epistemologicznym sensie, który

^{6/} Teatr niezależny, przynajmniej we wschodnio- i środkowoeuropejskim wydaniu, nadal zachowuje coś z kontemplacyjnej aury otaczającej indywidualne dzieło sztuki. Niezależnie od tego, co utrzymuje Walter Benjamin, proces reprodukcji technicznej, szczególnie zaś szokowe efekty, typowe dla filmu, telewizji i wideo, nie zdołały (przynajmniej jak dotąd) unicestwić owej aury. Zob. Walter Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, w: *Illuminations and Reflections*, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt, New York: Schocken 1968, s. 217-251.

^{7/} Pouczającą charakterystykę uprzedzeń dotyczących sztuk Herberta znajdzie czytelnik w: Stefan Kruk *Teatr Byrskich i dramat Herberta*, „Więź” 1968 nr 9, s. 78-86. Autor zwraca uwagę, iż „Herbert [...] tak pisze swoje utwory sceniczne, że reżyser w pierwszej chwili odnosi wrażenie ubóstwa środków, zwłaszcza teatralnych, więc sytuacyjno-ruchowych. Rodzi się w nim pokusa poprawiania autora, ożywiania na pozór statycznych rozmów” (s. 85).

Filipowicz Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Z. Herberta

wyraża się w zgodzie na pewien rodzaj wizualnego absolutyzmu: Różewicz pisze tak, jakby koniecznym warunkiem poznania rzeczy było ujrzenie jej – i to w sposób wyraźny – a czasami nawet, jakby widzenie było nieodzowne dla osiągnięcia choćby cząstkowej prawdy⁸.

Ale Różewicz nie jest jedynym autorem, który koncentruje swoją uwagę na akcie postrzegania i rozmaitych jego implikacjach. Spośród wszystkich współczesnych polskich dramaturgów to właśnie Herbert zasługuje chyba na gruntowniejsze przewartościowanie ze względu na szczególne znaczenie, jakie w świecie jego dramatów odgrywają liczne, wzajemnie uwarunkowane operacje wzrokowe składające się na pozornie prosty akt patrzenia i widzenia w teatrze. Oznacza to możliwość zupełnie innego odczytania sztuk Herberta, jako zorientowanych na, a nie przeciwko doświadczeniu wzrokowemu. Krucha, czasem dyskusyjna wartość tych sztuk świadczy o skali trudności podjętego zadania.

Nieodłączną cechą poezji Herberta jest obrazowość języka, co wydaje się zrozumiałe, wzięwszy pod uwagę, jak wiele miejsca poświęcił on pisaniu o sztuce. Ale wykorzystanie obrazowości w charakterze interpretacyjnej podstawy w odniesieniu do sztuk, którym wyraźnie zbywa na efektach scenicznych, a co za tym idzie, na atrakcyjności wizualnej, może wydawać się dziwne. Stąd pokusa, by przyjąć, iż wyswobadzają one wizję z ograniczeń narzuconych przez wzrok i przeprowadzić analizę opartą na idei *quasi*-dialogu między różnymi gatunkami twórczości Herberta. Jeśli jednak bliżej przyjrzymy się tym sztukom, dojdziemy do wniosku, że spośród wszystkich powojennych polskich dramatopisarzy, Herbert okazuje się jedynym, który tak precyzyjnie i konsekwentnie uświadamia sobie funkcjonowanie samego narządu wzroku: ludzkiego oka. Herbert poszerza trzy wymiary poznania wzrokowego w teatrze, aby zmieścić w nich to, co teoretycy sztuki nazwali czwartym wymiarem – funkcjonowanie ludzkiego oka⁹. Dlatego sprawia wrażenie, jakby inscenizował przedstawienia-prowokacje przeznaczone dla uszu, a raczej oczu tych, którzy uznanie dla jego sztuk wpisali w ramy wyrażonej przez krytykę aprobaty dla innych uprawianych przezeń gatunków literackich.

Sztuki Herberta odwołują się wyraźnie do czegoś, co można by nazwać retoryką widzenia. Z godną uwagi konsekwencją aktywizują one różne formy widzenia /niewidzenia, a co za tym idzie, wiedzy /niewiedzy¹⁰: spojrzenie, rzut oka, obser-

^{8/} Omawiam tę kwestię bardziej szczegółowo w: *A Laboratory of Impure Forms: The Plays of Tadeusz Różewicz*, New York, Greenwood Press 1991.

^{9/} Więcej na temat czwartego wymiaru w sztuce, zob. na przykład: Edward Fry *Cubism*, New York, Oxford University Press 1966, s. 128-130.

^{10/} Jak zauważa Jaroslav Pelikan, czasownik „wiedzieć” w klasycznym języku greckim ma formę czasu przeszłego dokonanego (perfect) czasownika „widzieć”, oba zaś wykazują związek z łacińskim *video* („widzieć”) oraz słowiańskimi słowami odnoszącymi się do wiedzy i widzenia (*Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons*, Princeton, Princeton University Press 1990, s. 103). W języku polskim wspólny źródłosłów mają czasowniki „wiedzieć” i „widzieć”. Uzus językowy odzwierciedla jedną z podstawowych cech europejskiej kultury i myśli: skłonność, nazwaną przez Martina Jaya

wację i podpatrywanie, a także odwrócony wzrok, ograniczone pole widzenia, niedowidzenie, ślepotę, puste spojrzenie żywego trupa. Istotne są w tym przypadku nie tyle konkretne różnice między poszczególnymi sztukami, ile stanowczy nacisk położony na doświadczenie wzrokowe, a więc nadrzędność poznania wzrokowego. Rzecz jasna, niektóre postacie nie widzą, innych nie można zobaczyć, jeszcze inne potrafią dostrzec jedynie własne pragnienie bycia dostrzeżonym. Ta swoista arytmetyka odbywa się pod czujnym okiem publiczności, gdy tymczasem „ślepe” („prześlepienie”) obrazy paradoksalnie potwierdzają, że ekonomia wymiany wzrokowej odgrywa wyjątkową rolę w sztukach Herberta. Od *quasi*-kubistycznej konstrukcji chóru i odtworzenia alegorii Platońskiej jaskini w *Jaskini filozofów*, aż do przemiany Homera z mówcy w obserwatora w *Rekonstrukcji poety*, sztuki Herberta obfitują w nawiązania do wizualnych aspektów dramatu, przypominają o współzależności i przenikaniu się w dramacie tekstualności i obrazowego przedstawienia.

Powstaje praktyczne pytanie, czy ten rodzaj retoryki widzenia jest wystarczająco przekonujący, aby sprawdzić się w żywym spektaklu. Inscenizacja sztuki Heinerja Mllera *Hamletmachine*, dokonana przez Roberta Wilsona w 1986 roku na scenie New York University, przekonuje, że tak¹¹. Na poziomie teoretycznym z pozoru proste pytanie wywołane przez dramaturgiczne eksperymenty Herberta można by sformułować w sposób następujący: jeśli sztuka to coś więcej niż tylko słowa zapisane na stronie, w jakich jeszcze obszarach znaczeniowych (oprócz przedstawienia dramatycznego) zaznacza ona swoje istnienie?

Zastosowanie wiedzy teoretycznej w nauczaniu o teatrze sprowadzało się z reguły do tego, iż posługiwano się spektaklem dla uwypuklenia niestabilności tekstów dramatycznych, a przy okazji kwestionowano tradycyjny rozdział między tekstem sztuki a przedstawieniem¹². Badania interdyscyplinarne pogłębiły naszą wiedzę na temat związków między tekstualnością a przedstawieniem obrazowym. Dzisiejsze zainteresowanie krytyki kulturą wizualną ożywiło również zainteresowanie ekfrazą, tropem retorycznym, oznaczającym „weralne przedstawienie

„wzrokocentryzmem”, do przedstawiania wiedzy i prawdy za pomocą określeń zapożyczonych z dziedziny doświadczenia wzrokowego (zob. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press 1993, s. 21-82). Wzorując się na greckiej koncepcji filozoficznej nieodzowności widzenia, zwłaszcza na Arystotelesowskim uznaniu prymatu wzroku w *Metafizyce*, myśl europejska stawiała zwykle wzrok przed innymi zmysłami, uznając go za źródło wiedzy.

^{11/} Jak trafnie zauważyła Erika Munk, *Hamletmachine* Wilsona był „zamachem na nasz sposób patrzenia”, w swojej formie „wymierzonym przeciwko wrażliwości ukształtowanej przez telewizję”; *The Only Theater*, „The Village Voice”, 27 May 1986, nr 51, s. 102.

^{12/} Na ten temat zob. zwłaszcza W. B. Worthen *Disciplines of the Text /Sites of Performance*, „The Drama Review”, 1995 vol. 39, no. 1, s. 13-28; Jill Dolan et. al., *Responses to W. B. Worthen's Disciplines of the Text/Sites of Performance*, „The Drama Review”, 1995 vol. 39, nr 1, s. 28-41.

przedstawienia graficznego¹³ i zachęciło do badań ukazujących złożony charakter relacji między słowem i obrazem¹⁴. Dramat i teatr stanowią tu naturalny przedmiot dociekań, ponieważ w obu przypadkach język wizualizacji odgrywa zasadniczą rolę. Biorąc za przykład sztuki Herberta, proponuję rozciągnąć pojęcie ekfrazy na dramat i potraktować tekst sztuki jako najpełniejszy wyraz wyobraźni ekfrastycznej – zmediatyzowaną formę postrzegania wzrokowego lub werbalizację szczególnego rodzaju „myślenia obrazowego”, które organizuje tekst sztuki wokół projektowanej realizacji scenicznej¹⁵.

Zastanawiając się nad istotą przedstawienia dramatycznego, warto pamiętać o znanym paradoksie, związanym z tworzeniem obrazowych wyobrażeń za pośrednictwem nieobrazowego medium słów. Na poziomie tekstualnym nadal skłonni jednak jesteśmy oddzielać dramat od przedstawienia. Zapomina się w ten sposób o tym, że sztuki mają z założenia charakter obrazowy, ponieważ pisane są na konkretny instrument, jakim jest teatr. Proponuję zatem zawiesić zwyczajowe łączenie dramaturgii Herberta z jego poezją i prozą, aby lepiej zrozumieć to, co dzieje się w jego sztukach¹⁶. Z pewnością, moje rozważania wyrwywają sztuki z kontekstu tworzonoego przez pozostałe formy gatunkowe, a tym samym oddalają się od przyjętego w studiach nad pisarstwem Herberta kultu syntezy, który skłonił na przykład Martę Piwińską do stwierdzenia:

Nie ma Herberta-eseisty, Herberta-poety, Herberta-dramaturga. To wciąż ten sam Herbert [...]. Dlatego dramaty Herberta nie dają się czytać „osobno” – poza jego poezją, poza jego szkicami. Zapewne, w większym lub mniejszym stopniu tak jest z każdym pisarzem. U Herberta jednak ta organiczna niemal jedność twórczości jest szczególnie ważna. Pisać to dla Herberta tyle, co tworzyć świat. A świat to rozwijająca się w czasie jedność.¹⁷

Nie chodzi o to, aby wprowadzać na siłę sztuczne podziały między różnymi rodzajami twórczości Herberta i doszukiwać się w jego tekstach dramatycznych gatunkowej czystości. Nie jest moim zamiarem ustalanie idealnie przejrzystej, stabilnej i definitywnej – w etymologicznym znaczeniu tego słowa – klasyfikacji sztuk Herberta ani przeprowadzenie testów mających określić prawdopodobień-

^{13/} J. Heffernan *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History”, 1991 vol. 22, nr 299.

^{14/} R.D. Altick *Pictures from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Columbus, OH, Ohio State University Press 1985; W. J. T. Mitchell *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press 1994.

^{15/} Terminem „myślenie obrazowe” posługuję się za Rudolfem Arnheimem. Zob. tegoż, *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press 1983.

^{16/} Odmienne stanowisko prezentują na przykład: Anna Krajewska *Teatralna persona*, w: *Czytanie Herberta*, s. 179-195; Janusz Maciejewski *Herbert w słuchowiskach radiowych*, „Literatura”, 28 czerwca 1973, s. 13; Marta Piwińska *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, w: *Poznanwanie Herberta*, s. 307-332; Marta Wyka *Jak oswajać konieczność, czyli o twórczości Herberta*, „Dialog” 1971 nr 7, s. 96-101.

^{17/} M. Piwińska *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, w: *Poznanwanie...*, s. 307-308.

stwo ich scenicznego sukcesu lub porażki. Chcę raczej poddać pod rozwagę immanentną performatywność dramatu, szczególnie zaś tekstualny projekt ekonomii wymiany, obejmujący typową wymianę wzrokową – między postacią a postacią oraz między wykonawcą a widzem¹⁸. Akty patrzenia i widzenia (lub niewidzenia), które zachodzą między postaciami w sztuce, rozgrywają się na naszych oczach, oczach potencjalnych (lub faktycznych) obserwatorów. Jeśli chce się przeprowadzić reinterpretację sztuk Herberta, trzeba zacząć od krytycznej analizy performatywnych mechanizmów jego „obrazkowych historii”, czyli od gry między tekstualnym a wizualnym. Aby zapewnić pojęciowy kontekst dla takiej reinterpretacji, zajmę się najpierw stroną dźwiękową tych sztuk, a następnie zbadam sposoby, do jakich ucieka się Herbert, aby przyciągnąć rozbiegany wzrok tekstualisty ku teatrowi jako miejscu oglądania spektaklu.

||

W *Rekonstrukcji poety*, w swoim pierwszym monologu Homer mówi: „Mam czterdzieści pięć lat. Mieszkam w Milecie. Żona, syn, dom z ogródkiem”¹⁹. Frazy te wpływają decydująco na mój sposób czytania sztuk Herberta. Treść jest bezdyskusyjna; to, co Herbert ma do powiedzenia, zostało już powiedziane wcześniej: człowiek jest samotny, życie bez miłości jest samotne i puste, ludzie są gruboskórni, polityka przeżarta korupcją. Uderzający jest jednak sposób mówienia. Koncentrując się na treści sztuk, łatwo przeoczyć, jak znakomicie wyczulony słuch ma Herbert na potoczną polszczyznę, nawet wówczas gdy ucieka się do antycznej stylizacji. Najważniejsza nie jest tu zatem treść, jaką niosą słowa, ale wywoływany przez nie efekt. Z pozornie wyjąłowanego języka potocznego Herbert wydobywa godne podziwu efekty, głównie natury rytmicznej. W powojennej polskiej dramaturgii rzadko ma się do czynienia z tak zubożonym słownictwem i tak imponującym rytmem. Herbert jest magiem językowej ekonomii, czarodziejem rytmu²⁰.

Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że w latach sześćdziesiątych Herbert, ze swym własnym, łatwo rozpoznawalnym stylem, należał – obok Mrożka i Różewicza – do czołówki nowej polskiej dramaturgii²¹. A jednak realizacje te-

^{18/} Choć może się to wydać zaskakujące, krytycy nie interesowali się zbytnio teatralnymi aspektami sztuk Herberta. Perspektywę teatralną uwzględniają w swoich tekstach: Ewa Guderian-Czaplińska i Elżbieta Kalemba-Kasprzak *Teatr poety*, w: *Czytanie Herberta*, s. 196-211; Jacek Marczyński *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 1974 nr 5, s. 103-116.

^{19/} Z. Herbert *Dramaty*, Wrocław 1997, s. 59.

^{20/} Pisząc to, mam świadomość, że sztuki Herberta potrafią być miejscami rozwlekłe.

^{21/} Premiery pierwszych czterech sztuk Herberta zbiegły się w czasie z erupcją talentów w polskiej dramaturgii. Po *Policji* (1958), teatralnym debiucie Mrożka, pojawiły się: *Na pełnym morzu* (1961) oraz *Striptease* (1962), które przyniosły Mrożkowi natychmiastowy rozgłos. *Kartoteka* Różewicza ukazała się w 1960 roku i ostatecznie zapewniła autorowi poczesne miejsce w kanonie współczesnej polskiej dramaturgii.

atralne, oparte na jego tekstach poetyckich, budziły znacznie większe zainteresowanie niż jego sztuki. Najlepszym chyba przykładem owej szczególnej formy teatralnej – przedstawienia poetyckiego – jest *Raport z obłąkanego Miasta* (1983) przygotowany przez Teatr Ósmego Dnia²². Spektakl, wystawiony w niespełna dwa lata po przewrocie wojskowym Wojciecha Jaruzelskiego, oddziaływał wstrząsowo na publiczność, która patrzyła jak jej własne traumatyczne doświadczenie stanu wojennego przekształcone zostaje w sztukę. *Trauma* to oczywiście greckie słowo, oznaczające „ranę”, i można powiedzieć, że spektakl Teatru Ósmego Dnia przypominał, odnawiał i rozjątrzał polskie rany i krzywdy historyczne. A jednak, w typowo Herbertowski sposób, oparł się pokusie głoszenia wyjątkowości polskiego cierpienia i samej konwencji „literatury cierpiętniczej”.

Mimo całej estetycznej i politycznej śmiałości, realizacji w rodzaju *Raportu z obłąkanego Miasta* Teatru Ósmego Dnia przyczyniły się raczej do utrwalenia obrazu Herberta-poety, a nie Herberta-dramaturga. Zainteresowanie teatrów jego sztukami okazuje się odwrotnie proporcjonalne do ilości pochwał wyrażanych przez krytykę²³. A oto kolejny paradoks. W ogromnej literaturze na temat twórczości Herberta znaleźć można jedynie garść artykułów poświęconych tekstom dramatycznym²⁴. Większość krytyków nie potrafi przy tym uciec przed magnetyzmem poezji Herberta. W rezultacie poezja stanowi często interpretacyjną płaszczyznę odniesienia dla sztuk. Taki styl odbioru włącza je jednak dalej w krytycznoliteracki dyskurs, który poetę stawia przed dramaturgiem.

Umieszczanie sztuk Herberta w obrębie oddziaływania magnetycznego pola jego poezji jest zarazem słuszne i niesłuszne. Przede wszystkim trzeba wyjaśnić problem intertekstualności, która obejmuje autoreferencjalność i autocytat. Czy stosowana przez Herberta metoda samozapózyczeń jest formą kontynuacji zapisu poetyckiego, czy raczej sposobem wprowadzenia krytycznego dystansu i przełamania kulturowych nawyków, które umniejszają znaczenie dramaturga, dowartościowując poetę? Czy odzyskiwanie wykorzystanego wcześniej materiału tekstowego jest demistyfikacją reprezentacji dramatycznej, a więc techniką metadrama-

^{22/} Więcej informacji na temat tej realizacji zob. Kathleen M. Cioffi *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers 1996, s. 163-164.

^{23/} Pisząc o pochwałach krytyki, muszę wskazać na pewien wyjątek: Bogdan Wojdowski *Jaskinia filozofów (list do reżysera)* w: tegoż, *Próba bez kostiumu (szkice o teatrze)*, Warszawa 1966, s. 90-95.

^{24/} Wybraną bibliografię można znaleźć w: *Czytanie Herberta*, s. 274. Wśród publikowanych ostatnio opracowań warto wymienić: Ewa Guderian Czaplińska i Elżbieta Kalemba-Kasprzak *Teatr poety*, w: *Czytanie...*, Anna Krajewska *Teatralna persona*, w: *Czytanie...*, Charles S. Kraszewski *Letters from our Readers: Zbigniew Herbert's Myth of Democles*, „The Polish Review”, 1998 vol. 43, nr 3, s. 277-298; Ch.S. Kraszewski *Now the Hungry Dogs Come Out: Zbigniew Herbert's „Lalek” and the Question: Who Is My Brother?*, „The Polish Review”, vol. 42, no 3 (1997), s. 277-296; Ch.S. Kraszewski *The Poor Man's Macbeth: Zbigniew Herbert's Anti-Tragedy „Drugi pokój”*, „The Polish Review”, 1998 vol. 43, nr 3, s. 261-275.

Szkice

tyczną, która spowalnia tempo akcji i w ten sposób uwypukla jej sztuczny charakter? Czy też jest to technika teatralna, rodzaj Brechtowskiego *Verfremdungseffekt* („efektu obcości”), która włącza refleksję krytyczną w strukturę przedstawienia dramatycznego, aby uwolnić „widza od wyimaginowanych i iluzorycznych identyfikacji”²⁵? Istnieje także kwestia licznych monologów, które wypełniają sztuki Herberta. W odróżnieniu od *soliloquium*, monolog zakłada obecność potencjalnych interlokutorów – milczących słuchaczy²⁶. W czasach, gdy oczekuje się, aby dramata opierał się na dialogu, ponieważ rozbudowane monologi wydają się nierealistyczne, Herbert sprawia wrażenie, jakby bawił się naszymi oczekiwaniami, odwołując się do konwencji monologu dramatycznego, który osadzony jest między dramatem a poezją.

Można by zatem przekonywać, że hybrydyczne sztuki Herberta są przykładem prowokacyjnego naginania gatunku i dlatego domagają się interpretacji, która przymyka oko na gatunkowe klasyfikacje. Herbert nieustannie przekracza granice: rodzajów literackich, poszczególnych sztuk, sztuki jako takiej. Jego dramaty zmierzają od „porządku” do „nieporządku”, od „harmonii” do „chaotyczności”. Konwencje różnych sztuk i gatunków wykorzystywane są jedne przeciwko drugim; nie ma mowy o ich prostym, bezkolizyjnym łączeniu. Mimo iż niestabilność sztuk Herberta udaremnia wszelkie próby narzucenia im jakiegokolwiek ujednocniającej spójności, metoda interpretowania dramatów poprzez poezję zmierza do przywrócenia takiego właśnie stanu: jednolitej spójności Herbertowskiego świata, w którym naczelną rolę zajmuje poezja. Wyjątkowo pouczające okazuje się w tym kontekście porównanie stosunku krytyki do „niepoprawnych” sztuk dwóch czołowych poetów-dramaturgów powojennej Polski: Różewicza i Herberta. Różewicza kojarzono z zamętem rzeczywistości, płynnością kłębiącego się życia; Herberta – ze sztuką wysoką i porządkiem etycznym²⁷. Dlatego też w „nieuporządkowaniu” tekstów dramatycznych Różewicza nie dostrzega się zwykle zagrożenia; utrzymuje się raczej, że pobudza ono grę intelektu i wyobraźni w procesie budowania znaczeń. Natomiast „nieuporządkowanie” sztuk Herberta stwarza problem, ponieważ stanowi wyzwanie dla krytycznej kliszy, która przedstawia Herberta jako moralnego arbitra i sumienie społeczeństwa. Jego utwory dramatyczne nie odpowiadają oczekiwaniom krytyków, dlatego ich „nieuporządkowanie” należy na powrót ująć w karby. Mówiąc najogólniej, krytyczna recepcja sztuk Herberta spro-

^{25/} E. Diamond *Brechtian Theory. /Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism*, „The Drama Review”, 1998 vol. 32, nr 1, s. 83.

^{26/} C. Hugh Holman i William Harmon podają użyteczną definicję: „Zwykle przez monolog rozumie się słowa wygłoszone przez kogoś w obecności słuchaczy, którzy zachowują milczenie”, *A Handbook to a Literature*, New York, Macmillan 1992, s. 300. Autorzy zwracają też uwagę, że za twórcę monologu dramatycznego w poezji uchodzi zwykle Robert Browning, który posłużył się tą formą wypowiedzi, m.in. w wierszu *My Last Duchess*.

^{27/} Porównaj na przykład: Kazimierz Wyka *Różewicz parokrotnie*, red. Marta Wyka, Warszawa 1977 oraz *Poznawanie...*

Filipowicz Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Z. Herberta

wadza się do radzenia sobie z nieznanym za pomocą znanych kategorii – to znaczy za pomocą kategorii przyjętych w interpretacjach jego poezji.

Takie podejście – odczytywanie dramatów Herberta przez pryzmat poezji – skutecznie odciągnęło uwagę badaczy od wizualnej strony jego sztuk w kierunku słowa pisanego. Można by jednak argumentować, że są to teksty najbardziej nieuchwytnie i najbardziej niepodatne na tradycyjne kategorie krytyki teatralnej w całej współczesnej polskiej dramaturgii. Przy odrobinie wysiłku można jakoś zaklasyfikować sztuki Mrożka i Różewicza, Janusza Głowackiego i Ireneusza Iredyńskiego. Ale sztuki Herberta to trudny szkopał. Kpią w żywe oczy z utartych pojęć krytyki. Z pewnością jest w nich coś „dziwnego”, a nawet „wyjątkowego”. Ale czy są to „rzeczywiście” sztuki?

Rozpowszechniona interpretacja sztuk Herberta jako kompozycji dźwiękowych, nadających się bardziej do radia niż na scenę, pochodzi od samego Herberta, który skorzystał z uprzywilejowanej roli autora i za pomocą podtytułów w subtelny sposób narzucił odbiorcom interpretacyjną strategię²⁸. *Lalka* nazywa „sztuką na głosy”²⁹, *Listy naszych czytelników* „słuchowiskiem”³⁰. Na dodatek w *Lalku* uznaje radio za jedną z osób dramatu. A w *Rekonstrukcji poety* porównuje uczony wykład Profesora do zacinającej się igły gramofonu. Radio w *Lalku* i, w sposób symboliczny, gramofon w *Rekonstrukcji poety* występują jako narzędzia kształtowania ludzkiej świadomości. Gdy na przykład w *Lalku* z radia rozlegną się oczekiwane dźwięki, mieszkańcy miasta zapadają w letarg. Ostatecznie jednak zarówno radio, jak i gramofon służą do zdekonstruowania roli, jaką technologiczne środki przekazu odgrywają w autorytarnej polityce i indoktrynacji umysłów. Te same środki przekazu, które służyły celom totalitarnym – osłabiając zmysł krytyczny i kreując atmosferę przyzwolenia – sugerują wyjście z totalizującej struktury: zjawisko zakłóceń i szumów komunikacyjnych. Oznacza ono, że każda wiadomość jest zawsze już zafałszowana i że odbiorcy mogą być aktywnymi uczestnikami komunikacji, wyluskującymi własny, „nieautoryzowany” sens z podanej informacji. Zniekształcenia, zakłócenia lub szumy właściwe dla wszelkich kanałów komunikacyjnych mogą stanowić zarzewie oporu wobec autorytarnej polityki, wyrażające się w aktach samodzielnej interpretacji – to znaczy zindywidualizowanego (niekolektywnego) słuchania.

Pomysły te wykorzystane zostały w *Lalku* i *Rekonstrukcji poety*, gdzie zakłócenia i panujący wkoło gwar przerywają coś, co można by nazwać ekspansją autorytarnego głosu. Nakładanie się głosów, powodowane przez cztery megafony i toczące się równocześnie rozmowy w *Lalku*, nieustanne powtórzenia i kapanie wody w *Rekonstrukcji poety* można traktować jako swoiste zwarcie na łączach między autorytarnym głosem i indywidualnym podmiotem. Intuicyjne wycucie przez Herberta re-

28/ W istocie zdumiewająca jest bezkrytyczność, z jaką badacze literatury odnieśli się do wyrażonej wprost intencji autorskiej.

29/ Z. Herbert *Dramaty*, Wrocław 1997, s. 103.

30/ Tamże, s. 151.

Szkice

lacji między akustycznym szumem a informacją otwiera przed publicznością – jeśli nie przed postaciami – pluralistyczne, antyautorytarne możliwości. Herbert wciąga publiczność do współpracy, wykorzystując pojęcie szumu akustycznego, charakterystycznego dla wszelkich technologii komunikacyjnych. W *Rekonstrukcji poety*, na przykład, Profesor przekazuje oficjalną historię, ale efekt igły gramofonowej, zaklinowanej w rowku płyty, przedziela słowa jego monologu przerwami, wprowadzając w ten sposób szum informacyjny, który komplikuje autorytarny scenariusz. My, publiczność, musimy domyślać się znaczenia słów, a tym samym uczestniczyć w jego tworzeniu.

Moja akustyczna interpretacja wydaje się potwierdzać odczucia wielu krytyków: sztuki Herberta przeznaczone są raczej dla radia niż dla sceny. Dla dopełnienia, chciałabym raz jeszcze przyjrzeć się stosowanej przez Herberta terminologii. W *Rekonstrukcji poety* listę postaci opatruje on nagłówkiem „Głosy”³¹, zamiast „Osoby”. W *Lalku* znów posługuje się terminem „Głosy”³², choć tym razem wydaje się to uzasadnione; w końcu *Lalek* to „sztuka na głosy”. Jednak Reporter w *Lalku*, zwracając się do publiczności, używa słowa „widzowie”³³, a nie słuchacze. Można by oczekiwać, że w *Listach naszych czytelników*, noszących podtytuł „słuchowisko”, Herbert, układając listę postaci, zdecyduje się na określenie „Głosy”. On jednak wybiera „Osoby”³⁴. W przeprowadzonej przez Herberta klasyfikacji gatunkowej własnych sztuk występują oczywiste, chyba nawet ostentacyjne potknięcia. Można je odczytać jako wyraz ambiwalentego stosunku do dramatu jako rodzaju literackiego. Ale można też odebrać je jako próbę refleksji nad elementami strukturalnymi teatru (postacią, rolą, grą aktorską, publicznością, głosem, obrazem), a więc jako wysiłek ponownego przemyślenia znaczenia aktu naśladowczego przedstawienia w dramacie.

Przedstawienie teatralne wiąże się oczywiście z równoczesną kumulacją wrażeń wizualnych i werbalnych, które walczą o przyciągnięcie naszej uwagi. Nieodmiennie jednak teatr uprzywilejowuje raczej akt patrzenia niż słuchania. Teatr to widowisko, ponieważ jego strona wizualna jest zawsze obecna, podczas gdy wypowiedziany tekst może być ograniczony do minimum, zniekształcony, zastąpiony przez dźwięki niewerbalne lub w ogóle wyeliminowany. Ale teatr dzieje się zawsze w sposób „niekompletny”, a więc momentalny. Jest formą elegijną, przykładem nietrwałości. Ta nietrwałość odróżnia teatr od innych sztuk wizualnych, a także od tekstów pisanych. Ostatecznie więc nasuwa się pozornie naiwne pytanie: dlaczego poeci, tacy jak Herbert, zwracają się w stronę dramatu, a co za tym idzie, w stronę teatru? Przecież pojęciu trwałego, czy nawet ponadczasowego dzieła sztuki teatr przeciwstawia sposób ekspresji, który pozostaje zawsze prowizoryczny – nieprzewidywalny, nietrwały, podatny na zmiany. Czy poeci zwracają się w stronę teatru

^{31/} Tamże, s. 56.

^{32/} Tamże, s. 104.

^{33/} Tamże, s. 109.

^{34/} Tamże, s. 152.

Filipowicz Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Z. Herberta

dlatego, że realizacja teatralna przez swoją niestabilność i nietrwałość potrafi podważyć autorytaryzm i wyłączną, ujednoliconą perspektywę spojrzenia „z wysokości”? W świecie pozbawionym miarodajnego punktu odniesienia idea teatru w ogóle, zaś funkcjonalnych ról w szczególności, przemówiła do Różewicza dlatego, że dopuszcza wielość zajmowanych przez podmiot stanowisk. I choć dokładne powody mogły być inne, nie można wykluczyć, że teatr przyciągnął Herberta dlatego, że oferuje zdecentralizowany, ruchomy punkt widzenia, co oznacza podważenie wszystkich ambicji unifikacyjnych.

Ale jest jeszcze coś. Teatr stwarza – niedoskonałą co prawda – alternatywę dla niewystarczalności naszych słów. Choć materialność teatru potrafi przytłoczyć dramata swoim ciężarem i ostatecznie sprowadzić jego potencjał do szczegółów codziennego życia, istnieje też możliwość, że w przedstawieniu teatralnym poeci zdołają wypowiedzieć za pomocą „rzeczy” to, co nie może zostać wypowiedziane w słowach. Teatr, który potrafi „pokazać” ciszę i czas, jest w szczególności sposób powołany do tego, by dać „przemówić” niewyraźności naszego istnienia. Jak powiedział kiedyś Heiner Müller, „w teatrze kwestią podstawową jest cisza. Teatr może obyć się bez słów, ale nie może obyć się bez ciszy”³⁵.

III

Zmagania z problemem wizualności utworów dramatycznych Herberta warto zacząć od lektury *Drugiego pokoju*. Złożone napięcie między widzialnym i niewidzialnym odgrywa istotną rolę we wszystkich sztukach Herberta; tu ukazane zostaje w sposób najbardziej dosłowny. Co się stanie, gdy naturalny obiekt zainteresowania widza, postać, nie pojawi się w sztuce? Herbert jest jednak zbyt wrażliwy na zakazane uroki dramatu mieszczańskiego³⁶ (a przy tym zbyt mądrym dramaturgiem), by tworzyć sztukę, w której jedyną interesującą postacią jest ktoś, kogo nie można zobaczyć. W *Drugim pokoju* występują więc trzy postacie, dzielące niewielkie mieszkanie: obecni na scenie On i Ona oraz nieobecna na scenie stara kobieta, którą w spisie osób określa się bezdusznym, uprzedmiotawiającym zwrotem: „To, co jest za ścianą”³⁷. Dla dwojga młodych ludzi staruszka jest istotnie przedmiotem, który stoi na drodze do przejęcia jej pokoju. Stąd pokusa, aby odczytywać *Drugi pokój* przez okulary moralisty, jako wypowiedź na temat upadku humanistycznych wartości. Jednak upoczywie obecne w sztuce przeciwstawienie widzialnego i niewidzialnego skłania do głębszej analizy, która wykracza poza ten typ lektury.

^{35/} A. Holmberg *A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller*, „Modern Drama”, 1988 vol. 31, nr 3, s. 458.

^{36/} „Zakazane” w kontekście szczególnego pojmowania roli teatru i dramatu w polskiej kulturze. Jak już wcześniej wspomniałam, idea sceny jako miejsca naśladowczego przedstawiania rzeczywistości nie należy do istoty tradycji polskiego teatru i dramatu.

^{37/} Z. Herbert *Dramaty*, s. 78.

Szkice

Choć niewidoczna, staruszka wywiera przemożny wpływ na wyobraźnię dwojga młodych ludzi. Jej niewidzialna obecność daje o sobie znać na przestrzeni całej sztuki. To właśnie skłania do przyjęcia innej niż moralistyczna formy analizy. Para wysyła do staruszki list, który ma ją przestraszyć i wkrótce potem za ścianą zapada cisza. Czy staruszka umarła? Brak odgłosów wydaje się oznaczać śmierć. Ale słyszeć, choćby nawet ciszę, to za mało. Wiedzieć to widzieć. Jesteśmy w królestwie zaborczego i wpływowego tropu, który Martin Jay określił mianem „wzrokocentryzmu” europejskiej kultury i myśli, w królestwie epistemologicznego założenia, które zrównuje poznanie z poznaniem wzrokowym. Młoda kobieta zagłada przez dziurkę od klucza, ale coś zasłania jej widok. Mężczyzna idzie do budynku naprzeciwko i z okna klatki schodowej stara się dojrzeć staruszkę, ale zasłony w oknach jej pokoju ograniczają mu pole widzenia. Pod sam koniec sztuki wchodzi do pokoju staruszki i stwierdza, że kobieta umarła.

Układ, w którym jedna z postaci obserwuje drugą, zajęta z kolei obserwowaniem trzeciej, ma w sztuce pierwszorzędne znaczenie, połączone wektory symbolizują tu bowiem sprzeczne pragnienia, które pozostają niewypowiedziane, a przynajmniej niezaspokojone. O wszystkich działaniach dowiadujemy się jednak pośrednio, z rozmów dwojga młodych ludzi. Nie widzimy ich, kiedy podejmują próby naocznego poznania prawdy. Widzimy ich tylko wówczas, gdy oni sami nie widzą. Stawia nas to w tej samej sytuacji. Nie tylko oni, ale i my nie widzimy, co dzieje się w drugim pokoju. W finałowej scenie musimy zaufać słowom mężczyzny, kiedy stwierdza, że rzeczywiście widział ciało staruszki; podobnie jak dziewczyna, nie mamy dostępu do bezpośredniej wiedzy. Teatr tradycyjny bazuje zwykle na zróżnicowaniu kompetencji postaci i widza i na (potencjalnej) przewadze milczącego widza, tymczasem ekonomia wymiany wzrokowej w *Drugim pokoju* podważa naszą dominującą pozycję superarbitra. Mimo bogactwa „realistycznych” szczegółów scenograficznych i sytuacyjnych, w gruncie rzeczy widzimy, że nie dane jest nam zobaczyć.

Drugi pokój prezentuje swoisty „negatywny wizualizm”. W *Rekonstrukcji poety* i *Lalku* wizualizm sprowadza się do uporczywego podkreślania roli widzenia w doświadczeniu człowieka – zarówno prostego aktu empirycznej obserwacji wzrokowej, jak i bardziej złożonego, symbolicznego oglądu zdarzeń za pomocą oka umysłu³⁸. Pozornie obie sztuki dzieli przepaść. W *Rekonstrukcji poety* samotny głos poety, dobiegający ze sceny, która przedstawia być może wnętrze czaszki, przywodzi na myśl pustkę świata w dosłownym i metaforycznym sensie zapomnianego przez boga, świata, na który bogowie pozostają ślepi³⁹. *Lalek*, w którym tytułowy bohater zostaje zabity w pijackiej burdzie, dostosowuje się do bełkotliwej mowy umysłów i ciał, gdyż język – zwłaszcza język wartości, pryncypiów moralnych – zawodzi bohaterów. Dlatego też łatwo uznać *Rekonstrukcję poety* za wytwór metapo-

38/ M. Jay *Downcast...*, s. 21.

39/ Tamże, s. 29.

Filipowicz Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Z. Herberta

etyckiej samoświadomości, zaś w *Lalku* dostrzec próbę ukazania rozpadu wspólnoty i upadku zarówno języka, jak i moralności.

Obie sztuki odwołują się jednak do widzenia jako metafory wzrokowej, wyrażającej ludzkie doświadczenie. Innymi słowy, stawiają obok siebie dwa typy widzenia, a tym samym dwa typy poznania: z jednej strony, empiryczne (to znaczy „obiektywne”, a więc „oficjalne”) obserwacje Reportera w *Lalku* i Profesora w *Rekonstrukcji poety*, z drugiej strony, intuicyjne lub wewnętrzne (to znaczy „subiektywne”, a więc „nieoficjalne”) spostrzeżenia Babki w *Lalku* i Homera w *Rekonstrukcji poety*. Reporter w *Lalku* pośredniczy między rzeczywistością a naszym postrzeganiem rzeczywistości. Pomaga nam widzieć, to znaczy pomaga nam obserwować, ale zarazem, jako przedstawiciel władzy, porządkuje i interpretuje nasze wrażenia wzrokowe zgodnie z oficjalnym punktem widzenia. Jego dążenie do uzyskania empirycznego oglądu oraz czegoś, co można by nazwać uzurpacją doskonałej komunikacji, zostaje kilkakrotnie zakłócone przez niewidomą Babkę, która upiera się przy własnej, nieoficjalnej, prywatnej wersji: „Pamiętam, wszystko pamiętam. Oczu nie mam, ale pamiętam. Oczu mi teraz niepotrzebne”⁴⁰. Inaczej mówiąc, autorytarnym posunięciem Reportera przeciwstawione zostają „nieuprawnione” interwencje wewnętrznego oka Babki.

Rekonstrukcja poety jeszcze ściślej wykorzystuje wspomniane zestawienie. Oto Profesor wygłasza pozornie obiektywny, oparty na faktach wykład na temat odkryć archeologicznych. Szybko jednak staje się jasne, że jego obiektywizm maskuje autorytarną skłonność umysłu, upodobanie do sztywnych systematyzacji. „Nieuprawnione” interwencje, wymierzone w Profesorską władzę wzroku, pochodzą od Homera. Widzimy go w chwili, gdy daje samotny występ, aby zebrać fundusze potrzebne na kupno szklanych oczu dla posągu Hery. Podczas występu traci wzrok. Udaje się z pielgrzymką do świątyni Zeusa, która słynie ze swej uzdrawiającej mocy, ale nadzieja na odzyskanie wzroku pozostaje niespełniona. W nocy Homer wspina się na ołtarz i dotyka twarzy Zeusa. Przekonuje się, że Zeus także jest ślepy. To krótkie streszczenie zarysowuje wprawdzie zasadnicze elementy wątej akcji sztuki, ale przesłania nieco głębszy aspekt *Rekonstrukcji poety*. Można by przewrotnie powiedzieć, iż jest to staranna wariacja, oparta na grze słów *eye/I*⁴¹.

W sztuce szklane oczy Hery są metaforą odzyskanej zdolności widzenia. Profesor patrzy, ale nie widzi, Homer wie natomiast, że musi porzucić zamkniętą, mimetyczną ekonomię prawdziwych oczu, które jedynie odwzorowują rzeczywistość, aby oddać się otwartej, semiotycznej ekonomii szklanych oczu, które ją zwielokrotniają. Ale ponieważ jedno zależy od drugiego, kryzys widzenia w poetyce Homera osiąga swoją kulminację niejako w pół drogi między klasycyzmem epiki i modernizmem liryki. Homer traci wzrok, a więc, mówiąc obrazowo, porzuca rozległą dziedzinę wielkiej epiki i zawęża swoje pole widzenia. Wpatrując się „nie-

^{40/} W sztuce zarówno Zeus, jak i Hera są ślepi.

^{41/} Nieprzetłumaczalna gra słów opiera się na homofonii angielskich słów *I* – „ja” i *eye* – „oko” (przyp. tłum.).

Szkice

widzącym” wzrokiem w niepozorną roślinę, kontempluje granice swojego widzenia, a więc paradoksalnie, jego potęgę. Uczestniczymy w narodzinach poety. Można by rzec – odwołując się do wspomnianej gry słów – że „ślepe” oczy Homera, owo puste centrum, wokół którego skupiają się wszystkie pytania w sztuce, to szklane ja (oko), w którym załamuje się światło – ja (oko) lirycznego poety.

Wydaje się, że sztuką, która najpełniej ukazuje istotę i konsekwencje Herbertowskiej optyki, jest *Jaskinia filozofów*. Sokrates, główny bohater utworu i najważniejsza z postaci obecnych na scenie, przebywa w więzieniu, oczekując na śmierć. Tytuł sztuki aż nazbyt dobitnie zapowiada wzrokocentryczne, epistemologiczne zrównanie wiedzy i wzroku, zanim jeszcze widok więziennej celi wywoła skojarzenia z Platońską jaskinią. Wzrokocentryzm znajduje oczywiście swój najpełniejszy wyraz właśnie w alegorii jaskini z VII księgi *Państwa* Platona. To, czy mieszkańcy jaskini osiągają poznanie wyższych prawd, zależy wyłącznie od tego, czy oglądają realne przedmioty w świetle dnia, czy też patrzą jedynie na ich cienie. Kiedy na początku pierwszego aktu widzimy Sokratesa śpiącego w przypominającej jaskinię ciemnej celi więziennej, zaopatrzonej w mały otwór okienny, wiemy, że znajdujemy się w świecie Platońskiej wiedzy pozornej.

W tej scenerii, przypominającej wewnątrz aparatu fotograficznego, postacie powołują się często na podkreślany przez Greków autorytet wzroku, ale prezentują różne sposoby pojmowania widzenia jako apoteozy wiedzy. Platon w sztuce Herberta podtrzymuje twierdzenie o opozycyjnym charakterze widzenia empirycznego i umysłowej kontemplacji. Zgodnie z tym twierdzeniem, widzenie empiryczne musi być podrzędną antytezą transcendentnego oglądu i boskiego objawienia. Platon mówi to, czego można było oczekiwać: „Świat składa się z pozorów. Wszędzie cienie, tylko cienie. Ale gdzie jest rzecz, która rzuca cień?”⁴² Sokrates utrzymuje natomiast, że widzenie empiryczne nie jest wcale urojeniem, ale raczej sposobem odsuwania od siebie wiedzy pozornej. Radzi swoim uczniom, aby unikali ciemności – zarówno tej dosłownej, jak i umysłowej, „ciemnej”, irracjonalnej wiedzy, którą można znaleźć w snach i wizjach – ucząc się wzrokowego poznawania dotykanej rzeczywistości:

Spośród wszystkich zmysłów, najmądrzejsze są oczy. Oczy chronią duszę od zamętu. [...] Zapalaj światło i obserwuj przedmioty swego pokoju. Wszystko jedno co: może to być sandał albo krawędź stołu. Nauczcie się skorupy świata, zanim wyruszyście szukać jego serca.⁴³

Sokrates nakłania swoich uczniów, aby rozsmakowali się w skrupulatności doświadczenia wzrokowego i oparli się pokusie alegoryzowania tego, co widzą.

Ale odtworzenie alegorii jaskini Platońskiej niekoniecznie jest najbardziej interesującym elementem sztuki. Alegoria zostaje odsunięta na drugi plan przez ustępy chóru, który pojawia się regularnie, zgodnie z konwencją antycznej trage-

^{42/} Z. Herbert *Dramaty*, s. 29.

^{43/} Tamże, s. 30.

Filipowicz Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Z. Herberta

dii greckiej. Sztuka składa się zatem z sekwencji następujących po sobie scen więziennych, a sekwencje te zostają powiązane za pomocą komentarzy wygłaszanych przez chór. W rezultacie akcja sztuki rozwija się za sprawą heterogenicznych tekstów – erudycyjnej i zazwyczaj rozwlekłej wymiany zdań między Sokratesem i jego gośćmi oraz związłych, często obrazoburczych wypowiedzi chóru – co sprawia, że zamiast gładkiej, teleologicznej całości powstaje tekst jawnie hybrydyczny. Można oczywiście powiedzieć, że dzieje się tak w wielu innych sztukach, w których pojawia się chór. Herbert prezentuje jednak inne podejście do tego konwencjonalnego składnika dramatu. Chór w *Jaskini filozofów* to chór z fantazją.

Z twarzami pokrytymi grubą warstwą białego pudru, ze spiczastymi czapeczkami na głowach, osoby chóru wyglądają, jakby zeszyły z *quasi*-kubistycznych obrazów Tadeusza Makowskiego. Można powiedzieć, że chór, który przypomina „wyklejankowe” postacie Makowskiego, jest swoistą syntezą „wyklejankowej” kompozycji sztuki. Dysonans wywołany obecnością chóru, który zajmuje miejsce na styku między skupieniem a rozproszeniem, kontemplacją a analizą, aktorstwem a „prawdą”, wymierzony jest prawdopodobnie w ideę ujednoczonej reprezentacji, która sprowadza się do wiązania tekstu z tekstem, interpretacji z interpretacją. Zamiast złudzenia jedności, sztuka ukazuje zlepek tekstów, któremu wyraźnie brakuje wykończenia i który ujawnia miejsca prowizorycznego łączenia; chropawe brzegi, w rzeczywistości stanowiące o oryginalności tekstu, przenoszą uwagę widzów z uporządkowanej, retrospektywnej opowieści o ostatnich dniach Sokratesa na „wyklejankową” kompozycję przedstawienia, z przetworzonego doświadczenia na sam akt tworzenia.

Może więc najbardziej odkrywcze uwagi o *Jaskini filozofów* sformułował Bogdan Wojdowski, który nie szczędził sztuce ostrych słów krytyki:

Nie jesteś zwolennikiem środków radykalnych, ale stanowczo zażądałbyś otrucia Sokratesa, gdyby wygłosił podobne zdania, jakie w sztuce Herberta wygłasza. [...] Herbert zapomniał, że za postacią wleczę się ogromny komentarz. Gdyby wybrał jedną maskę Sokratesa, mógłby od biedy wyjść na swoje. Pragnął odsłonić wszystkie maski naraz, powiedzieć prawdę o Sokratesie, położył się na tym, bo to szalone zadanie.⁴⁴

Mówiąc po prostu, problem z *Jaskinią filozofów* polega na tym, że historia Sokratesa nie trzyma się kupy. W rezultacie mamy do czynienia z kompozycją, która nie chce zogniskować się na naszym pragnieniu ujrzenia wzniosłego obrazu (postaci Sokratesa, za którą „wleczę się ogromny komentarz”) i zamiast tego stwarza kilka konkurencyjnych postaci. W scenach ze Strażnikiem Sokrates jest mistrzem metody heurystycznej. W scenach z uczniami jest patetycznym, wszechwiedzącym nauczycielem; staranny retoryczny kostium nie potrafi do końca przesłonić banalności jego kategoriycznych stwierdzeń. Czy Sokrates jest filozofem, czy stetryczalym gadułą? Mędrce czy kabotynem? Moralistą czy demagogiem? Ilekroć zmieniają się jego rozmówcy, widzimy innego Sokratesa.

^{44/} B. Wojdowski *Jaskinia filozofów (list do reżysera)*, w: *Próba...*, s. 93.

Paradoksalnie więc, Wojdowski wskazał na jeden z najważniejszych aspektów *Jaskini filozofów*. Słusznie zwrócił uwagę na to, że ikonografia sztuki jest wewnętrznie sprzeczna, tyle tylko, że tam, gdzie Wojdowski dostrzega kompozycyjną porażkę, ja widzę świadomą koncepcję postaci Sokratesa, opartą na zasadzie montażu – występowania luźnych elementów powiązanych nicią następstwa zdarzeń; immanentny element ikonoklastycznej metody, którą Herbert posługuje się w tej sztuce. Moglibyśmy życzyć sobie przedstawienia wiekopomnego portretu, czy choćby bardziej spójnego lub jednorodnego wizerunku. Jeśli Sokrates jest rzeczywiście demagogiem, dlaczego nie pokazać tego od razu? Fragmentaryczną koncepcję postaci stawia się tu jednak wyżej aniżeli ukończony portret, nadający się do niezmaconej kontemplacji. Sokrates jest podobny do swego późnego wizerunku, ale także do tego, który ma przed oczami kolega szkolny, odwiedzający go w więzieniu. Ostatecznie nie daje się więc sprowadzić do żadnego ze swoich wizerunków. Idzie przez sztukę jako mistrz kamuflażu, człowiek o wielu twarzach.

Kuszący wydaje się zatem wniosek, że *Jaskinia filozofów*, która nie potrafi dostarczyć widzowi obrazu stabilnego, suwerennego ja, poświęcona jest kwestii nieuchwytności ja. Jest jednak coś jeszcze. Zwracając uwagę na czynnościową konstytucję postaci Sokratesa i jego historii, sztuka zwraca również uwagę na konstytucję naszych postrzeżeń. Wewnętrzna sprzeczność, cechująca obraz Sokratesa, stanowi śmiałą próbę wykorzystania kulturowej ikony dla uświadomienia widzowi – pojmowanemu jako nowoczesny podmiot postrzegający – problemu świadomej percepcji. Odrzucając ujednolicony, przyjęty przez kulturę sposób widzenia pomnikowej postaci zachodniej cywilizacji, Herbert pozbawia widza znajomej perspektywy, pozwalającej na „identyfikację”. Zamiast tego zestawia obok siebie osobne doznania: postrzeżeniową „normę”, którą wnosimy do sztuki (monolityczną konstrukcję Sokratesa jako jednej z najwybitniejszych postaci zachodniej cywilizacji), oraz jej „deformację”, którą widzimy na scenie (konkurencyjne przedstawienia postaci Sokratesa, które nie dają się uzgodnić w żaden satysfakcjonujący sposób). Widz ma do dyspozycji kilka wizerunków Sokratesa, chodzi jednak o to, aby n i e rozstrzygał, który z nich jest odzwierciedleniem prawdziwego ja, ponieważ każdy stanowi tylko fragmentaryczne przedstawienie – każda reprezentacja jest bowiem fragmentaryczna. Składniowa ironia sztuki – wykorzystywanie niezgodności między „normą” i „odchyleniem” oraz redundancji (lub sprzeczności) słowa i obrazu – służy Herbertowi do neutralizowania „władzy centrum”, by posłużyć się sformułowaniem Rudolfa Arnheima⁴⁵. *Jaskinia filozofów* zaprasza nas do przyjrzenia się niestabilnej strukturze sfikcjonalizowanej biografii, umieszczonej w odległej historycznej scenerii, ale, co ważniejsze, zaprasza nas także, poprzez przenikanie się i nakładanie *quasi*-kubistycznego chóru i historii Sokratesa, do przyjrzenia się temu, w jaki sposób patrzymy.

Skupiłam się w tym eseju na sposobie budowania złożonego napięcia między widzialnym a niewidzialnym. Napięcie to nigdzie nie narzuca się z taką intensywno-

^{45/} R. Arnheim *The Power of Center*, Berkeley, University of California Press 1983.

Filipowicz Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Z. Herberta

nością jak w ostatniej, z pozoru mało znaczącej, sztuce Herberta – *Listy naszych czytelników*. Na pierwszy rzut oka jest to monolog-wyznanie samotnego, rozżalonego mężczyzny w średnim wieku – określanego zaimkiem On – który stracił żonę i pracę. Wyróżnia go przesadna skłonność do intymnych wynurzeń. Ale czy jego upiorna gadanina to „rzeczywiście” monolog? Przeplata się ona z fragmentami rozmów z rozmaitymi osobami – zwierzchnikiem, psychiatrą, wychowankiem. Te dodatkowe głosy zdają się poszerzać rozpiętość perspektyw, a tym samym upoważniać nas do samodzielnego osądu. Wykraczamy poza jednostkowy punkt widzenia. Sprawa komplikuje się jednak z dwóch powodów. Po pierwsze, wypowiedzi innych osób – raz zdawkowe, raz pretensjonalne – raczej zaciemniają niż rozjaśniają obraz. Po drugie, najbardziej znacząca odpowiedź na wyznanie bohatera przychodzi nie od jego rozmówców, ale – paradoksalnie – od milczącego Reportera, który zjawił się, aby przeprowadzić wywiad.

Zachowując milczenie, Reporter pozostaje cały czas niejako „poza” ramami sztuki. Ale milczenie nie czyni go niewidzialnym. Widzimy go, gdyż jego istnienie podtrzymuje spojrzenie bohatera, który systematycznie reaguje na gesty Reportera. Mimo to, „On” jest tak pochłonięty sobą, że oderwanie, w jakim dokonuje swego „rachunku sumienia”, wydaje się czynić Reportera zbędnym. Zatem tam, gdzie spodziewaliśmy się ujrzeć Reportera, „widzimy” ciszę. Co mówi ta cisza?

Siła sztuki tkwi w tym, że nie ukazuje ona Reportera wprost. Zakładana niewidzialność Reportera kieruje uwagę w stronę psychologicznych zawiłości, które Herbert przygotowuje dla widza. Zasadnicze znaczenie ma to, że widzimy bohatera zamkniętego w przestrzeni scenicznej, który ogląda swoje życie zawarte w monologu, podczas gdy milczący Reporter przygląda się temu razem z nami, „uprawnionymi” do patrzenia, milczącymi widzami. Herbert odwraca w ten sposób tradycyjne konwencje dramaturgiczne, dotyczące identyfikacji: zamiast przyjąć, że publiczność jest po to, aby „identyfikować się” z bohaterami sztuki, Herbert stwarza postać Reportera, który może identyfikować się z publicznością. Reporter jest jak widz, który „wszystko to oglądał już wcześniej”. Jak zauważał Michel Foucault:

Dominująca pozycja nie przypada [...] w udziale temu, kto mówi (jest on bowiem zmuszony), lecz temu, kto słucha i milczy; nie temu, kto zna odpowiedź i jej udziela, lecz temu, kto pyta i nie musi wiedzieć.⁴⁶

Foucault opisuje tu mechanizm wiedzy-władzy, na którym opiera się rzymskokatolicka instytucja spowiedzi, ale jego spostrzeżenie znajduje potwierdzenie także w innych kontekstach. Spostrzeżenie to, stanowiąc opis relacji władzy, występujących w wielu formach przedstawiania, daje wyobrażenie o stopniu, w jakim milczący widz opanowuje i kontroluje wymianę. Ze swego punktu obserwacyjnego w zaciemnionej sali, „poza” narracją bohatera, widz, którego w sztuce Herberta wyobraża Reporter, puszcza w ruch maszynę (nieuniknioną) uprzedmiot-

^{46/} M. Foucault *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 61.

Szkice

wiania. Ostatecznie, paradoks tej sztuki, która ma być ponoć słuchowiskiem, polega na tym, że uświadamia ona dobitnie manipulacyjny aspekt postrzegania wzrokowego w przedstawieniu teatralnym.

Jeśli nawet wizualność dramatów Herberta nie obfituje w efekty sceniczne, to właśnie ona określa formę widocznego w nich wysiłku ujmowania świata. Jak już wspomniałam, teksty dramatyczne Herberta przenikają doświadczenie widzenia /niewidzenia oraz wiedzy /niewiedzy. Czy to w oszczędnym *Drugim pokoju*, czy też w chwilami rozwlekłej *Jaskini filozofów*, Herbert skupia się na momencie percepcji i interpretacji wzrokowej, ukazując kolejno kształtowanie i późniejszą deformację doświadczenia wzrokowego. Sztuki te stawiają przed nami, jako potencjalnymi bądź rzeczywistymi podmiotami patrzącymi, problem świadomego postrzegania. Szklane oczy Hery z *Rekonstrukcji* poety mogą okazać się najlepszym drogowskazem w nieuchwytnym teatrze wizualnym Herberta. Jak pamiętamy, w *Rekonstrukcji poety* Homer traci wzrok podczas koncertu, który daje, aby zebrać fundusze potrzebne na zakup szklanych oczu dla Hery; później, pod koniec sztuki, widzimy pozornie ślepego Homera, który wpatruje się w maleńki krzew. Szklane oczy niewidzialnej Hery stanowią symboliczną figurę osławionej nieuchwytności sztuk Herberta. Jego sztuki wydają się fascynujące, a jednak nieprzeniknione. Odnosi się wrażenie, że są one powierzchowne i że ich atrakcyjność jest całkowicie zewnętrzna. Interesował mnie sposób przewycięzania tej trudnością z punktu widzenia realizacji teatralnej. „Punkt widzenia” nie jest do końca trafnym wyrażeniem, gdyż rzeczywistość przedstawiona w dramatach Herberta często w ogóle nie daje się ujrzeć w należyty sposób (jeśli szklane oczy będziemy rozumieć dosłownie). A jednak, paradoksalnie, najlepszym miernikiem tego, czego nie daje się dostrzec (lub nie daje się dostrzec łatwo) jest to, czego prawdziwe oczy, w rzeczywistości, nie widzą, a być może widzą po prostu zbyt dobrze: to, co znajome, nieodłączne, poddane manipulacji.

Tłum. Tomasz Kunz