Tomasz Ciesielski
Uniwersytet Łódzki

OBCOŚĆ JĘZYKA A ZROZUMIENIE NARRACJI

TRANSKULTUROWA PERFORMATYWNOŚĆ WYDARZENIA TEATRALNEGO

SŁOWA KLUCZOWE: teatr, transkulturowość, doświadczenie teatralne, adapter percepcji

Nie sposób inaczej rozpocząć niniejszego artykułu niż od banalnej konstatacji, że świat, dzięki przyspieszeniu środków komunikacji, staje się dla nas coraz mniej-szy. Jakkolwiek oczywiste jest to spostrzeżenie, i tak niesie za sobą liczne zmiany w każdej dziedzinie ludzkiej aktywności, w tym także w teatrze. Poetyka i estetyka sztuk performatywnych zmienia się i transformuje być może przede wszystkim pod wpływem coraz większej migracji twórców oraz tekstów kultury po całym świecie. Skutkiem tego procesu są niezwykle, heterogeniczne dzieła, które przekraczają granice dyscyplin artystycznych i kultur. Bez względu na to bogactwo form, autorzy wykorzystujący słowo jako swoje tworzywo wciąż stają przed problemem jego zrozumiałości, gdy widowisko wystawiane jest w obcym kraju. Bariera językowa, mimo upowszechnienia uniwersalnego języka angielskiego, pozostaje ciągle nierozwiązana trudnością. Twórcy przyjmują wobec niej różne strategie, które związane są z ich moralno-społeczną postawą artystyczną. W poniższym artykule, po uczynieniu kilku koniecznych zastrzeżeń, podejmuje próbę przedstawienia taktyki kreacyjnej, która z perspektywy dialogu międzykulturowego wydaje mi się najcenniejsza.

Niektórzy współcześni badacze szumnie obwieszczają przejście ludzkości z fazy narodowej do fazy kulturowej [Pavis, 1997, s. 48]. Jednak jeśli już ma to miejsce, to transformacja ta jak na razie rzadko wpływa na funkcjonowanie języka urzędowego w danym kraju jako elementu instytucji państwa. Pod wpływem jego formalnej kodyfikacji i legitymizacji w zapisie obowiązującego prawa¹, ewolucja języka została właściwie zatrzymana. Mowa kumuluje w sobie paradoks bycia przestrzenią kreatywną kultury i zarazem aktualizacją dążącego do stałości (suwerenności)

¹ Ma to dwojaki sens. Z jednej strony funkcjonują odpowiednie ustawy regulujące użycie języka urzędowego, z drugiej strony samo wykorzystanie go do zapisu prawa krajowego utrwala go i wzmacnia.

języka państwowego [Barker, 2005, s. 101]. Na tę ostatnią tendencję nakłada się także zdolność języka do konserwowania kultury i tradycji danego narodu. Obie wskazane tendencje mają także wpływ na praktykę artystyczną danego kraju, która tyleż samo jest aktywnością kreacyjną co gestem utrwalania tożsamości. W tej perspektywie problem zrozumienia treści sztuki teatralnej nigdy nie zostanie przekroczony. Dodanie do spektaklu tłumaczenia symultanicznego lub „napisów” utrudnia jego percepcję i może powodować zanik znaczeń, które są zależne od konotacji, jakie niesie ze sobą oryginalnie użyty język. To samo dotyczy sytuacji, w której spektakl jest zaprezentowany przez samych aktorów w języku angielskim lub języku widowni — wraz z translacją powstaje właściwie nowe dzieło. Nie musi to być jednak problemem dla współczesnej sztuki performatywnej, która sięga bo niekonwencjonalne formy i często w ogóle nie używa słowa. Za każdym razem, gdy ono się pojawia, a ograniczam moją analizę do takich przypadków, to pojawia się jakaś forma narracji, choćby sfragmentaryzowanej, którą widz próbuje zrekonstruować w akcie odbioru. Jaką postawę wobec języka ma w tej sytuacji przyjąć zarówno artysta jak i widz?

Uczestnik wydarzenia teatralnego, w którym wykorzystywany język jest mu nieznanym lub nie dość bliskim, by zrozumieć warstwę aluzyjno-konotacyjną, może przyjmując dwie podstawowe postawy wobec oglądanego widowiska. Uznać siebie samego, idąc z duchem (post)modernizmu, za ostatecznego twórcę znaczenia i w *bricolerskim* geście dokonać wyboru szeregu elementów spektaklu, z których buduje na własny użytek nową narrację. Znaczenia, jakie będzie ona zawierała, będą wówczas efektem negocjacji między tekstem a odbiorcą. Jak wskazuje Roland Barthes, właściwie każda sytuacja odbiorcza w kulturze ma taki charakter [1992, s. 205]. Jednak ten sam badacz zachęca w innym tekście do jeszcze bardziej egocentrycznej postawy odbiorczej, sugerując podjęcie gry z tekstem, a właściwie jego osobnymi fragmentami interpretowanymi wedle samodzielnie określonej strategii [zob. Tenże, 2006]. Taka postawa odbiorcza niewątpliwie umożliwia zaistnienie przeżycia estetycznego, oznacza jednak jednocześnie „śmierć autora”, którą także obwieszcza francuski teoretyk [zob. Tenże, 1999]. Barthes odnosi się w swoich koncepcjach do literatury, uzasadnione wydaje się jednak przeniesienie jej na grunt teatru tym bardziej, że sytuacja komunikacyjna w teatrze sprzyja przedstawionej postawie odbiorczej. Z perspektywy dyskursu władzy/wiedzy może to być moment uzyskania wolności przez odbiorcę, ale w tej samej chwili, tekst praktycznie traci jakąkolwiek zdolność do komunikowania znaczenia. Tak przedstawiony wolicjonalny gest odbiorcy znów odsyła do problemu wielokulturowości współczesnego świata. Wolność, jaką „czytający” może uzyskać uśmiercając autora, może go kosztować osobistą izolację. Trudno wyobrazić więc sobie jakąkolwiek dialog międzykulturowy bez wybrania przez widza teatralnego postawy aktywnego poszukiwacza znaczenia zawartego w tekście. Wysiłek „rozumienia” musi zostać podjęty, by mieć jakiejkolwiek szanse na poznanie „Innego” obok siebie lub nawet w samym sobie.

W sposób analogiczny do strategii odbiorczych ustawiają się postawy, jakie, w modusie języka, mogą przyjąć twórcy wydarzenia performatywnego, chociaż problem po tej stronie jest bardziej złożony, ponieważ język może stać się tutaj także tworzywem teatralnym, a nie tylko pozornie transparentnym medium. Przede wszystkim, egocentryczna postawa twórcy może oznaczać potraktowanie aktu kreacji jako procesu samozwrotnego — jedynym celem artysty jest „przeżycie tworzenia”. W takiej sytuacji dzieło w ogóle nie jest prezentowane. Alternatywną strategią dla takiej postawy twórczej jest prezentacja dzieła, którego struktura nie jest nastawiona na odbiór, ale mimo to jest on możliwy. Wówczas wszystko pozostaje w rękach odbiorcy. Artysta może także przyjąć postawę przeciwną, zakładając obecność widza. Umożliwia ona działania na szerokiej skali odmiennych strategii. Jej początkiem byłoby tworzenie dzieła egocentrycznego, ale strukturalnie otwartego — twórca nie interesuje się odbiorcą, jednak pozostawia mu miejsce na przejęcie swojej roli. Na drugim końcu takiej skali znalazłyby się działania, których podstawowym celem jest spotkanie i kontakt z odbiorcą. Struktura dzieła tak tworzonego jest nie tyle otwarta na „dopisywanie i przepisywanie”, ile nastawiona na transgresję z jedną, określoną lub wieloma kulturami. Taka postawa wydaje się być najcenniejsza z perspektywy wielokulturowości współczesnego świata, bo z jednej strony umożliwia kreatywną wymianę, a z drugiej strony nie grozi uniwersalizacją, wymuszając na twórcy i odbiorcy określenie własnej tożsamości w relacji do tożsamości „Innego”. Stworzone wedle strategii „nawiązania kontaktu” wydarzenie teatralne można określić jako „transkulturowe”, bo za jego pomocą dokonuje się transgresja znaków i symboli jednej kultury do drugiej.

Przykładem takie dzieła jest trylogia performatywna chorwackiej grupy artystycznej *Bacaci Sjenki/Shadow Casters* pt. *Process_city*. Jej dwie części: *VACATION FROM HISTORY*² i *Ex-position*³ przedstawię za względu na ich szczególną strukturę umożliwiającą transkulturowy dialog, który definiowałem we wcześniejszej części pracy. Kluczem do zrozumienia tej struktury jest pojęcie *liminalności* szczegółowo opracowane przez Arnolda van Gennepa [2006] i Victora Turnera [2005]. Wykazali oni istnienie w strukturze rytuałów fazy liminalnej. W jej trakcie zawieszone zostają struktury normatywne, a ich miejsce zastępuje antystruktura. Posiada ona potencjał tworzenia kulturowych innowacji [Tamże, s. 42], a więc może być stymulatorem dialogu i tworzenia się nowych połączeń heterogenicznych elementów. Mając tę właściwość, struktura liminalna wraz z czynnościami ją ustanawiającymi, wydaje się stanowić w teatrze rodzaj adaptera percepcji. Według P. Pavisa jest on środkiem umożliwiającym odbiorcy aktywny udział w wydarzeniu teatralnym i przez to nastąpienie translacji niewerbalizowanych treści jednego systemu znaczeń na drugi [1992, s. 192]. Proces ten zachodzi jednak wówczas nie na poziomie zewnętrznej estetyki spektaklu, lecz w indywidualnej, chwilowej

² *VACATION FROM HISTORY*, reż. Boris Bakal, Katarina Pejović, Zagrzeb 2008.

³ *Ex-position*, reż. Boris Bakal, Katarina Pejović, Zagrzeb 2005.

sytuacji progowej uczestnika zdarzenia⁴. Natomiast tak „przetłumaczone” treści nie są identyczne z pierwowzorem, lecz stanowiący niewerbalizowalny i indywidualny fragment kultury, który jest, na pewnym poziomie, analogiczny do kultury obcej i zaraz może być włączony do większego systemu symbolicznego w jakim funkcjonuje odbiorca. Powstaje wówczas swoista wewnętrzna transkulturowość. Bardzo trafnie ujął to Pavis komentując spektakl *Mahabharata* Petera Brooka: *To nie Indie, ale [spektakl] ma cały smak Indii!*⁵. Według mnie można posunąć się dalej: doświadczenie indyjskości, bez Indii.

Trylogia *Bacacji Sjenki/Shadow Casters* czerpie daleką inspirację z *Procesu* Franza Kafki i bałkańskich doświadczeń wojennych. Autorzy widzą swoje dzieło jako próbę zmierzenia się z entropią świata, w którym człowieka otacza wciąż nieskończona ilość historii, niemożliwych do zhierarchizowania i uporządkowania, pozwalając na ich rozmywanie i ustępowanie miejsca nowym⁶. Nie chodzi przy tym tylko o newsy z dzienników telewizyjnych, lecz przeszłe wydarzenia, które zwykle leżą u podstaw narodowej i jednostkowej tożsamości. Wskazują więc na sytuację transkulturowego społeczeństwa i jednostki, która poprzez odpowiednie rytuały musi uporać się z wewnętrznym „obcym”.

W *VACATION FROM HISTORY* (sło. *Odmor od povijesti*) widzowie czekali w ciszy, w poczekalni, zanim zostali wprowadzeni do dużej sali, gdzie z płótna na stelażach wykonano konstrukcję przypominającą wielopokojowe mieszkanie. Każdy otrzymał koc i poduszkę, aby wygodnie położyć się na jednym ze znajdujących się wewnątrz łóżek. Gdy wszyscy już trafili na swoje miejsca, wokół zaczęły pojawiać się dźwięki, delikatne światła. Z czasem zza ścianek można było usłyszeć opowiadane historie, jedna odgrywała się także w półmroku świecy na środku pomieszczenia. Pod koniec każdemu podano słuchawki, w których słyszał historię opowiadaną po chorwacku lub angielsku, częstokroć związaną z historią wojen bałkańskich. Podczas performansu w pełni akceptowalne było zaśnięcie.

Pozornie prosty trick zastosowany przez *Shadow Casters* ma fundamentalne znaczenie dla analizy performansu w kontekście zrozumiałości języka i narracji dla odbiorcy. Absolutna cisza w poczekalni i losowa kolejność, według której widzów zabierano do głównej sali, to pierwsze sygnały wyłączenia normatywnej struktury społecznej. Pogłębione zostaje ono przez dosłowne rozbrojenie człowieka: położenie go w poziomej, uniemożliwiającej szybką reakcję pozycji, ze zdjętymi butami; w nieznanej, niemożliwej do poznania w mroku przestrzeni; pośród nieznanym mu *obcych*, w większości przypadków, osób mówiących w nieznanym języku. Stworzono więc sytuację liminalną *par excellence*, w którą z kolei, jako stymula-

⁴ Proces ten może być opisany dość precyzyjnie dzięki rozwojowi wiedzy na temat procesów percepcyjnych człowieka. Niestety objętość tekstu nie pozwala na podjęcie teraz takiej próby.

⁵ Pavis o Mahabharacie: “It’s not India, but it has all the flavour of India”, Tamże, s. 187.

⁶ <http://odmorodpovijesti.blogspot.com/2008/04/vacation-from-history-processcity-part.html> [dostęp 01.09.2012]

tory, wprowadzono opowiadane szeptem historie, dźwięki — strzępki informacji. Nie były one jednak przypadkowe, zgodnie ze słowami reżyserki, sposób opowiadania historii jest za każdym razem bardzo precyzyjnie dopracowywany. Artyści chcieli, by w momencie zasypiania, gdy myśli odrywają się powoli od władzy rozumu⁷, poddawane na różne sposoby historie łączyły się z osobistymi historiami odbiorcy, w efekcie dając przekaz o niedokładnie zarysowanej akcji, ale precyzyjnej i subtelnej narracji emocjonalnej — półsennej, ale nieonirycznej. Proces ten można by precyzyjniej opisać w kategoriach fenomenologii percepcji i współczesnej neuronauki, jednak wymagałoby to oddzielnej analizy. Na tę chwilę wystarczy powiedzieć, że zastosowany przez *Shadow Casters* adapter percepcji ma potencjał dokonywania translacji między systemami znaczeń, bez uciekania się do głębokich, uniwersalnych kategorii ludzkich.

W drugim performansie — *Ex-pozycja* — posłużono się inną, przypominającą rytuał techniką. Po zasłonięciu uczestnikowi oczu, zabierano go do pokoju, gdzie spotykał się ze swoim przewodnikiem po historii dalszej części akcji. Przewodnik opowiadając swoją własną, indywidualną historię oprowadzał widza po przestrzeni wydarzenia (zwykle była to pusta szkoła), często stymulując, i tak już wyostrzone przez zasłonięcie oczu, zmysły słuchu i węchu tak, by uczestnik niejako fizycznie doświadczał fragmentów historii, jak np. smaku czekoladek babci, która zmarła podczas wojny. Pod koniec każdej historii uczestnik zostawał sam. Tym razem historie w sensie faktograficznym jeszcze luźniej związane były z wojnami bałkańskimi, ponownie natomiast przekazywano je przez zbudowanie odpowiedniej przestrzeni liminalnej. Poprzez wykreowanie nowego sposobu doświadczania narracji zmysłami, które (w przeciwieństwie do wzroku) tak szybko nie kategoryzują otrzymywanych danych; często dając także możliwość wyboru ciągu alternatywnych rozwiązań epizodu, autorzy pozwalali by powiązać własne doświadczenia ze słyszanyymi i w ten sposób czynić te pierwsze własnymi. Gdy na koniec uczestnik odsłaniał sobie oczy, otaczająca rzeczywistość okazuje się posiadać mnogość nowych znaczeń. Stymulując taką rekontekstualizację przestrzeni, ale i fizycznych doświadczeń, *Shadow Casters* znów wpisują się w dyskurs transkulturowości na mikropoziomie, nie dodają jednak do nadmiaru historii kolejnej, a raczej oferują uporządkowanie choć części własnej. Oczywiście powyższe stwierdzenie ma charakter hipotezy. Argumentów przyniosłaby także tutaj analiza dokonana z wykorzystaniem współczesnych neuronauk, które opisując szczegółowo proces percepcji, wskazują na jakich jego etapach i poprzez jakie działania, teatr najmocniej wpływa na widza. Ryzykując wielkie uproszczenie: działanie naszej percepcji nie ma natury mimetycznej — nie opiera się na tworzeniu obrazu rzeczywistości w mózgu.

⁷ Ze względu na objętość tej pracy niemożliwe jest szczegółowe opisanie tego procesu. Należy jednak zwrócić uwagę na dwa powszechnie znane czynniki: słuch jest jedynym zmysłem, który nie wyłącza się podczas snu; odłączenie wzroku jako najsilniej wpływającego na obrazowanie zmysłowe powoduje chaotyczne próby uzyskania szerszej wiedzy przez umysł i przyporządkowania jej do wspomnień.

Jest raczej aktywnym i celowym eksplorowaniem — działaniem performatywnym składającym się z szeregu świadomych i nieświadomych procesów, zachodzących w różnych obszarach mózgu. Igrając z możliwościami percepcyjnymi uczestników, *Shadow Casters* ustanawiają specyficzną relację między stymulacją przez spektakl, a osobistymi doświadczeniami widza, o wiele bardziej otwartą niż w innych przypadkach⁸.

Przedstawione przeze mnie rozważania zostały zainspirowane rozmowami z uczestnikami obu tych wydarzeń w Zagrzebiu, zimą 2009 roku. Bez względu na pochodzenie byli oni za każdym razem głęboko poruszeni doświadczeniem jakie im zaoferowano. Niemal częścią każdego z tych spektakli jest rodzaj spotkania twórców z uczestnikami, już po ich zakończeniu. Za każdym razem, co potwierdzili reżyserzy *Bacacji Sjenki/Shadow Casters*: Katarina Pejović i Boris Bakal, osoby, które brały udział w jednym z tych wydarzeń podczas końcowego spotkania rozemocjonowani opowiadają historię z własnego życia. Zwykle nie mają one żadnego związku, w sensie historiograficznym, z Bałkanami, a tym bardziej wojnami czy konkretnymi mieszkańcami tego regionu. Jeśli jednak wsłuchać się w nie uważnie okazywało się, że opowiadane przez „widzów” narracje niosą ze sobą ten sam ładunek emocjonalny, co fabuły poszczególnych fragmentów chorwackich performansów. Wydaje się, że nie były to tylko rodzaje wzruszeń lecz, co starałem się dyskursywnie udowodnić, swoista translacja oryginalnego *mythos* na język (doświadczenia) percypowany przez każdego, indywidualnego odbiorcę. Naturalnie, we współczesnym teatrze *mythos* często nie pojawia się, artyści dekonstruuja i kontestują jego zagarniającą obecność. Jednak dla zrównoważonego dialogu międzykulturowego jego obecność jest prawdopodobnie konieczna, co potwierdzają teorie tożsamości identyfikujące ją z umiejętnością opowiedzenia historii o sobie samym. *Bacacji Sjenki* w swoich performansach uzyskali wyjątkowy efekt ominięcia problemu dosyć sztywnego języka pisanego, poprzez precyzyjne zastąpienie jego funkcji medium narracyjnego przez odpowiednie środki teatralne. Jest to bliskie pojęciu przekładu artystycznego, w którym tekst nie jest tłumaczony bezpośrednio, ale raczej poddany transformacji umożliwiającej rozpoznanie jego sensów przez nowego czytelnika.

⁸ W szeroki sposób działanie percepcji opisują J. K. O'Regan i A. Noë, a także M. A. Goodale, D. A. Westwood w publikacji *Ewolucja poglądu na dwoiste widzenie: odrębne lecz wzajemnie oddziałujące szlaki korowe dla percepcji i działania* [w:] *Formy aktywności umysłu*, red. A. Klawiter, PWN, Warszawa 2008 oraz, dla percepcji emocjonalnej, J. J. Prinz: *Emocje jako ucieleśnione oceny* [w:] Tamże.

BIBLIOGRAFIA

- BARKER Ch., 2005, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. Sadza A., Kraków.
- BARTHES R., 1992, *Teoria tekstu*, tłum. Milecki A. [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, Markiewicz H. (red.), Kraków.
- , 1999, *Śmierć autora* [w:] *Teksty Drugie*, nr 1–2, Warszawa.
- , 2006, *S/Z*, tłum. Markowski M. P., Gołębowska M. [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Burzyńska A., Markowski M. P. (red.), Kraków.
- GOODALE M. A., WESTWOOD D. A., 2008, *Ewolucja poglądu na dwoiste widzenie: odrębne lecz wzajemnie oddziałujące szlaki korowe dla percepcji i działania* [w:] *Formy aktywności umysłu*, Klawiter A. (red.), Warszawa.
- O'REGAN J. K., NOË A., 2008, *Sensomotoryczne ujęcie widzenia i świadomości wzrokowej* [w:] *Formy aktywności umysłu*, Klawiter A. (red.), Warszawa.
- PAVIS P., 1992, *Theatre at the Crossroads of Culture*, tłum. Kruger L., London.
- , 1997, *Ku teatrowi międzykulturowemu?*, „Didaskalia” 12.1997, nr 22.
- PRINZ J. J., 2008, *Emocje jako ucieleśnione oceny* [w:] *Formy aktywności umysłu*, Klawiter A. (red.), Warszawa.
- TURNER W. V., 2005, *Od rytuału do teatru*, Warszawa.
- VAN GENNEP A., 2006, *Obrzędy przejścia*, tłum. Biały B., Warszawa.