



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** „Przepisywanie” dramatu jako przykład transferu literackich mitów

**Author:** Magdalena Figzał-Janikowska

**Citation style:** Figzał-Janikowska Magdalena. (2019). „Przepisywanie” dramatu jako przykład transferu literackich mitów. "Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" (Nr 39 (2019), s. 25-38), doi 10.31261/errgo.7649



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



## „Przepisywanie” dramatu jako przykład transferu literackich mitów

Gdy pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku Heiner Müller zaczął przekładać na język niemiecki dramaty Szekspira, krytycy od razu zwrócili uwagę na fakt, że wykraczają one poza ramy tradycyjnych tłumaczeń. Jego kolejne próby mierzenia się z twórczością słynnego stratfordczyka – powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych teksty, takie jak *Makbet* (1971), *Hamlet Maszyna* (1977) czy *Anatomia Tytusa Fall of Rome. Komentarz do Szekspira* (1984) – traktować należy już jako odrębne utwory sceniczne, dla których szekspirowskie historie stają się jedynie punktem wyjścia. Müller bowiem modyfikuje, rozbija, przetwarza, komentuje i współczesnia utwory Szekspira, sytuując je w nowym kontekście społecznym, kulturowym i politycznym. Wychodząc od konkretnego literackiego mitu, autor testuje jego semantyczny potencjał nie tylko w nowych warunkach historycznych, ale także w nowych kategoriach estetycznych. Jonathan Kalb, autor pierwszej anglojęzycznej monografii poświęconej twórczości Müllera, zauważa, że pisarstwo sceniczne niemieckiego dramaturga można sprowadzić do dwóch zasadniczych tendencji: pierwsza polega na całkowitym adoptowaniu stylu i poetyki tekstu źródłowego, druga zaś na wyborze pewnych idei, zaczerpniętych z jednego bądź kilku tekstów, układających się w szerszy paradygmat<sup>1</sup>. W obu przypadkach chodzi o „rozsadzenie od środka”<sup>2</sup> oryginalnego tekstu oraz jego pierwotnego kontekstu historycznego.

Praktykę dramaturgiczną polegającą z jednej strony na uruchamianiu pewnych nowych sensów istniejącego już dzieła literackiego, z drugiej zaś na aktualizowaniu tych znaczeń tekstu, które w określonych kręgach kulturowych uznane zostały za uniwersalne i niepodważalne, najczęściej określa się mianem „przepisywania” (z niem. *umschreiben*).

„Przepisywanie” klasycznych tekstów, czy też poddawanie ich swoistemu recyklingowi, stało się szczególnie popularne w drugiej połowie XX wieku.

1. Zob. Jonathan Kalb, *The Theatre of Heiner Müller*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

2. Kalb, *The Theatre of Heiner Müller...*, s. 15. Wszystkie tłumaczenia tekstów anglojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej – Magdalena Figzał-Janikowska.

Nie bez przyczyny przywołane zostało tu nazwisko niemieckiego dramaturga Heina Müllera – dość pokaźna część jego twórczości służyć może bowiem jako modelowy przykład tego rodzaju dramaturgii – pisarstwa, które czerpie obficie z historii i tradycji literatury, ale jednocześnie czyta ją „na nowo”, rozsadzając i dekonstruując jej najważniejsze mity. Istotą takiego podejścia do twórczości klasyków oraz wyrosłego na tym gruncie nowego dramaturgii doskonale określił sam Müller, tłumacząc, iż jego celem jest poszukiwanie różnicy pomiędzy historycznym czasem tłumaczonego/„przepisywanego” tekstu a rzeczywistością autora i jego doświadczeniem współczesności<sup>3</sup>. Müller postrzega teatralny mit jako agregat, „rodzaj maszyny, do której dołączać można wciąż inne i wciąż nowe maszyny. Mit dostarcza im niezbędną energię, a narastające przyspieszenie wysadzi w powietrze ten krąg kulturowy”<sup>4</sup>.

Wbrew zarzutom stawianym często „przepisującym” autorom, wysadzenie owego kręgu nie musi wiązać się z całkowitą destrukcją pierwotnego dzieła, a jedynie z jego rekontekstualizacją. Małgorzata Sugiera we wstępie do polskiego wydania trzech dramatów Heina Müllera określa postępowanie autora z dziełami klasyków mianem „ocalającej destrukcji”<sup>5</sup>, równocześnie przypominając w innej wypowiedzi, że „przepisywanie” jest zawsze powtórzeniem gestu autora<sup>6</sup>. Kiedy z tej perspektywy spojrzymy na osadzone w nowym kontekście historycznym dramaty Szekspira, uzupełnione i zmodyfikowane przez Müllera, okazuje się, iż mogą mieć one wartość ocalającą zarówno dla pierwotnego dzieła, jak i jego autora. Bynajmniej nie chodzi tu o zwykłe ocalenie od zapomnienia – raczej o ujawnienie tych znaczeń tekstu, których tradycyjne i uniwersalne odczytania nie były w stanie wydobyć; o te obrazy, sensy i motywy, które wyłaniają się jedynie drogą jednostkową, rzecz można, intencjonalnej i historycznie uwarunkowanej interpretacji.

Nowy, autonomiczny tekst dramatyczny powstaje wówczas w efekcie rekontekstualizacji „starego”, a zatem umieszczenia pierwotnego utworu literackiego w nowym kontekście bądź kilku różnych kontekstach. Jeśli za Richardem Rortym przyjmiemy, że nie istnieje żaden immanentnie uprzywilejowany kontekst

---

3. Zob. Heiner Müller, *Shakespeare eine Differenz*, w: *Material. Texte und Kommentare*, Reclam Verlag, Peipzig 1990.

4. Müller, *Shakespeare eine Differenz*, s. 106, cyt. za: Małgorzata Sugiera, *No More Heros / No More Shakespeares*, w: Heiner Müller, *Makbet. Hamlet Maszyna. Anatomia Tytusa*, przeł. Jacek St. Buras, Elżbieta Jeleń, Monika Muskała, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 8.

5. Sugiera, *No More Heros / No More Shakespeares*, s. 9.

6. *Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków albo: kto zastąpił dramaturga?* [zapis dyskusji panelowej, w której udział wzięli: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Beata Guzalska, Maja Kleczewska, Günter Henkel i Feridaimoglu], „Didaskalia”, 2008, nr 83, s. 46.

(tzw. kontekst przedmiotu)<sup>7</sup>, to „przepisywania” nie powinniśmy postrzegać jako działania wymierzonego przeciwko oryginalnemu autorowi i wewnętrznej prawdzie jego dzieła – ta bowiem okaże się relatywna, zmienna i zależna od wszelkich interpretacyjnych kontekstów, w których umieścimy dzieło. W tym właśnie sensie „przepisywanie” będzie zawsze wiązać się z pragmatycznym podejściem do literatury – odnajdywaniem i eksponowaniem takich znaczeń pierwotnego tekstu, które w jakiś sposób służyć mogą nowej rzeczywistości (rzeczywistości przepisywanego), jak również potrzebom i oczekiwaniom współczesnych mu odbiorców (czytelników bądź widzów). Istotne w tym przypadku staje się nie tyle to, do jakiej tradycji teatralnej bądź literackiej odwołuje się autor przepisane go tekstu, lecz to, co pragnie za jej pomocą wyrazić. „Przepisywanie” polega w istocie na rozciąganiu granic i wypróbowywaniu możliwości pierwotnego tekstu, na nieustannym testowaniu jego znaczeń w nowych sytuacjach, nowych „przestrzeniach” historycznych i literackich. Podstawą tego transferu staje się poszukiwanie punktów stykowych między tradycją a współczesnością, zaś jego efektem końcowym jest nowe, autonomiczne dzieło, uwikłane jednak w sieć intertekstualnych odniesień.

Zjawisko, czy też pewną tendencję twórczą, jaką jest „przepisywanie”, rozpatrywać należałoby na tle przemian zachodzących w literaturze drugiej połowy XX wieku, ale też w kontekście zwrotu paradygmatycznego, jaki w tym samym czasie można zaobserwować w teatrze. W 1967 roku John Barth ogłasza swój słynny esej na temat „literatury wyczerpania”, w którym stwierdza, że możliwości literatury wyczerpały się, zaś pewne jej formy uległy zużyciu: „Formy literackie mają swoją historię i są historycznie uwarunkowane; możliwe, że czasy powieści jako głównej formy sztuki skończyły się, podobnie jak skończyły się czasy klasycznej tragedii, wielkiej opery czy też cyklu sonetów”<sup>8</sup>. Według Bartha fakt ten należy zaakceptować i umiejętnie go wykorzystać, opierając się na tym, co już istnieje.

Zaledwie rok później Roland Barthes w jednym ze swoich esejów krytyczno-literackich postawi tezę o śmierci autora, negując tym samym takie odczytania tekstu, które bazować chcą na odkrywaniu intencji jego twórcy. „Wiemy już dziś – pisze Barthes – że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, »teologiczny« sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących

---

7. Richard Rorty, *Badanie jako rekontekstualizacja: antydualistyczne ujęcie interpretacji*, w: *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne. Tom I*, przeł. Janusz Margański, Aletheia, Warszawa 1999.

8. John Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. Janusz Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska*, red. Zbigniew Lewicki, Warszawa 1983, s. 48.

z nieskończenie wielu zakątków kultury”<sup>9</sup>. Tym samym – kontynuuje francuski krytyk – „[...] pisarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku”<sup>10</sup>.

Sytuacja kryzysu i wyczerpania literatury, na którą zwracają uwagę obaj teoretycy, oczywiście nie odnosi się jedynie do prozy czy poezji, ale w równym stopniu dotyczy także dramatu. Z jednej strony daje ona przyzwolenie na obfite czerpanie z klasyki, z drugiej zaś pozwala przetwarzać ją, uzupełniać i modyfikować zgodnie z przekonaniem, że obiektywna prawda, czy też „ostateczny sens” dzieła, nie istnieją. Z każdą lekturą utworu literackiego proces jego semantyzacji rozpoczyna się od nowa, zaś tym, kto decyduje o jego przebiegu, jest sam czytelnik.

Choć autorzy „przepisujący” klasyków bardzo często zdają się na kulturowe kompetencje oraz intuicję czytelnika, to jednak nie wymagają od niego rozpoznania wszystkich przejawów intertekstualności. Odbiorca dramatów Heinerja Müllera otrzymuje pewną pulę luźno powiązanych ze sobą obrazów, słów, metafor i cytatów, z których w procesie lektury sam konstruuje znaczenia. Tym samym, tak jak chciał Barthes, rola czytelnika/widza podniesiona zostaje do rangi współtwórcy tekstu.

Lata siedemdziesiąte XX wieku to także początek wielkich przemian w zakresie sztuk widowiskowych. Obowiązujący przez wieki ścisły związek między teatrem a dramatem ulega znacznemu rozluźnieniu. Teatr postdramatyczny znosi prymat słowa, zaś sam dramat przestaje jawić się jako nadrzędny i konstytutywny element przedstawienia. „Przymiotnik »postdramatyczny« – pisze Lehmann – odnosi się do teatru, który dąży do istnienia poza dramatem w czasie »po« obowiązywaniu w teatrze paradygmatu dramatycznego”<sup>11</sup>. Jak jednak zaznacza autor, dramat nie zostaje całkowicie wyeliminowany, a jedynie jego rola w prowadzeniu scenicznej narracji przestaje być dominująca. Choć termin zaproponowany przez Lehmana szybko włączony został do dyskusji teatrologicznej podjętej wokół nowych tendencji w sztuce widowiskowej drugiej połowy XX wieku, to jednak spotkał się także z głosami krytyki, sprzeciwiającymi się tezie o nowym paradygmacie. Krystyna Ruta-Rutkowska w opublikowanym na łamach „Teatru” tekście *Czym jest teatr postdramatyczny?* zauważa, że zamiast o odrzuceniu kategorii dramatu powinniśmy mówić raczej o negacji kategorii dramatyczności oraz regulowanej przez nią wizji świata scenicznego. Ów „demontaż tradycyjnego modelu dramatyczności”<sup>12</sup> jest bardzo często widoczny w „przepisywanych” tekstach, co uznać można za jedną z konsekwencji kulturowo-historycznego transferu, z którym

---

9. Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1–2, s. 250.

10. Barthes, *Śmierć autora*, s. 250.

11. Hans Thies-Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Kraków 2004, s. 26.

12. Krystyna Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr”, 2007, nr 1, s. 74.

nieodłącznie wiąże się praktyka ponownego zapisywania i reinterpretowania klasycznych dzieł literatury.

Transfer z macierzystego kontekstu – kulturowego, historycznego i literackiego – nie zawsze jednak musi oznaczać rozbitcie pierwotnej formy dzieła. Modyfikacja, którą niesie z sobą owo przeniesienie, zależna jest od obranej strategii „przepisywania” oraz celu, jaki służy jej autorowi. Przeprowadzenie systematyzacji twórczości dramatycznej ze względu na zastosowane w niej metody „przepisywania” nie jest zadaniem łatwym – najczęściej bowiem w obrębie pojedynczego utworu będącego efektem dramaturgicznego recyklingu można wskazać wiele przecinających się i nierzadko przeczących sobie zabiegów stylistycznych, kompozycyjnych oraz estetycznych. Pomimo tych trudności niniejszy tekst podejmuje próbę wyodrębnienia dwóch istotnych sposobów „przepisywania” klasycznych tekstów, które odróżniają stosowane przez autorów środki i techniki dramatopisarskie oraz wyrażany za ich pomocą stosunek do utworu macierzystego.

Tendencje te zostaną omówione na przykładzie wybranych tekstów dramatycznych dwóch europejskich twórców: wspomnianego już wcześniej Heinerja Müllera oraz włoskiego artysty Piera Paola Pasoliniego. Twórczość obu autorów nie będzie rozpatrywana na zasadzie kontrastu, lecz podobieństw – w ich utworach poszukiwać będą punktów stykowych, zarówno w sferze podejścia do oryginalnego tekstu, jak i w zakresie strategii artystycznych służących jego reinterpretacji i modyfikacji. Utwory stanowiące nową wersję tradycyjnych mitów literackich zajmują istotne miejsce w dorobku dramatopisarskim obu pisarzy. W przypadku Pasoliniego „przepisywanie” rozciąga się także na dzieła filmowe – jego adaptacje *Króla Edypa* czy *Medei* stanowią próbę zderzenia się z antycznym mitem w nowych warunkach społeczno-kulturowych<sup>13</sup>.

Wśród utworów scenicznych, w których Pasolini i Müller w wyraźny sposób odnoszą się do konkretnej tradycji literackiej, wpisując ją jednocześnie w kulturowe i historyczne doświadczenia własnej epoki, można wskazać dwa rodzaje tekstów. Pierwsze z nich – utwory takie jak *Pilades* Pasoliniego czy *Makbet* Müllera – pozostają dramatami nadzwyczaj spójnymi, zarówno pod względem formy (zachowują szkielet tradycyjnej konstrukcji dramatycznej), jak i treści (podporządkowane

---

13. Filmom tym poświęcono wiele szkiców interpretacyjnych. Por. kilka spośród nowszych prób odczytania zawartych w nich mitów: Susan O. Shapiro, *Pasolini's Medea: A Twentieth-Century Tragedy*, w: *Ancient Greek Women in Film*, red. Konstantinos P. Nikoloutsos, Oxford 2013; Janet L. Borgerson, *Managing Desire: Heretical Transformation in Pasolini's Medea*, „Consumption, Markets, & Culture”, 2002, t. 5, nr 1; Radosław Piętka, „Życie kończy się tam, gdzie się zaczyna”. „Król Edyp” Piera Paola Pasoliniego, w: *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, red. Alina Borkowska-Rychlewska, Elżbieta Nowicka, Poznań 2015; Francesca Schironi, *Tiresias, Oedipus, and Pasolini: The Figure of the Intellectual in the Edipo Re\**, „International Journal of the Classical Tradition”, 2009, nr 16, s. 484–500.

są zwykle jednej, dość wyraźnie zarysowanej interpretacji). W przypadku tych tekstów możliwości czytelnika jako interpretatora czy też współtwórcy tekstowego komunikatu są w pewnym sensie ograniczone – w większym stopniu narzuca mu się bowiem określona propozycja odczytania utworu. Drugą grupę tekstów stanowią te, w których klasyczna struktura dramatyczna zostaje rozbita, zaś sceny i dialogi zastępuje kontaminacja słów, obrazów i metafor. Do tego rodzaju „przepisanych” dramatów zaliczyć można między innymi *Hamlet Maszynę* Müllera i *Calderona* Pasoliniego. Oba utwory charakteryzują się otwartą, kolażową formą, która buduje również szerszy horyzont interpretacyjny i performatywny.

W *Piladesie*, opartym na motywach *Orestei* Ajschylosa, Pasolini eksponuje charakterystyczny dla greckiej tragedii konflikt dwóch sprzecznych racji, pomiędzy który wpisuje dramat konkretnego, jednostkowego bohatera. Akcja *Piladesa* rozpoczyna się w momencie powrotu Orestesa do rodzinnego Argos i objęcia przez niego rządów – autor zatem nie tyle „przepisuje”, ile dopisuje dalszy ciąg tragedii Ajschylosa. Głównym bohaterem swego dramatu czyni Piladesa – a zatem postać, która w trylogii Ajschylosa odgrywa rolę drugoplanową, dając się poznać przede wszystkim jako wierny i oddany towarzysz Orestesa. Pilades Pasoliniego początkowo nie różni się niczym od swego pierwowzoru nakreślonego przez Ajschylosa. Jest „milczący, małomówny i posłuszny”, słowem – jak określa go Chór – „urodzony przyjaciel”<sup>14</sup>. Niepokój zaczyna budzić dopiero jego obojętność, kiedy podczas toczącego się sporu pomiędzy Orestesem (orędownikiem demokratycznej wizji państwa) a Elektrą (zwolenniczką dawnego porządku opartego na kulcie bogów i przeszłości) Pilades nie opowiada się po żadnej ze stron.

Interpretatorzy twórczości Pasoliniego dopatrują się w *Piladesie* przede wszystkim krytyki systemu ekonomicznego Włoch lat sześćdziesiątych XX wieku, prowadzącego w efekcie do państwowego kryzysu i chaosu<sup>15</sup>. Rozwijające się w błyskawicznym tempie Argos odpowiadać ma obrazowi przemian gospodarczych w ojczyźnie reżysera, która w tym okresie szybko przekształciła się z przywiązanego do tradycji państwa rolniczego w wysoko rozwinięty ośrodek przemysłowy. Poprzez postać protagonisty Pasolini poddaje rewizji nie tylko wiarę w sprawiedliwość zachodnio-europejskiej demokracji, ale też przekonanie o możliwości rozwoju państwa w duchu „postępującego usprawniania i integracji”<sup>16</sup>. W tym kontekście zastosowaną przez Pasoliniego strategię dramaturgiczną określić można jako rodzaj pisania krytycznego, które – sięgając po określony literacki mit – stara się

14. Pier Paolo Pasolini, *Pilades*, w: *Pilades. Calderon*, przeł. Ewa Bał, Kraków 2007, s. 57.

15. Zob. *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, red. Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati, Christoph Holzhey, Berlin–Vienna 2012.

16. *The Scandal of Self-Contradiction...*, s. 8.

zwrócić uwagę odbiorcy na analogię pomiędzy mechanizmami utrwalonymi w miecie a tymi, które dostrzec można w czasie współczesnym czytelnikowi<sup>17</sup>.

Owe odniesienia do współczesności nie mają jawnego charakteru, zostają natomiast zrećnie wpisane w fabularną tkanę tekstu. Na wzór *Oresteï* akcję swego dramatu osadził Pasolini w starożytnym Argos. Z trylogii Ajschylosa zaczerpnął autor również imiona i charakterystykę postaci – z Elektrą, Orestesem i Piladesem na czele. Relacje między trójką bohaterów ukazane zostały jednak w nowym kontekście, co sprawia, że nie są one tak przejrzyste, jak w dramacie Ajschylosa: w obliczu walki o władzę i przyszłość państwa nietrwala okazuje się zarówno męska przyjaźń, jak i rodzinne więzi. Ogniskując akcję swego dramatu wokół postaci Piladesa, Pasolini powraca do jednego z najchętniej eksponowanych przez siebie tematów – prezentowania odmienności jako źródła wykluczenia<sup>18</sup>. Pilades przyjmuje na siebie rolę kozła ofiarnego. Obwinia się go za panujący w Argos chaos, oskarża o rozmaite przewinienia – nawet te, których w rzeczywistości się nie dopuścił. Podejrzenie budzi jego małomówność, wyobcowanie i inercja, a także fakt sympatyzowania z ludźmi niższego stanu – prostytutkami, Cyganami i rolnikami.

Łatwo zauważyć, że o ile pierwszy z podjętych przez Pasoliniego wątków *Piladesa* odnosi się do realiów społecznych i historycznych konkretnego państwa (w tym wypadku Włoch), o tyle wątek drugi – dramat Piladesa – ma charakter bardziej uniwersalny. Co ciekawe, poetyka utworu Pasoliniego ściśle koresponduje z rygorami formalnymi właściwymi tragedii greckiej. Dramat składa się z prologu i ośmiu epizodów, odpowiadających antycznym epejsodiom. Uzupełniają je pieśni chóru, który nie tylko komentuje rozwój zdarzeń scenicznych, ale także aktywnie w nich uczestniczy. Jak zauważa Ewa Bał, pieśni te traktować można również jako rodzaj odautorskiego komentarza – funkcjonując jako dodatkowa struktura narracyjna „przenoszą one sens dramatycznej akcji na poziom refleksji historiozoficznej lub socjologicznej”<sup>19</sup>.

Pasolini wyraźnie przyporządkowuje wypowiedzi konkretnym podmiotom mówiącym, charakteryzując swe postaci bardziej poprzez język niż działania. Tendencja ta koresponduje z założeniami *Manifesto per un Nuovo Teatro*, opu-

---

17. Na gruncie polskim szerszą charakterystykę dramaturgii Piera Paola Pasoliniego przedstawiła Ewa Bał w swej monografii z 2007 roku. Zob. Ewa Bał, *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, Kraków 2007.

18. Więcej na ten temat zob. Magdalena Figzał, „Nie rozpoznają siebie w nikim innym” – figura odmieńca w dramatach Piera Paola Pasoliniego, w: *Wynaturzenie. Literatura, kultura, język, translatoryka*, red. Paulina Biczowska, Karolina Cierzan et al., Gdańsk 2013; Magdalena Figzał, *Między odmiennością a skandalem. O postaciach dramatycznych w sztukach Piera Paola Pasoliniego*, „Tematy z Szewskiej”, 2011, nr 2 (6).

19. Ewa Bał, *Tableaux vivants. Sceny z życia obrazów*, w: Pasolini, *Pilades, Calderon...*, s. 12.



blikowanego przez artystę na łamach „Nuovi Argumenti” w 1968 roku<sup>20</sup>. Reżyser pracował wówczas nad inscenizacją *Orgii*, kameralnej sztuki o sadomasochistycznej relacji damsko-męskiej. W manifestie Pasoliniego nowy teatr zdefiniowany zostaje jako „Teatr Słowa”:

Teatr Słowa nie poszukuje „teatralnej przestrzeni” w środowisku, ale na poziomie umysłu. Z technicznego punktu widzenia oznacza to frontalną, bezpośrednią konfrontację tekstu oraz aktorów z widownią. Tylko ta konfrontacja, opierająca się na bliskim kontakcie, staje się gwarantem prawdziwej, scenicznej demokracji. [...] Teatr Słowa nie jest zainteresowany produkowaniem spektakli czy wydarzeń społecznych; jego celem jest tworzenie „kulturowych rytuałów”, w których realizują się wspólne cele autora, aktorów i widzów<sup>21</sup>.

Zgodnie z proponowaną wizją teatru Pasolini konstruuje swe teksty sceniczne jako przestrzeń otwartą, ulegającą ostatecznej konkretyzacji dopiero podczas spotkania z czytelnikiem/widzem. Bez względu na to, jak wyraźne są tropy, aluzje i motywy podsuwane przez samego autora, odbiorca utworów Pasoliniego każdorazowo zapraszany jest do bezpośredniego „wejścia” w strukturę tekstu, przeprowadzenia swoistej gry z jego poetyckością i enigmatycznością.

*Pilades* jawi się jako typowy „dramat słowa”, choć autor nie rezygnuje tu z podstawowej zasady tradycyjnego modelu dramatyczności, którą jest reprezentacja świata poprzez sfabularyzowany, przyczynowo-skutkowy układ zdarzeń. Sam język utworu jest dość zróżnicowany. Z jednej strony autor nie stroni od metafor i poetyckich opisów, obecnych zarówno w partiach chóru, jak i monologach postaci. Z drugiej strony kompozycja oraz proponowany styl dialogów przypominają mowę potoczną. Pasolini unika patosu i nadmiernie uroczystego tonu, charakterystycznych dla tragedii greckiej. Ogranicza też rolę pierwiastka boskiego, zaś samo fatum nie jest tu siłą nadrzędną i kierującą ludzkimi działaniami. Rozgrywający się konflikt dotyczy człowieka oraz świata, którego reguły sam sobie wytworzył. Pojawiająca się w dramacie postać Ateny (symbolizująca siłę rozumu) przewiduje dalsze losy państwa Orestesa, jednakże do końca pozostaje jedynie baczny obserwatorem ludzkich działań. Historiozoficzna refleksja, jaką wpisuje w swój dramat Pasolini, bliska jest wykładni niemal wszystkich utworów scenicznych Heinera Müllera: tym, czego nie można w żaden sposób uniknąć, jest uwikłanie jednostki w dialektyczny proces rozwoju dziejów. To człowiek stwarza historię, zaś historia determinuje życie człowieka, nieustannie zataczając przy tym koło. I choć pojedyncza jednostka

---

20. Więcej na temat okoliczności powstania manifestu oraz jego istotności na tle dokonań włoskiego teatru drugiej połowy XX wieku zob. Valentina Valentini, *New Theatre in Italy: 1963–2013*, London–New York 2018.

21. Pier Paolo Pasolini, *Manifesto for a New Theatre*, przeł. Thomas Simpson, „PAJ: A Journal of Performance and Art”, 2007, t. 29, nr 1, s. 137.

nie ma wpływu na przebieg wielkich historycznych przemian, to jednak jej byt jest przez nie warunkowany. To właśnie próbuje uświadomić Orestesowi Pilades, wypowiadając następujące słowa: „[...] nawet jeśli Atena oświeciła cię jasnością czystego Rozumu, / pozostałeś nieczysty, bo nosisz w sobie historię”<sup>22</sup>.

Strategia dramaturgiczna, którą Pasolini posłużył się w *Piladesie* (dokonując rozbioru antycznego mitu), jest bardzo bliska metodzie „przepisywania”, którą Heiner Müller zastosował z swym *Makbecie*. Tutaj również nie rezygnuje się z tradycyjnego, arystotelesowskiego modelu dramaturgii, który pozostaje dość sztywną ramą dla rozmaitych zabiegów, jakim dramat Szekspira poddany zostaje na poziomie treści i generowanych znaczeń. Ów formalny rygor, charakterystyczny zarówno dla *Piladesa*, jak i *Makbeta*, niesie ze sobą swego rodzaju dysonans, gdyż – jak zauważa Ewa Bal – „graniczy on z pastiszem, ze świadomym podszywaniem się pod pewną stylistykę, która – chcąc nie chcąc, ze względu na swój anachronizm – nieuchronnie musi wywoływać u czytelnika czy widza rodzaj V-efektu”<sup>23</sup>.

W odróżnieniu od *HamletMaszyny czy Anatomii Tytusa*, Müllerowski *Makbet* pozostaje „przepisaniem” nadzwyczaj wiernie odzwierciedlającym zasadniczą konstrukcję dramatu Szekspira. Müller zachowuje oryginalny porządek scen i układ zdarzeń, przestrzegając logiki przyczynowo-skutkowej. Co prawda nie odnajdziemy tu klasycznego podziału na akty i sceny, jednakże za pomocą tradycyjnych dialogów, wzbogacanych krótkimi komentarzami zawartymi w didaskaliach, autor konsekwentnie przedstawia dzieje szekspirowskiego Makbeta. Zostają one ukazane w dwudziestu trzech obrazach – począwszy od powrotu bohatera ze zwycięskiej bitwy i przepowiedni wieźm, aż po utratę władzy i śmierć. Odstępstwa od oryginału, na jakie pozwolił sobie Müller, dotyczą przede wszystkim wykładni pewnych scen, które odarte zostają z renesansowej fasady, ujawniając kryjące się za nią okrucieństwo i krwawe dzieje ludzkości. Müller zdaje się podkreślać pewną uniwersalność reguł postępowania, jakimi kieruje się Makbet – stąd też przesadne nagromadzenie obrazów przemocy w jego tekście. Barbarzyństwo jest cechą wyróżniającą nie tylko samego Makbeta, ale także wszystkich pozostałych bohaterów dramatu. W obrazie trzecim widzimy Duncana siedzącego na „trupach spiętrzonych na kształt tronu”<sup>24</sup> oraz Malcolma skazującego schwytych chłopów na męczeńską śmierć. Wątpliwości szekspirowskiego Makbeta zastąpione zostają zaś fanatyczną próbą racjonalizacji zbrodni:

MAKBET: Rzeźnikiem byłem dla niego. Czemuż by  
Więc jego padlina nie miała zawisnąć

22. Pasolini, *Pilades*, s. 64.

23. Bal, *Tableaux vivants...*, s. 180.

24. Heiner Müller, *Makbet*, s. 30.

Na moim haku. Tron mu na stosie zwłok  
Wzniosłem. Gdyby nie moje krwawe dzieło  
Już dawno legł by w gruzach. Czyniąc to, swą  
Należność tylko odbiorę. [...]”<sup>25</sup>

O zasadniczej różnicy pomiędzy dramatem Szekspira a jego wersją zaproponowaną przez autora *Filokteta* Małgorzata Sugiera pisze następująco: „Szekspir pokazał gwałt i przemoc jako cechy jednego człowieka [...] Müller natomiast starał się pokazać te mechanizmy władzy i przemoc, które wciągają w swoje tryby każdego. Wskazał palcem na to barbarzyństwo, jakie od początku do końca otacza Makbeta i na pewno nie zniknie z jego przykładowym ścięciem”<sup>26</sup>.

Podobnie jak w *Piladesie* Pasoliniego, zabiegi formalne, jakim poddaje swój utwór Müller, mają służyć przede wszystkim wyostreniu pewnej propozycji interpretacyjnej utrwalonego kulturowo mitu – przeniesieniu go w nową rzeczywistość historyczną oraz nowy kontekst geopolityczny. Zachowanie tradycyjnej formy dramatycznej i jednocześnie wypełnienie jej materiałem będącym pochodną dwudziestowiecznego teatru brutalistów ma zmusić czytelnika/widza do dostrzeżenia swoistej powtarzalności pewnych procesów historycznych i społecznych. Choć w swym epatowaniu okrucieństwem taktyka Müllera bliska jest estetyce brutalizmu, to jednak niezwykle poetycki sposób posługiwania się obrazem i metaforą nie pozwala włączyć jego utworu w ten nurt współczesnej dramaturgii, operującej przede wszystkim dosłownością i skrótowością. Przekształcenia, jakim Müller poddaje tekst Szekspira – w tym wypadku przede wszystkim na poziomie treści i języka – dążą do rozsadzenia pewnego literackiego i kulturowego kręgu znaczeń związanych z historią *Makbeta*, pozwalając czytać ją w świetle wydarzeń najnowszej historii. Uniwersalizm i polityczność tekstów teatralnych Müllera są zresztą tymi zagadnieniami, na które najczęściej zwracają uwagę badacze twórczości pisarza<sup>27</sup>. W przypadku *Makbeta* interesujący wydaje się zarówno ów historyczny uniwersalizm (przemoc jako immanentny element rozwoju cywilizacji), jak również możliwość osadzenia dramatu w konkretnym czasie i rzeczywistości politycznej bliskiej autorowi. Mădălina Nicolaescu zwraca uwagę na zawarte w tekście odniesienia do politycznej opresji, dotyczącej w szczególności klasę robotniczą Niemieckiej Republiki Demokratycznej:

Najbardziej szokująca w adaptacji Müllera jest ekwiwalencja pomiędzy pracą i przemocą, określana tu jako „krwawa praca” (*blutige Arbeit*). [...] Müller nie tylko odnosi się do wcześniejszych okresów w historii europejskiego socjalizmu i NRD, ale także posta-

25. Müller, *Makbet*, s. 35.

26. Sugiera, *No More Heros / No More Shakespeares*, s. 12.

27. Zob. tom zbiorowy *The Cultural Politics of Heiner Müller*, red. Dan Friedman, Newcastle 2007.

nawia poszukać źródeł związku między pracą i przemocą w filozoficznych dyskursach przywłaszczonych przez socjalistyczną propagandę<sup>28</sup>.

Drugą grupę „przepisywanych” utworów dramatycznych stanowią te, których autorzy świadomie rozbijają strukturę oryginalnego tekstu – po to, by na podstawie zaczerpniętych z niego motywów, sytuacji i relacji między postaciami zbudować nie tyle nowy obraz świata opartego na logice przyczynowo-skutkowej, ile raczej eklektyczny kolaż, którego każdy fragment może funkcjonować jako oddzielna asocjacja. Utwory tego typu odsłaniają więcej możliwości interpretacyjnych – można je zatem określić jako „przepisania” otwarte, które w każdym, pojedynczym akcie lektury przybierają nowe, odmienne kształty. W przypadku dramatów Heinera Müllera owa otwartość przejawia się nie tylko w niedomkniętej lub jedynie lekko zarysowanej propozycji scenicznego kształtu poszczególnych obrazów, ale przede wszystkim w językowej warstwie tych utworów. Już sam sposób ich zapisu pozostawia wiele miejsca na interpretacyjne czy też konkretyzujące działanie czytelnika. Pomijanie znaków interpunkcyjnych lub stawianie ich w takich miejscach tekstu, w których powodują zakłócenie; posługiwanie się wersalikami, wyodrębniającymi pewne fragmenty tekstu; czy też rozpisywanie scen jako ciągu wypowiedzi nieprzyporządkowanych żadnej konkretnej postaci dramatycznej – wszystkie te zabiegi decydują o właściwościach performatywnych tych utworów, które dzięki temu traktować można już nie tylko w kategorii niezmiennego, gotowego artefaktu, ale także w kategorii wydarzenia i performansu.

Począwszy od *HamletMaszyny*, tekstu z 1977 roku, utwory sceniczne Heinera Müllera zmierzać będą w kierunku negacji kategorii dramatyczności, nieodłącznie związanej z akcją oraz dialogiem jako jej podstawowym nośnikiem. Według Ewy Walerich-Szymani sztuki te można określić jako dramatyczne już tylko w znaczeniu tekstów przeznaczonych do wystawienia na scenie<sup>29</sup>. Nie tylko bowiem nie odnajdziemy w nich elementów konstytuujących tradycyjny dramat, ale również charakterystycznej dla niego zasady mimetycznej reprezentacji rzeczywistości. Ich siłą jest poetycki, zagęszczony metaforami język, który „unicestwia dialog, konflikt, akcję, postacie”<sup>30</sup>. *HamletMaszyna* składa się z pięciu niezależnych od siebie części, które trudno określić nawet mianem scenicznych sytuacji. To raczej pozbawione realistycznego tła monologi, wygłaszane na przemian przez Hamleta i Ofelię. Część środkową stanowi scherzo – przerażająca pantomima, z wplecioną weń krótką próbą nawiązania pozornego dialogu między bohaterami.

---

28. Mădălina Nicolaescu, *Re-Working Shakespeare: Heiner Müller's Macbeth*, „American, British and Canadian Studies”, 2016, t. 25, nr 1, s. 125.

29. Zob. Ewa Walerich-Szymani, *Godzina aktora: poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinera Müllera*, Kraków 2004.

30. Walerich-Szymani, *Godzina aktora...*, s. 19.

Działanie jako konstytutywny element dramatu i teatru zostaje tutaj zastąpione słowem, a właściwie chaotycznym splotem słów, obfitującym w cytaty, aluzje i nawiązania do rozmaitych tradycji literackich i kulturowych. Tak w *Hamlet-Maszynie*, jaki i *Anatomii Tytusa* czy *Materiałach do Medei*, dokonuje Müller rozbioru pierwotnego tekstu, wycinając poszczególne jego elementy i zestawiając je w nowych konfiguracjach i kontekstach. Dekonstrukcja formy dramatycznej idzie w parze również z dezintegracją podmiotu mówiącego. Choć we wszystkich trzech przywołanych tekstach odnajdziemy fragmenty, w których wypowiedzi podporządkowane zostają konkretnym postaciom, to jednak bohater dramatyczny – postrzegany jako zindywidualizowana persona i główne ognisko konfliktu – zostaje tutaj uśmiercony. Zamiast niego z luźno powiązanych scenicznych obrazów wyłaniają się poszczególne głosy, których mowa nie szuka punktów zaczepienia w tym, co indywidualne i tożsamościowe, lecz w tym, co uniwersalne.

Uniwersalizm pobrzmiewa zarówno w monologach Medei i Jazona, wypełniających drugą i trzecią część tryptyku *Gnijący brzeg Materiały do Medei Krajobraz z Argonautami*, jak i w tragicznych wyznaniach Hamleta i Ofelii. „Nie jestem Hamletem. Nie będę grał odtąd żadnej roli”<sup>31</sup> – słowa te wypowie w czwartej części *HamletMaszyny* postać, którą nazywa autor Aktorem grającym Hamleta. Dążenie do wyzbycia się własnej tożsamości, a tym samym uwolnienia się od powinności względem historii zyskuje w tej scenie najmocniejszy wyraz. Głos, który w poprzednich obrazach jawił się jako cień szekspirowskiego Hamleta, odtąd nie chce już przemawiać ani w imieniu swego bohatera, ani żadnej innej jednostki zmuszonej do udziału w powtarzających się nieustannie tych samych procesach historycznych:

Nie chcę już jeść pić oddychać kochać kobiety mężczyzn dzieci zwierząt. Nie chcę już umierać. Nie chcę już zabijać. [...] Chcę być maszyną. Ramiona do chwywania nogi do chodzenia żadnego bólu żadnej myśli<sup>32</sup>.

O ile w *HamletMaszynie* autor przedstawia postępującą stopniowo dezintegrację podmiotu mówiącego, o tyle w *Krajobrazie z Argonautami* Jazon już w pierwszych słowach swego monologu podaje w wątpliwość istnienie spójnego, postrzegającego „ja”, zidentyfikowanego z konkretną postacią („Czy mam o sobie mówić Ja kto / O kim jest mowa kiedy / Mówię o sobie Ja Kto to jest”<sup>33</sup>).

Postacie Ofelii i Medei, choć zawierają w sobie rysy swych pierwotnych bohaterów, również nie są nimi do końca – ich monologi mieszczą w sobie skargi

---

31. Müller, *Hamlet*, s. 90.

32. Müller, *Hamlet*, s. 93.

33. Heiner Müller, *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*, przeł. Jacek St. Buras, „Literatura na Świecie”, 1985, nr 4, s. 189.

kobiet porzuconych, zdradzonych, kobiet pragnących wyzwolenia, miłości, ale także tych dążących do autodestrukcji. Zarówno Medea, jak i Ofelia<sup>34</sup> przyjmują rozmaite wcielenia, uciekając od jednoznacznego przypisania swego ciała konkretnej tożsamości (Medea: „Rozerwać pragnę ludzkość na dwie części/ I mieszkać w pustym środku Ni kobieta/ Ni to mężczyzna”<sup>35</sup>; Ofelia: „Tu mówi Elektra. W sercu ciemności. W słońcu tortur. Do metropolii świata. W imieniu ofiar”<sup>36</sup>).

Podobny zabieg, polegający na demontażu tradycyjnej struktury dramatycznej i uruchomieniu nowych asocjacji związanych z klasycznym tekstem, zastosuje Pier Paolo Pasolini w *Calderonie*. Forma, która przybiera przepisany przez niego dramat *Życie snem* Pedra Calderóna de la Barki, przypomina technikę, jaką w swych dramatach stacyjnych posługiwał się August Strindberg. *Calderona* dzieli Pasolini na kilka obrazów scenicznych – ich akcja rozgrywa się nie tylko w różnych miejscach, lecz także w kilku odmiennych czasach historycznych. Figurą spajającą wszystkie części jest postać Rosaury, która za każdym razem budzi się w nowej czasoprzestrzeni, nie rozpoznając świata, w którym się znajduje:

ROSAURA:

Boże mój, gdzie ja jestem?

CARMEN: W swoim łóżku.

ROSAURA: To jest moje łóżko?

CARMEN: Pewnie, że twoje. Nie poznajesz go?

ROSAURA: Nie, nigdy wcześniej go nie widziałam...<sup>37</sup>

W epizodzie pierwszym Rosaura jest córką hiszpańskich arystokratów, w następnych Pasolini przedstawia ją kolejno jako prostytutkę, matkę i żonę w mieszczańskim domu oraz więźniarkę obozu. Za każdym razem kobiecie towarzyszą te same postaci, choć ich imiona pojawiają się w różnych konfiguracjach. Zdaniem Ewy Bal, „Pasolini powtarza w tym sensie strukturę dramatu władzy Calderona, bo o losie Rosaury, jej snach i kolejnych przebudzeniach decyduje arbitralnie Basilio [...], który zależnie od okoliczności raz jest królem, raz jej ojcem, a raz mężem”<sup>38</sup>.

Zabiegi formalne i stylistyczne, za pomocą których Pasolini rozbija tradycyjną formułę dramatu (kwestionując zarazem zasadę mimetycznej relacji świata przedstawionego do rzeczywistości), nie są tak radykalne, jak w przypadku przy-

---

34. Por. interpretację Müllerowskiej Ofelii w interdyscyplinarnym szkicu Magdy Romanskiej *Gender, Ethics, and Representation in Heiner Müller's Hamletmaschine*, w: *The Cultural Politics of Heiner Müller...*, s. 61–86.

35. Müller, *Gnijący brzeg...*, s. 188.

36. Müller, *Hamlet*, s. 94.

37. Pier Paolo Pasolini, *Calderon*, w: *Pilades. Calderon...*, s. 187–188.

38. Bal, *Tableaux vivants...*, s. 19.

wołanych utworów Müllera, jednakże zastosowaną tu metodę „przepisywania” z pewnością odróżnić należy od tej, jaką autor posłużył się w *Piladesie*. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na większą liczbę tzw. efektów obcości, które zakłócają próbę linearnej lektury dramatu, chcącej opierać się na przyczynowo-skutkowej ciągłości. Jednym z przykładów takiego zabiegu jest wprowadzenie postaci Spikera – instancji zewnętrznej wobec akcji dramatu, przemawiającej w imieniu autora. Spiker trzykrotnie wkracza na scenę, objaśniając główne założenia poszczególnych części sztuki. Jego wejścia Pasolini określa mianem stasimonów, bowiem tak jak pieśni antycznego chóru mowa Spikera ma charakter komentarza. Spiker nie uczestniczy jednak w akcji, a przedmiotem jego zainteresowania nie jest sama treść dramatu, lecz jedynie sposób jej przedstawienia:

#### SPIKER

Po raz drugi (ale nie ostatni) pojawiaam się tu, by udzielić wyjaśnień w imieniu autora, a także prosić państwa o wybaczenie. Scena, którą za chwilę zobaczycie, została pomyślana zgodnie z regułami tradycyjnej scenografii teatralnej. Ale wcale nie z nostalgii za tymi dawnymi regułami autor skonstruował ją, posługując się mną w zastępstwie nie mniej zużytych i pociesznych didaskaliów. Wręcz przeciwnie, nadal całkiem świadomie nie-nawidzi tego typu scenografii [...]<sup>39</sup>

W *Calderonie* Pasolini pozostawia z pewnością mniej miejsc niedookreślonych niż Müller w swej interpretacji Szekspirowskiego *Hamleta*. Choć zaczerpnięte z *Życia snem* sytuacje, wątki i relacje między postaciami testuje reżyser w zupełnie nowych warunkach i odmiennej tradycji literackiej, to jednak próby te nabierają bardziej konkretnego kształtu, znajdującego swe odbicie w dialogach i określonych działaniach bohaterów. Wydaje się, że dzięki zachowaniu pewnych elementów tradycyjnej struktury dramatycznej intencje autora w zakresie transferu utworu z początków XVII wieku pozostają w większym stopniu czytelne dla odbiorcy. Mimo podobnego podejścia do pierwotnego materiału literackiego (przetworzenie sensów, które pociąga za sobą modyfikację formy dramatycznej) utwór Pasoliniego będzie pod tym względem różnił się od przywołanej wcześniej *HamletMaszyny*. Niemniej jednak głosy prowadzące narrację w dramatach obu twórców funkcjonują przede wszystkim jako klisze, które konkretnych barw nabierają dopiero w indywidualnym procesie lektury – zakładającym współudział czytelnika w rekonstruowaniu mitu, a tym samym jego bezpośredni udział w transferze, jakim jest samo „przepisywanie”.

---

39. Pasolini, *Calderon*, s. 166.