
Magdalena Marciniak

Uniwersytet Jagielloński

Roland Barthes i Bertold Brecht. Polityczne zaangażowanie teatralnego laboratorium

„Teatr Brechta stanął na wysokości swojej historii” – napisał Barthes w 1954 r. w tekście *Theatre capital*, traktując o twórczości, która miała ambicje odpowiedzieć na nowe wyzwania, jakie postawiła przed nią specyfika istniejących stosunków społecznych, odzwierciedlająca się w określonych relacjach politycznych. Relacjach, wobec których „teatr będący na wysokości swojej historii” winien się krytycznie ustosunkować i w dalszej kolejności doprowadzić do ich przekształcenia. Samo przekształcenie stanie się dopiero wtedy możliwe, kiedy teatr (jak teatr Brechta) będzie w stanie sprowokować w widzu pogłębioną świadomość historycznych uwarunkowań. Krytykując bezsilność współczesnego sobie teatru, Barthes wskazuje na dwa główne jego typy, znajdujące się w stosunku antynomicznym: teatr reakcyjny (wsteczny) i teatr „postępowy”. O ile „dekoracyjny” teatr reakcyjny wykorzystuje porządek opresyjny, by wspierał jego ideologiczne nadużycia, o tyle teatr postępowy całkowicie skupia się na zawartości taktycznej postulowanego przekazu, ignorując tym samym specyfikę wymogów formalnych, które wartościowe dzieło teatralne winno wziąć pod uwagę. Akcentując połączenie w twórczości autora *Galileusza* bogatej formy i nośnej politycznie treści, Barthes podkreśla fakt czerpania z największych osiągnięć teatru Greków i Elżbietanów (nawet wbrew deklaracjom samego Brechta). W interpretacji autora *Mitologii* podstawowe osiągnięcie polegało przede wszystkim na zespoleniu teatru z miastem państwem szczególnego rodzaju unią. Unią, która bierze się z partycypacji w kolektywnym, obywatelskim akcie uświadamiania politycznego. Owo uświadamianie nie jest jednak efektem uczuciowej reakcji widza, jego „wczuwania się” w akcję sceniczną, lecz specyficznego zdystansowania, które warunkuje (i samo

jest warunkowane) przez krytyczny namysł, niezbędny w praktyce demystyfikatorskiej¹. Barthes wyraźnie stwierdza, iż to dystans spojrzenia przygotowuje nas na wolność sądzenia i rzeczywistą moc akcji².

Wnosząc do teatru swój własny wymiar wolności, widz znajduje się w szczególnej, podwojonej sytuacji. Owo podwojenie wiąże się z jednej strony z tym, iż widz widzi na scenie fatalność, którą może krytycznie oceniać. Z drugiej strony warunkiem jej zrozumienia (oraz oceny) jest podzielenie owej fatalności w tej mierze, w jakiej cząstkowa partycypacja stanowi konieczny element postulowanego społecznego przeobrażenia. Innymi słowy, w społeczeństwie nie znającym alienacji teatr Brechta nie byłby już potrzebny, bowiem straciłby swój wymiar krytyczny (gdyż nie znajdowałby niczego, co mógłby krytykować, demystyfikować). U podłoża nowatorstwa stylu Brechta w interpretacji Barthesa kryją się dwa założenia: uczestnictwo widza w różnorodnych, pozornych „fatum” życia realnego oraz teatralna siła umożliwiająca ich zrozumienie i krytyczne przekształcenie. Dlatego twórczość Brechta stawiała sobie cele znacznie wykraczające poza mury teatru. Kiedy Barthes stwierdza, iż siła dramaturgii Brechta polega na oderwaniu widza od teatru, nie kryje się w tym żaden paradoks, ale świadomość odmiennych niż tradycyjne celów. Owe cele wiążą się z określoną koncepcją człowieka, który może wyzwolić się z tradycyjnych, wyobcowujących go ograniczeń i, posługując się między innymi zdobyczami nauki, czynnie ingerować w tworzenie własnego losu/przeznaczenia. W tekście *La revolution brechtienne* Barthes akcentuje zgodność myśli Brechta z tymi wielkimi tematami epoki (ma na myśli marksizm), które zakładają podatność świata na daleko idące zmiany. Zgadza się przy tym z Brechtem, iż sztuka może i musi interweniować w historię poprzez między innymi wspólny obszar zainteresowań dzielony z nauką. Stwierdzenie to staje się jaśniejsze po uświadomieniu sobie, że dla Brechta marksistowski materializm dialektyczny stanowił metodę naukową jako wyraz obiektywnego dotarcia do realiów rzeczywistości.

Jeżeli w zakres Brechtowskiej definicji sztuki wchodzi przekonanie o jej umiejętności tworzenia obrazów ludzkiego współżycia, które mogą skłonić do określonego odczuwania i myślenia, to nie powinno dziwić, iż to właśnie teatr został przez niego wyodrębniony i potraktowany jako wzorcowe laboratorium społecznych przekształceń. Ponadto, jest to miejsce najbardziej podatne na sterowanie złożonym procesem odbioru w celu zbliżenia się do pożądanego sposobu, w jaki widz powinien przyswajać sobie sceniczne zdarzenia, które odsyłając

¹ R. Barthes, *Theatre capital*, [w:] Tenże, *Ecrits sur le theatre*, Paris 2002, s. 92.

² Tamże, s. 93.

do rzeczywistości pozasceniczej, ukazywane są jako historyczne (ich przyczyny i skutki tkwią w danej epoce). Warto pamiętać, iż zgodnie z wykładnią autora *Matki Courage* sam teatr także nie ma wartości uniwersalnej, ahistorycznej. W *Wartości mosiądzu* Brecht ustami Filozofa jednoznacznie stwierdza, iż „teatr nie będzie otwarty po wieczne czasy. Ma on służyć jedynie palącym potrzebom dnia, naszego dnia, bo właśnie nasz dzień jest niewątpliwie ponury”³. Sam Barthes także podkreślał, że nie istnieje uniwersalna istota twórczości artystycznej, niezależna od danego i zmiennego historycznie kontekstu społecznego. W tej sytuacji każde społeczeństwo musi wynajdować najlepiej odpowiadającą mu sztukę, której zadanie winno polegać na doprowadzeniu do coraz większego uświadamiania politycznego każdego, pojedynczego widza. Polityczność rozumiana jest tu w najszerszym znaczeniu jako publiczna sfera stosunków międzyludzkich (w odróżnieniu od sfery prywatnej, eksploatowanej przez teatr burżuazyjny), które stanowią przestrzeń prawdziwej działalności rewolucyjnej tak w teatrze, jak i poza nim.

Analizując w tekście z 1955 r. *Ślepotą Matki Courage* kanoniczną inscenizację Berliner Ensemble, Barthes podkreśla, iż chodzi o przykład utworu, który może być powszechnie zrozumiany, co przekłada się na jego społeczną skuteczność. Oglądając *Matkę Courage* uwikłaną w wojnę i traktującą ją jako coś nieuniknionego, widz nie tyle w efekcie scenicznego kazania i akademickiej argumentacji, co poprzez siłę samego aktu teatralnego winien zrozumieć historyczne uwarunkowania jej ślepoty. Horyzont interpretowania rzeczywistości *Matki Courage* jest na tyle ograniczony, że ona sama staje się ofiarą tego, co w wyniku krytycznego przekształcenia mogłoby zostać zniesione. Wojna jest dla niej swoistym fatum, niepodatnym na ingerencję ludzką. Jednak przekonanie to skonfrontowane zostało z krytycznym oglądem widza, który dzięki dramatycznej naoczności winien wyrobić sobie własne zdanie na temat możliwości społecznych przekształceń prezentowanej sytuacji. Jak zostało już wcześniej wspomniane, Barthes zwraca uwagę na zasadnicze rozdwojenie widza w teatrze Brechta. Polega ono na tym, iż „jesteśmy zarazem *Matką Courage* i tymi, którzy objaśniają jej los; podzielamy zaślepienie *Matki Courage* i widzimy to zaślepienie, jesteśmy biernymi aktorami uwikłanymi w nieuchronność wojny, a zarazem swobodnymi widzami, którzy dochodzą do zdemistyfikowania rzekomej nieuchronności”⁴. Wynika stąd konieczność częściowego przynajmniej utożsamienia się z postacią, ale tylko w stopniu niezbędnym do krytycznego rozumienia jej postawy.

³ B. Brecht, *Wartość mosiądzu*. Przeł. M. Kurecka, Warszawa 1975, s. 178.

⁴ R. Barthes, *Ślepotą Matki Courage* [w:] Tenże, *Mit i znak*. Przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 190.

Wychodząc od podwójnej wizji: społecznego zła oraz środków zapobiegania złu, teatr ten dokonuje analogicznego podwojenia na scenę, która opowiada, oraz widownię, która osądza. Zamierzonym celem działalności teatru ludowego jest wzbudzenie w widzu społecznej świadomości, a tym samym przekonania o możliwości czynnego udziału w tworzeniu historii. Na ile ten cel był dla Barthesa istotny, wskazuje jego mocne stwierdzenie, iż tylko realizacja idei rewolucyjnej może dziś usprawiedliwić istnienie teatru⁵. W powyższym kontekście warto umieścić jego rozważania dotyczące teatru awangardowego, który nie realizując idei rewolucyjnej ukazuje swoją polityczną nieskuteczność.

W tekście *A l'avant-garde de quel theatre?* Barthes podkreśla, iż kulturowy sens słowa „awangarda” ma krótką historię. Rozpoczęła się ona w chwili, kiedy pewnym pisarzom burżuazja objawiła się jako siła wsteczna, zacofana, reakcyjna, którą należy kontestować⁶. Od tego momentu podważona została pozorna uniwersalność i naturalność elementów współtworzących burżuazyjną ideologię. Owo podważenie, którego źródeł należy upatrywać w krytykowanej ideologii, przyjęło postać przemocy estetycznej i etycznej, lecz nie politycznej. W interpretacji Barthesa formacje awangardowe zasilane były zbuntowanymi przedstawicielami burżuazji, których działalność ograniczała się w dużej mierze do subwersji formalnej, bez prób bardziej radykalnego zerwania z komórką macierzystą, zaopatrującą przecież sztukę awangardową w niezbędne elementy: publiczność i pieniądze. Wzajemny stosunek awangardy i burżuazji polegał więc na sekretnej i głębokiej równowadze, będącej tłem dla pozornych antagonizmów. Barthes dostrzega znaczenie awangardy przede wszystkim w nadaniu wyjątkowego znaczenia takim pojęciom, jak wolność, czy subiektywność⁷. Jednak uprzywilejowanie wolności i subiektywności okazało się na większą skalę nieskuteczne, bowiem zabrakło radykalnego, krytycznego odniesienia do struktur najbardziej rzeczywistych: społeczeństwa i jego dominującej polityki. To właśnie ten znaczący brak odniesienia pozwolił burżuazji zaadaptować sztukę awangardową/postawy awangardowe na własny użytek. Barthes podkreśla, iż tylko jedna siła – świadomość polityczna – mogła kiedykolwiek prawdziwie zagrozić awangardzie. Francuski autor w uświadomieniu sobie przez awangardę konieczności działań rewolucyjnych widzi przyczynę jej zgody na wyrzeczenie się samej siebie, będącej zgodą na własną śmierć. Z drugiej strony, ograniczając namysł do dziedziny teatru, Barthes zarysowuje możliwość nabycia przez twórcę awangardowego

⁵ Tamże, s. 192.

⁶ R. Barthes, *A l'avant-garde de quel theatre*, [w:] Tenże, *Ecrits...*, s. 202.

⁷ Tamże, s. 203.

świadomości politycznej, która przejawia się w formie protestu na szerszą niż etyczna skalę. Teatr może stać się sprzyjającym miejscem dla twórczości awangardowej w tej mierze, w jakiej ona sama zacznie robić teatr polityczny, wykorzystując wypracowane przez siebie techniki, zrywając z dominującym językiem dramatycznym. Uwzględniając zarówno ideologiczność treści przekazu, jak i jego materialną podstawę, twórca awangardowy może skutecznie przyczynić się do wcielania w życie podstawowej idei teatru politycznego: idei rewolucyjnej.

W interpretacji Barthesa, skuteczna realizacja idei teatru politycznego winna dokonywać się także w opozycji do tego, co tradycyjnie określa się jako teatr historyczny, ukazujący na scenie wielkie wydarzenia/osoby z minionych czasów. Analizując w tekście *Brecht, Marx et l'Histoire* z 1957 r. specyfikę podejścia Brechta do historii/historyczności, Barthes stwierdza, iż żadne jego dzieło nie jest sztuką „historyczną”. Z drugiej strony, każde jest historycznie/społecznie usytuowane. Wynika stąd, iż scenicznie znacząca obecność historii nie ogranicza się do takiego sposobu istnienia, jakim charakteryzują się utwory tematyzujące i eksponujące historyczne symbole. Wiąże się to z podziałem na historię fałszywą, operującą łatwo rozpoznawalnymi emblematami, i historię prawdziwą, rozgrywającą się na wielopoziomym, relacyjnym układzie sił i stosunków społecznych. Ponadto fałszywość określonej prezentacji historii polega na ograniczaniu jej do tego, co minione. To przekonanie błędne, bowiem historia rozgrywająca się na naszych oczach, historia, w której sami uczestniczymy, winna stać się podstawowym przedmiotem krytycznego rozpoznania. Jednak fałszywe wpisywanie historii w przeszłość okazuje się powszechne w tej mierze, w jakiej wiąże się ono z tendencją do naturalizowania tego, co teraźniejsze, i tym samym do niedostrzeżenia wymiaru historycznego otaczającej nas rzeczywistości. Barthes podkreśla, iż „wierzymy zawsze, że *my* to natura i że kiedy chodzi o nasze czasy, sztuka musi je wyrażać, a nie wyjaśniać”⁸. Znaczenie Brechta polega w tym kontekście na tym, iż między wyrażanie a wyjaśnianie wprowadził element pośredniczący, wprowadzający problematykę społecznej świadomości i krytycznej przenikliwości. Uświadomienie sobie historycznego wymiaru teraźniejszości musi wpłynąć na sposób i zakres tematyczny jej prezentacji oraz na poszerzenie pola jej krytycznej interpretacji. Efektem „przywrócenia historii naturze” winno stać się przekonanie o możliwości skutecznego przekształcania tego, co nie jest jakością uniwersalną, ale podlega (i będzie podlegał) daleko idącym, historycznym przeobrażeniom. Stawiając pytanie o miejsce prawdziwej historii w dramaturgii Brechta, Barthes zaznacza istotną różnicę w stosunku do koncepcji Marksa, który domagał się od

⁸ R. Barthes, *Brecht, Marx et l'Histoire*, [w:] Tenże, *Ecrits...*, s. 233.

teatru dokładnego wyjaśnienia zależności historycznych. W interpretacji autora *Mitologii* u Brechta zamiast szczegółowych rozwiązań problemów historycznych, znajdujemy jedynie bodźce do ich samodzielnych poszukiwań. Historia, będąc podstawą, fundamentem realności, a nie wyodrębnionym tematem, ujawnia się przede wszystkim w tej mierze, w jakiej prezentowany na scenie człowiek nie rozumie jej mechanizmów i dlatego nie podejmuje skutecznych działań. Historia staje się kategorią generalną, wszechobecną (jednak na sposób rozproszony, a nie analityczny) powierzchnią, na której ujawniają się ludzkie cierpienia, nieszczęścia, alienacje⁹. W interpretacji autora *Światła Obrazu* historia staje się u Brechta generalnym wymogiem myśli, przejawiającym się w fundamentalnym oporze wobec przypisywania człowiekowi esencji, wobec nadawania naturze ludzkiej innej rzeczywistości niż historyczna. Widać wyraźnie, iż w miejsce takiego rozumienia historii, które ogranicza ją do funkcji wyjaśniającej prawdopodobne struktury przeszłości, pojawia się podejście, biorące pod uwagę fundamentalną rolę samej kategorii historyczności. Człowiek, którego interpretacje teraźniejszości zmieniają się wraz z czynnikami historycznymi (zamiast stanowić eksplikację uniwersalnej natury), jest bardziej podatny na możliwe przekształcenia tak na planie społecznym, jak i jednostkowym, prywatnym (którym jednak Brecht się bliżej nie zajmował). Wspomniany już wcześniej cel twórczości Brechta można najkrócej zamknąć w stwierdzeniu Barthesa: „Ponownie włożyć przeznaczenie/ los człowieka w jego własne ręce”¹⁰. Jednocześnie Barthes przypomina, iż wyciągnięcie konsekwencji z historyczności czynników współtworzących każdorazowe interpretacje rzeczywistości może być trudne tyle, o ile wymaga rezygnacji z pociechy, z usprawiedliwiającego alibi, którego dostarcza natura, zwalniająca człowieka z cywilnej odpowiedzialności i z czynnego udziału w procesie społecznych przekształceń.

Warto jednak zastanowić się nad tym, na ile problematyczny jest sam zwrot do historii i projektowana możliwość krytycznego, świadomego ustosunkowania się wobec czynników dominującej ideologii. Jeżeli bowiem publiczność ma krytycznie osądzać sceniczną fatalność, to kryje się w tym podstawowe założenie o zdolności samych widzów do namysłu, do zdystansowanego odbioru teatralnego przekazu i samodzielnej nad nim refleksji. Pojawia się jednak zasadne zastrzeżenie dotyczące tego, iż widzowie przychodzący do teatru są sami nośnikami ideologii. Oczywiście, powyższa wątpliwość wiąże się z konkretnym rozumieniem ideologii jako interpretacji, która wymazała ze zbiorowej pamięci historyczność

⁹ Tamże, s. 233.

¹⁰ Tamże, s. 233.

swoich źródeł. W takim rozumieniu ideologii żadne miejsce (także teatr i pracujący w nim ludzie) nie jest od niej wolne. Także teatr jako instytucja jest uwikłany ideologicznie, będąc zawsze elementem określonego systemu kulturowo zinterpretowanych znaczeń.

Jak zauważył w niedawno wydanej książce *Polityka teatru* Paweł Mościcki, owo uwikłanie właśnie w teatrze jako „wtórnym systemie znaków” jest szczególnie istotne. Przypominając analizy Barthesa z książki *Le Degre zero d'écriture* dotyczące języka literatury, Mościcki stwierdza, iż w teatrze tytułowy stopień zerowy języka nie istnieje i istnieć nie może, bowiem „sam teatr zaczyna się od pewnego rodzaju metajęzyka, przeniesienia sytuacji dramatycznych w inny kontekst, w którym ich znaczenia podlegają transformacji”¹¹. Akt nadawania i odbioru teatralnych znaczeń jest więc z istoty swojej uwikłany w pośrednictwo kulturowych mediacji, będących przestrzenią określonych (nie)możliwości interpretacyjnych, określonych ideologii. Mościcki także odwołuje się do rozumienia ideologii przez Althussera, który nie ogranicza jej do poziomu świadomości jednostek bądź grup, ale uznaje za „całość sensownych praktyk, działań, zachowań i wypowiedzi, za pomocą których jednostka wchodzi w relację ze społeczeństwem [...]”. W tym sensie znaczenie ideologii pokrywa się ze znaczeniem socjalizacji”¹². Oczywiście, pojawia się uzasadniona wątpliwość (i Mościcki sam ją formułuje) dotycząca przydatności samej kategorii ideologii w ramach krytycznego dyskursu przy niemożliwości znalezienia się poza jej obrębem.

Powyższe zasygnalizowanie jedynie takiego rozumienia ideologii, którego granice pokrywają się z granicami możliwości myślenia i działania w ramach danego społeczeństwa¹³, wydało mi się istotne ze względu na krytyczne uzupełnienie tego, co Barthes dostrzegał w dziele Brechta. We wczesnych tekstach z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, przypisując widzom możliwość zdystansowanego, krytycznego osądu, wydawał się on podzielać przekonanie Brechta o możliwości zrozumienia przez nich prawdziwych relacji społecznych, których scenicznym wyrazem była prezentacja konkretnych wydarzeń. Brecht, który widział w marksizmie naukową metodę poznania realiów historycznej teraźniejszości, pojmował go jednocześnie jako opozycję wobec fałszywej, burżuazyjnej świadomości, której przypisana została ideologiczność. Wydaje się, iż o ile dostrzegał historyczność własnej praktycznej i teoretycznej propozycji, nie postrzegał jej jako elementu pewnej określonej ideologii, ale jako wyraz skutecznego dotarcia do realiów

¹¹ P. Mościcki, *Polityka teatru*, Warszawa 2008, s. 152.

¹² Tamże, s. 56.

¹³ Tamże, s. 57.

zastanej rzeczywistości. Konsekwencją takiej postawy, wiary w słuszność i prawdziwość własnego stanowiska była próba sterowania i sprawowania kontroli nad reakcjami odbiorców. Wśród krytyków podkreślających Brechtowski paternalizm znajduje się między innymi Andrzej Wirth¹⁴. Uwzględnia on nie tylko jego kanoniczne sztuki, ale także Lehrstücke („sztuki instruktażowe”). W tekście *Podstawowe formy współczesnego dyskursu teatralnego* Wirth omawia parabolę jako postulowaną przez Brechta modalność dyskursu teatralnego. Przypomina jednocześnie, iż ów gatunek pouczenia narracyjnego domagał się podstawowego założenia o istnieniu prawdy. Niemiecki autor pod pozorem wolności krytycznego osądu widzów i umożliwienia samodzielnej refleksji bardzo dokładnie steruje procesem wytwarzanych znaczeń i ukierunkowuje percepcję pod pożądanym przez siebie kątem.

Przywołanie Wirtha w kontekście niniejszego tekstu służy pokazaniu możliwej krytycznej percepcji twórczości Brechta, która dąży do uwypuklenia jej ukrytych założeń, ujawniając ich związek z określoną ideologią. Wspomniałam wcześniej, że w początkowej fazie reakcji na dzieło niemieckiego twórcy Barthes uważał, iż Brecht posiadał umiejętność ukazywania w teatrze „prawdziwych” realiów rzeczywistości. Wskutek „oślnienia” przegapił ideologiczność odbieranego przekazu. Pisząc pod wpływem Brechta o ideologicznym uwikłaniu mechanizmów percepcji, niemal nie dostrzegał tej ideologiczności w dziele autora *Galileusza*. Być może ma to związek ze specyfiką rozumienia przez Barthesa samej ideologii. W swojej autobiografii, w fragmencie zatytułowanym *L'arrogance*, podkreśla przecież, iż sformułowanie „dominująca ideologia” nie ma sensu, ponieważ ideologia to nic innego jak idea, która dominuje. Wydaje się, że Barthes dostrzegał w dziele Brechta tylko idee, nie zauważając ich dominacji. Aby się o tym przekonać, warto sięgnąć po tekst *Brecht i dyskurs: przyczynek do badań nad dyskursywnością*¹⁵ z 1975 r. w którym Barthes wyraźnie stwierdza, iż u Brechta brakuje dyskursu dominującego: apologetycznego, stereotypowego, katechizmowego. Określając dzieło Brechta jako wstrząs w podmiotowej logosferze, francuski autor widzi w autorze *Matki Courage* raczej wprawnego mitologa, uprawiającego skuteczną demitologizację, niż twórcę nowych mitów.

¹⁴ A. Wirth, *Podstawowe formy współczesnego dyskursu teatralnego* [w:] Tenże, *Teatr jaki mógłby być*, Kraków 2002, s. 187.

¹⁵ R. Barthes, *Lektury*. Przeł. K. Kłosiński, M. P. Markowski, E. Wieleżyńska, Kraków 2001, s. 169.