

Pauline Bouchet

Université Grenoble-Alpes

Rejestrowanie praktyk pisarskich. Problem genetyki i archiwizacji współczesnego dramatu (na przykładzie dramaturgii z obszaru Québec)

Abstract

Registration of Writing Practices. The Problem of the Genetics and Archiving of the Contemporary Drama (on the Example of the Québec Drama)

The article deals with the question of genetic criticism and forms of archiving contemporary playwriting and, in particular, with the necessity to redesign these archives in a dynamic and reticular way. At first, we recall the uses of genetic criticism in drama studies in order to talk about “playwriting practices.” Additionally, we question the institutional places of archiving contemporary playwriting. Finally and above all, we develop a reflection on online auto-archiving by contemporary playwrights to see how far their new uses of writing with the help of computers and Internet research questions the genetic criticism and invites us to talk about a reticular and rhizomatic model in writing processes.

Słowa kluczowe: krytyka genetyczna, teatr współczesny, archiwa, platformy przechowywania informacji

Keywords: genetic criticism, contemporary theatre, archives, information storage platforms

Podejmując temat genetyki i archiwizacji współczesnego pisarstwa, wypada zacząć od nieusuwalnego paradoksu tkwiącego w naturze twórczości scenicznej [*écriture théâtrale*]¹: jest ona przede wszystkim do głębi intymnym działaniem autora, który samotnie zasiada przed kartką lub ekranem komputera. Ta intymność, to działanie nie dają się zarejestrować w formie wideo, tak jak się to dzieje z próbą spektaklu, odbywającą się w przestrzeni objętej kamerami, ani też nie pozwalają na stworzenie dokumentacji różnych ujęć dzieła, jak bywa w przypadku narad członków zespołu teatralnego. To sam autor jest jedynym gwarantem przebiegu pisania, a śladami tego procesu pozostają dokumenty genetyczne. Przy czym współczesny dramatopisarz nieustannie zderza się z innością [*altérité*] tkwiącą w samym jego dziele (w postaci powołanych do istnienia rozmaitych „głosów”, współpracowników i interlokutorów asystujących mu w miarę postępu pracy: reżyserów, aktorów, doradców dramatycznych, komisji artystycznych, przeróżnych zewnętrznych instancji). Ta inność modyfikuje praktyki pisarskie i stanowi wyzwanie z perspektywy gromadzenia dokumentów przez autora bądź badacza.

W niniejszym tekście skoncentruję się na kwestii archiwizacji twórczości współczesnych dramatopisarzy, opierając się na badaniach, jakie prowadziłam przez ostatnie cztery lata w Québec i we Francji. Zacznę od określenia, jakie problemy stoją przed współczesną genetyką teatralną (co takiego analizuje teatrolog w momencie, gdy zagłębia się w archiwum dramatopisarza), następnie pokażę różne sposoby dokumentacji współczesnego dramatopisarstwa (szczególnie w perspektywie instytucjonalnej), na koniec przejdę do zagadnień dokumentacji młodego dramatu związanych z nowymi praktykami twórczymi wyrosłymi wokół figury hiperpisarza albo autora-poszukiwacza.

I. Wprowadzenie(a) do współczesnej genetyki teatralnej

Zajmując się współczesną literaturą i współczesną dramaturgią, odkryłam, że to co robię, jest w istocie uprawianiem krytyki genetycznej, zależało mi bowiem na zrozumieniu, jak tworzą dzisiejsi autorzy dramatyczni (ci, którzy już się uważają za autorów, publikują w wydawnictwach teatralnych związanych bezpośrednio ze sceną lub nie, czy wręcz tacy, którzy sami wchodzą w coraz ściślejsze relacje z deskami teatru). Perspektywę takiego spojrzenia na literaturę z obszaru Québec otwierała moja praca doktorska.

Zauważyłam, że współcześni twórcy mają dwie możliwości: ich praca może być zarchiwizowana albo w ramach jakiejś instytucji (na przykład

¹ Zgodnie z francuskim zwyczajem językowym, autorka obejmuje słowem *théâtre* zarówno spektakl, jak i tekst dramatyczny, a wspominając o „twórczości teatralnej”, „pisarstwie teatralnym”, odnosi się do 1) aktu pisania dramatu niezależnie od praktyki scenicznej, 2) procesu kształtowania widowiska (w trakcie prób), 3) bądź do jednego i drugiego równocześnie. W przekładzie używano przymiotników: „dramatyczny” (znaczenie 1.) lub „teatralny”, „sceniczny” (znaczenie 2. i 3.) [przyj. tłumaczki].

przez Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine²), albo udokumentowana w prywatnym archiwum – wówczas badacz zmuszony jest za każdym razem negocjować dostęp do dokumentów z samym autorem. Toteż po spotkaniach z twórcami, zarejestrowaniu i przepisaniu wywiadów, przyszło mi w końcu zajrzeć do ich prywatnych gabinetów, otwierać pudła, odczytywać dyskiety (o ile się dało) i odnajdywać pliki Word, które stanowią walny ślad obecnych praktyk pisarskich. Tak właśnie postępowałam, spotykając się z każdym autorem, negocjując dostęp do jego prywatnych zbiorów, namawiając, by ujawnił skryte obszary warsztatu, niezbadane rejony pracowni, wydobywając dokumenty, o których pokazanie nikt dotąd nie prosił. Pracowałam nad kolejnymi przypadkami, za każdym razem stawiając przed sobą jasny cel (zrozumieć tworzenie wypowiedzi w tekście dramatycznym), i robiłam to bez żadnego zamiaru systematyzacji lub poważnego uporządkowania. Widziałam, w jaki sposób autorzy sami stają się archiwistami, jakiego rodzaju ślady mają do dyspozycji, jakie problemy to niesie dla utrwalenia procesów pisania, które najczęściej wypływają z tego, co intymne, i nie poddają się rejestracji (w przeciwieństwie do próby spektaklu scenicznego). O tych sprawach chciałabym teraz opowiedzieć.

Dramatopisarz Larry Tremblay wysłał mi mailem wszystkie materiały przygotowawcze do sztuki *Abraham Lincoln va au théâtre* [*Abraham Lincoln idzie do teatru*]; François Godin powierzył mi maszynopisy i dyskiety ze sztuką *Louisiane Nord* [*Luzjana Północ*]; Daniel Danis zgodził się, żebym spędziła cały dzień w zamkniętym pod jego nieobecność biurze, wśród stosów kartonów z dokumentami ułożonymi według tytułów sztuk; Norman Chaurrette nigdy nie przystał na spotkanie, odsyłając mnie do Archives Nationales du Canada w Ottawie, w którym regularnie deponuje swoje archiwalia pisarskie (brakowało jednak materiałów do jednej z jego ostatnich sztuk, których komplet odnalazłam w siedzibie Compagnie Ubu, zespołu kierowanego przez Denisa Marleau w Montrealu); Etienne Lepage posłał mi rozproszone dokumenty w Wordzie oraz, co ważne, wyciąg z korespondencji mailowej ze współpracownikami i przyjaciółmi uczestniczącymi w procesie powstawania jego sztuk; wreszcie Guillaume Corbeil, podczas pewnego spotkania w kawiarni, przekierował, ze swego Dropboxa na mój, pełny zestaw materiałów do tekstu *Nous voir nous* [*My – widzieć – My*]. Zamówiłam fotokopie w Archiwum Narodowym, sfotografowałam wszystkie dokumenty z prywatnych kolekcji w pracowniach autorów, zapisałam w Dropboxie pliki i foldery Word otrzymane od twórców, niektóre

² Instytut opiera się w części na dokumentach przekazanych prawnie przez wydawców i z zasady nie digitalizuje archiwów autorów tworzących po 2000 r. [przy. Autorki]. Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, w skrócie IMEC – w Polsce nazwę tej instytucji tłumaczy się na co najmniej dwa sposoby, jako Instytut Pamięci o Współczesnym Piśmiennictwie, ewentualnie: Instytut Dokumentacji Wydawnictw Współczesnych. Żadna z tych nazw nie jest wystarczająco wierna oryginalnemu brzmieniu, toteż w tym i w pozostałych spornych przypadkach francuskich nazw własnych oraz tytułów, pozostawiamy je w oryginale [przy. tłum.].

materiały zeskanowałam lub przerobiłam z wersji maszynowej na komputerową. W tym momencie stało się jasne, że pomagając autorom w archiwizacji ich dorobku, wkraczam w zakres studiów genetycznych. Opuściłam teren dramaturgii i wypadało przyswoić sobie teorie i metody krytyki genetycznej, by uchwycić zgromadzony typ dokumentacji (maszynopisy różnych wersji sztuk, szkice przygotowawcze, fotografie, korespondencję mailową, pliki prawie bez zawartości, podsumowania pisane przez autorów) i zrozumieć, co z tym można zrobić. Dotąd bowiem uprawiałam raczej metodologiczny *bricolage*, nie widząc możliwości przejścia od studium przypadku do szerokiego ujęcia owych nieuporządkowanych archiwaliów, które miałam w ręku.

Genetyka to metoda, która ujmuje literaturę jako stawanie się [*un devenir*] i działanie [*un faire*], jest zainteresowana mechanizmami twórczości literackiej. Genetyka pozwala wnikać w tekstowy warsztat, postępując za często niezbadanymi jeszcze dokumentami, zdeponowanymi w archiwach publicznych lub przechowywanymi przez samych twórców.

Materiały genetyczne z definicji nie obejmują skończonych dzieł dramatycznych, trzeba więc, w pewien sposób, wynaleźć dla każdego przypadku szczególną metodę, która pozwoli rozszyfrować konkretny proces kreacji poprzez odpowiednio skonstruowaną siatkę interpretacyjną. To główna zasada genetyki, którą bardzo dobrze objaśnił Pierre-Marc de Biasi:

Genetyka to metoda, która tworzy swój przedmiot – rozumiany nie jako dzieło, bo tym zajmują się inne orientacje, lecz jako prototyp poprzedzający dzieło [*double antérieur de l'oeuvre*], jego podglebie, przedziwne nagromadzenie resztek, z których wyłania się dzieło. [...] W odróżnieniu od wszystkich innych metodologii badawczych, krytyka genetyczna ma to do siebie, że nie chodzi w niej o połączenie utworu z założonym konceptem interpretacyjnym. Przeciwnie, trzeba zapomnieć o jakimkolwiek naddanym i wstępnym objaśnieniu, by zająć się tym, co je poprzedza: pozostałościami tego, co istniało, zanim zaistniało dzieło. [...] jej [krytyki genetycznej] zadaniem jest usunąć się w cień wobec świadectw procesu twórczego, który podlega tu rekonstrukcji. Ten proces zakłada, że unurzamy się w gęstej mazi, wstąpimy w sam środek, *in medias res* wewnętrznych relacji, które składają się na historię genezy³.

Jeśli popatrzymy z tej perspektywy, dostrzeżemy, że rodzaj dramatyczny stwarza szczególne problemy: stawia przed nami dzieła, które dopiero czekają na swoją sceniczną aktualizację, a więc siłą rzeczy są niepełne. Wewnętrzne i zewnętrzne granice przedmiotu krytyki genetycznej w przypadku teatru pozostają płynne i wymagają zdefiniowania. Co więcej, obfitość dokumentów elektronicznych skłania do pytania o widzialność procesu kreacji zapisanego w formie, która podlega nieuchwytnym dla nas zmianom, bezustannie poprawiana i aktualizowana. Stosowana przez dramatopisarzy technologia cyfrowego zapisu pozwala zarazem na przechowanie o wiele większej liczby dokumentów,

³ P.-M. de Biasi, *Pour une génétique généralisée: l'approche des processus à l'âge numérique*, „Genesis” 2010, nr 30: *Théorie: état des lieux*, s. 167–168.

w szczególności śladów dokumentarnych poszukiwań autorskich, niezwykle cennych dla zrozumienia samego pisania. Wchodząc do pracowni dramatopisarza, bierzemy do rąk tekst, który kształtuje się na wzór palimpsestu:

Złożone w sercu pracowni najróżniejsze materiały przywodzą na myśl najczęściej taki oto obraz: warstw organicznych, które podobnie jak warstwy archeologiczne, pozwalają odtworzyć historię praktyki pisarskiej, różne etapy pracy nad książką. Tę metaforę powtarzają skądinąd sami dramatopisarze, gdy podejmują temat własnej twórczości⁴.

Najbardziej interesujące z perspektywy przyjętej przez nas metody badań jest to, że ewolucja, jaką przechodził dramat (obalenie wymogu zaistnienia jednej skończonej scenicznej wersji tekstu, jak i warunku linearnej ciągłości wiodącej od tekstu na scenę), zbliża teatr do stanowiska krytyki genetycznej, ta ostatnia bowiem nie traktuje drukowanego utworu jako ostatecznego celu, któremu podporządkowane są rękopisy i brudnopisy autora, lecz bada sam twórczy, inspirujący ruch w dwie strony. Genetyka, jak pisze Daniel Ferrer, powinna odsłaniać ten ruch:

Rękopisy są w istocie narzędziami stosowanymi przez pisarza po to, by przeobrazić potok myśli w jeden, ustalony przedmiot tekstowy, dzieło; badacz tymczasem postępuje odwrotnie, dzięki rękopisom wprowadza dzieło w ruch albo też odsłania ruch, który w nim sekretnie tkwi⁵.

A jednak pierwsze badania z zakresu teatralnej krytyki genetycznej „zakładały linearną chronologię procesu: od redakcji dzieła do jego wersji drukowanej, od drukowanego tekstu do tekstu granego na scenie. Ta linearność stała się dyskusyjna w momencie, gdy zaczęto się przyglądać dwudziestowiecznym archiwaliom⁶. Krytyka genetyczna interesuje się więc bardziej procesami, niż ich wytworami, i proponuje raczej analizę dynamiki dzieła w momencie jego kreacji, aniżeli wybór gotowego utworu jako przedmiotu analizy. To ujęcie szczególnie odpowiada wymogom dramatu, który sam w sobie jest otwarty, w procesie kształtowania, jako że wychyla się ku inscenizacji, w której może przybrać różne, praktycznie nieskończone formy.

Teatralna krytyka genetyczna była jeszcze w powijakach, gdy Almuth Grésillon poświęciła jej kilka artykułów, podkreślając korzyści i problemy z nią związane⁷. Badaczka wyjaśnia skomplikowane przejście z obszaru kartki

⁴ J. Valéro, *Entre pratique et poétique: l'espace autobiographique de trois auteurs et metteurs en scène. Journaux et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*, praca doktorska napisana pod kierunkiem Catherine Naugrette, obroniona 2.12.2009 r., Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, s. 270.

⁵ D. Ferrer, *Logiques du brouillon*, Seuil-Paris 2011, s. 15–16.

⁶ *Genèses théâtrales*, sous la direction de A. Grésillon, M.-M. Mervant-Roux, D. Budo, Textes et manuscrits, Paris 2010, s. 18.

⁷ A. Grésillon, *La double contrainte: texte et scène dans la genèse théâtrale*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14206> [dostęp: 12.10.2012].

w obszar sceny, nieustanny ruch tam i z powrotem między tym, co zapisane w słowie, a tym, co teatralnie unaocznione. Stawia również pytanie o wpływ inscenizacji na pierwotne etapy kształtowania sztuki. Czy autor, pisząc sztukę, ma na myśli konkretną scenę teatralną? Czy teksty dramatyczne muszą koniecznie odnosić się do potencjalnej sceny?

Genetyk teatru musi odsłonić ulotne momenty powstawania dzieła oraz dynamikę wszystkich czynników, które składają się na akt pisania dla sceny. Bardzo pożyteczna okazuje się tu publikacja *Genèses théâtrales* pod redakcją Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux i Dominique Budor⁸, która w cyklu studiów interdyscyplinarnych oraz ujęć różnych epok scenicznych podsumowuje dorobek genetyki teatralnej. Redaktorki tomu podkreślają, „że naprawdę niezmiennym elementem nie jest tekst, lecz ruch między tym, co napisane, a gestem, między gestem a tym, co napisane; ruch toczący się przed, w czasie i po wystawieniu sztuki”⁹. I tu docieramy do cennej definicji krytyki genetycznej:

Rozpatrując ślady różnych działań, bez ich hierarchizowania *a priori*, uważnie przyglądając się kontekstom estetycznym, socjokulturowym i politycznym, w jakich tkwiły te działania (przedsięwzięcie teatralne, nawet bardzo osobiste, jest wydarzeniem społecznym), biorąc to wszystko pod uwagę, badacze postępują tą samą drogą i zadają sobie te same pytania, które od dawna zadawali sobie artyści: jak zapisać, a następnie przekazać proces kreacji, który pozostaje zarazem intymny i publiczny?¹⁰

Grésillon, Mervant-Roux i Budor proponują, by w teatralnej krytyce genetycznej wydzielić dwie tendencje, widoczne w planie geograficznym:

Od kilku lat dawny rozdział między genezą tekstu a genezą przedstawienia zastąpiła złożona komplementarność dwóch modeli: pierwotnej krytyki genetycznej na modłę „francuską” lub „europejską”, która zgłębia proces kreacji scenicznej, zachowując silne związki ze studiowaniem rękopisów, oraz krytyki genetycznej innego typu, ufundowanej wyłącznie na śledzeniu prób [...] jak w Kanadzie i w świecie anglosaskim¹¹.

Ta geografia badań genetycznych wydaje się jednak nader umowna, jeśli spojrzymy na ostatnie prace francuskiej badaczki Sophie Proust, która zajmuje się antropologią prób, oraz na dokonania uczonego z Québec, Yves’a Jubinville’a, zainteresowanego genetyką wciąż jeszcze solidnie zakorzenioną w produkcji tekstów. Być może pozostaje nam, nie odwołując się do geografii, po prostu rozdzielić dwa sposoby procedowania krytyki genetycznej, stosowane przez specjalistów w ostatnich paru latach.

Prowadzone przeze mnie badania wpisują się w pierwsze z wymienionych ujęć – to, które łączy genetykę spektaklu z genetyką tekstu dramatycznego

⁸ *Genèses théâtrales*.

⁹ *Ibidem*, s. 6.

¹⁰ *Ibidem*, s. 7.

¹¹ *Ibidem*, s. 14–15.

i dlatego nie rezygnuje ze studiowania rękopisu autora. Rzecz w tym, by zanurzyć się w dokumentach genezy dzieła i określić, na czym polegają praktyki pisarskie autora, jakie są jego „rytuały genetyczne” (termin Dominique’a Maingueneau), czynności dostrzegalne w procesie pracy nad jednym bądź wieloma utworami, działania definiujące stosunek autora do dzieła.

Część życia pisarza, bezpośrednio zaangażowaną w pracę artystyczną, stanowią czynności poświęcone wyłącznie wytworzeniu dzieła. Nazwiemy rytuałami genetycznymi te właśnie mniej lub bardziej rutynowe działania, dzięki którym powstaje dzieło. Pojęcie „rytuałów genetycznych” nie jest czymś specyficznym dla literatury, ani też dla dyskursów konstytuujących¹². W pewnych typach dyskursów (na przykład w redakcji gazety codziennej albo w tekstach prawnych) etapy wytwarzania tekstu są normowane bardziej, w innych – mniej. W każdym razie rodzaj dyskursu narzuca od samego początku sposób jego wytworzenia, tak jak w finale decyduje o sposobie jego upowszechnienia¹³.

Wychodząc od tak ukierunkowanej analizy, skupionej na konkretnych przypadkach „rytuałów pisania”, w dalszej kolejności mamy szansę zająć się problemem miejsca danego dzieła w całej twórczości pisarza, stosunku autora do historii teatru i do samej Historii.

Między wąsko rozumianą historią dramaturgii a historią w ogóle mogą pojawić się zbieżności, jeśli w centrum poznania historycznego postawimy znów wyjątkowość doświadczenia. Pierwszym krokiem w tym kierunku jest potraktowanie tekstu w kategoriach praktyk pisarskich ujawniających bezpośrednie starcie autorów z potencjałem komunikacyjnym teatru – problem ten ukazują na przykład badania nad genezą dzieła. Takie ujęcie, poza zanurzeniem w sam środek kreacji tekstów, pozwala zrozumieć, jak konkretna dramaturgiczna praca wpisuje podmiot w bieg historii, zmuszając go do dokonywania wyborów oraz ich objaśniania w relacji z własnych praktyk twórczych¹⁴.

Mając do czynienia z genezą dzieł scenicznych, dostrzegamy, że pisanie dla teatru to jednocześnie stałe zderzenie z innością, a narodziny sztuk teatralnych dają się analizować jako nieustannie ponawiana rozmowa wielu głosów: głosu autora (który sam przybiera wiele kształtów), głosów innych osób (współpracowników, odbiorców konkretnych lub fikcyjnych) i głosu postaci (który czerpie najczęściej z mowy wykreowanej w procesie konstrukcji).

Nie odwołując się do idei sławnego i problematycznego „tekstu do wypełnienia”, o którym pisali semiolodzy, trzeba zaznaczyć, jak dalece twórczość dramatyczna

¹² Kategorię „dyskursu konstytuującego” objaśnia tekst Dominique’a Maingueneau, *Dyskurs literacki jako dyskurs konstytuujący*, przeł. H. Konicka, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 171–182 [przyp. tłum.].

¹³ D. Maingueneau, *Le discours littéraire, paratopie et scène d’énonciation*, Paris 2004, s. 121.

¹⁴ Y. Jubinville, *Portrait de l’auteur dramatique en mutant*, „Voix et Images” 2009, vol. 34, nr 3 (102), s. 77.

pozostaje w związku z innością – którą zdaje się wcielać, nawet w akcie zupełnie samotnego tworzenia. Współczesny autor nie może zlekceważyć reguł dzisiejszej inscenizacji oraz tego, jak modeluje ona utwór, zwłaszcza taki, w którym zabrakło didaskaliów i wskazówek scenicznych. W ten sposób dramat uwzględnia zawsze odbiorcę, czy to realnego (w sytuacji pisania na zlecenie) czy wirtualnego – i ten ostatni odbiorca wcale nie jest mniej ważny¹⁵.

Marie Bernanoce podkreśla właściwe dramatowi wychylenie ku temu, co inne. Perspektywę tę można jeszcze rozszerzyć, postępując za myślą Nicolaesa Cavaillès'a, zgodnie z którą każda geneza twórczości pisarskiej jest dialogiczna, a genetyka jako dyscyplina mocno zbliża się do Bachtinowskiej teorii dialogiczności, zwłaszcza do powracającej w niej dyskusji na temat zniknięcia autora w dziele. Rzecz w tym, by przemyśleć jeszcze raz problem tekstu teatralnego jako manifestacji piszącego podmiotu, dramaturga, który musi wejść w dialog z innymi:

Czy teoria dialogiczności, w rozumieniu Bachtina, ma ten sam przedmiot, co krytyka genetyczna? [...] Te dwa ujęcia: teorii dialogiczności oraz genetyki zakładają podobne odwrócenie perspektywy w analizie języka postrzeganego nie tylko jako zbiór wytworzonych form, „lecz także jako zespół sił twórczych [...]”¹⁶. Obie teorie zasadzają się na odrzuceniu hermetyczności tekstu i „śmierci autora”, postulowanych przez strukturalizm¹⁷.

W przypadku narodzin utworu dramatycznego istotne wydają się dwie refleksje wysnute z teorii dialogiczności. Możemy się zastanawiać, w jaki sposób autor dramatu dochodzi do pomysłu formy dialogicznej, w którym momencie jego własny głos rozdziela się na głosy postaci, będące nie tylko odmianą jego *porte-parole*, lecz bytami obdarzonymi autonomią w świecie dramatycznym. Powstaje także pytanie, do jakiego stopnia z procesu pisania wyłania się samoistny mały dramat, w którym dialogują z sobą różne instancje wewnętrzne autorskiego Ja, instancje dające się wyśledzić na różnych etapach pisania:

Ich splątanie rodzi dwa wyraźne problemy badawcze. Pierwszy dotyczyłby pisania dialogicznego [*l'écriture du dialogisme*], narodzin tekstu dialogowego, pracy literackiej zmierzającej do stworzenia polifonicznego dzieła; drugi problem to dialogiczność pisania [*dialogisme de l'écriture*], związek między poszczególnymi brulionami, dialog, który tworzy się między dwoma wersjami tego samego tekstu, nieustanny ciąg pytań, poprzez które brudnopis wpływa na akt pisania [...]. Do jakiego stopnia geneza tekstu oddziałuje na rozbłysk jego dialogowej formy, czy też to tekst dialogiczny (jako założony cel) odciska swoje piętno na

¹⁵ M. Bernanoce, *L'écriture au risque de la théâtralité: les différentes approches de l'atelier d'écriture théâtrale*, „Recherches & Travaux” 2008, nr 73, s. 153–172, <http://recherchestravaux.revues.org/index335.html> [dostęp: 3.12.2012].

¹⁶ T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Éditions du Seuil, Paris 1981, s. 36.

¹⁷ N. Cavaillès, *Génétique et dialogisme*, „Genesis” 2010, nr 30 (*Théorie: état des lieux*), s. 191.

dialogiczności genezy? Czy możliwa jest identyfikacja konkretnego „głosu” tekstu w konkretnym stadium tworzenia, w konkretnym przedsięwzięciu pisarskim, a nawet na etapie jednej z korekt rękopisu?¹⁸

Udokumentować zderzenie twórczości z innością, owo nieprzerwane dialogowanie, toczące się często w całkowicie intymnej przestrzeni aktu pisania – gdy autor patrzy w ekran swojego komputera – oto, co należy zrobić, by uchwycić specyficzny kontekst tworzenia dramatu, w którym mnożą się rozmówcy oraz techniki pracy autora, wiodąc ostatecznie do spotkania z jeszcze szerszą pojętą innością, gdy Inny znajduje się daleko, jest kimś obcym i nieznanym – i myślimy tu, rzecz jasna, o konfrontacji z Internetem.

II. Instytucjonalne archiwa współczesnego pisarstwa teatralnego

Istnieje kilka instytucji, w których archiwizowana jest współczesna twórczość pisarska, często dzięki indywidualnym darom (od samych autorów, ich rodzin) oraz dzięki legatom firm (na przykład wydawnictw). Taką instytucją jest Bibliothèque Nationale de France, która przechowuje ważne zbiory z zakresu sztuki widowiskowej. BNF nie specjalizuje się wprawdzie w ochronie współczesnego dziedzictwa, można w niej jednak znaleźć materiały dotyczące autorów uznawanych nadal za współczesnych (Vinaver, Koltès), nawet jeśli pozostają jedynie wzorem dla interesującego mnie pokolenia trzydziesto- i czterdziestoletnich twórców debiutujących w pierwszej dekadzie XXI wieku. Jeśli chodzi o Koltès’a [w Bibliothèque Nationale] nie ma nawet odrębnego zbioru archiwalnego poświęconego wyłącznie temu twórcy, fragmenty jego korespondencji można odnaleźć w innych jednostkach, na przykład w tece Michela Guy, dawnego sekretarza stanu do spraw kultury w pierwszym rządzie Chiraca w 1974 roku. Listy dramatopisarza (które mogą nam wiele powiedzieć na temat szczególnego momentu w procesie pracy nad konkretnym dziełem) znajdują się więc w kolekcjach archiwalnych jego korespondentów. To także przypadek listów pisarza Enzo Cormanna, które odnajdziemy w zbiorach aktora, reżysera i niegdyśszego administratora Komedii Francuskiej Jeana-Pierre’a Miquela. Od czasu do czasu można natrafić tam również na maszynopisy sztuk młodszych autorów, czego dowodem jest kopia tekstu Pauline Sales, adaptacja farsy Georges’a Feydeau wystawiona we współpracy z Richardem Brunelem w 2010 roku.

Badając dokumenty współczesne, warto także odwiedzić Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine (IMEC) w Caen, stworzony w 1988 roku z inicjatywy badaczy i edytorów, o czym informuje internetowa strona Instytutu. Zakład ten nie zajmuje się archiwizacją żywego teatru, lecz przede wszystkim literaturą współczesną, otrzymuje indywidualne dary, jak i zbiory legowane przez wydawców. Ta archiwistyczna działalność wiąże się z produkcją książki. IMEC utrzymuje się ze środków Ministerstwa Kultury i Komunikacji oraz

¹⁸ *Ibidem*.

Rady Regionalnej Dolnej Normandii. Właśnie tam znajdziemy zbiór archiwalny Bernarda-Marie Koltès'a zdeponowany przez François Koltès'a (brata artysty): archiwalia obejmują całość zachowanych rękopisów pisarza wraz z notatnikami, szkicami i projektami przygotowawczymi, a także materiały biograficzne, na które składają się bardzo różnorodne dokumenty jego życiowej drogi. Wiele rękopisów zyskuje ważne dopełnienie w postaci wydruków i różnych wersji maszynopiśmiennych, jak choćby *La Fuite à cheval très loin dans la ville* [Konna ucieczka daleko w miasto] (ukończona w 1976, wydana w 1984 roku), *Sallinger* (zredagowany w 1977, wydany 1995 roku) albo *Roberto Zucco* (1989).

W IMEC można także obejrzeć kolekcję dokumentów Michela Vinavera, powierzoną w 1996 roku przez samego autora. W zespole znajdują się materiały do genezy jego sztuk: zeszyty z notatkami, teczki z dokumentami i różne stadia rękopiśmienne sztuk. Materiały te mogą zainteresować badaczy, jak to się stało w przypadku rozprawy Simona Chemamy *Le théâtre de l'immanence. Du poétique au politique dans l'œuvre de Michel Vinaver* [Teatr immanencji. Od poetyki do polityki w dziele Michela Vinavera].

Jeśli chodzi o Québec, dwie naczelne instytucje przechowują archiwalia wybranych współczesnych dramatopisarzy, a mianowicie: działające na skalę ogólnokrajową Archives Nationales du Canada oraz, na poziomie regionalnym, La Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (BANQ). W zbiorze Normanda Charette'a w Archives Nationales du Canada znajdziemy notatki twórcze i udokumentowane różne stadia redakcji jego sztuk, w tym także słuchowisk radiowych. Natrafimy tam także na przekłady niektórych dramatów Charette'a na angielski, kataloński, hiszpański i włoski. Zespół obejmuje teczki związane z powstaniem czternastu utworów scenicznych. Zatrzymuje się jednak na roku 2000, co oznacza, że nie znalazł się tam żaden z nowszych dramatów tego autora. Co więcej, to sam Normand Charette przekazał te materiały, a więc i on zdecydował o doborze dokumentów. Są to głównie rękopisy i maszynopisy sztuk, które nie noszą większych śladów pracy, wersje minimalnie poznaczone lub wręcz pozbawione skreśleń, niedające więc żadnego wyobrażenia na temat dialogu, jaki autor toczył z innymi osobami, zwłaszcza z reżyserem Denisem Marleau, inscenizatorem większości sztuk Charette'a. Jeśli jednak udamy się do archiwum Compagnie Ubu, kierowanej przez Denisa Marleau, odkryjemy więcej śladów dyskusji między autorem i reżyserem, także wokół kwestii przerabiania jego sztuk.

W BANQ (Bibliothèque et Archives Nationales du Québec) spoczywa ważny zespół archiwaliów Michela Tremblaya, który jest ojcem współczesnej dramaturgii quebeckiej, jak i wciąż żyjącym autorem powieści i sztuk.

Wspomniane instytucje, nawet jeśli dysponują katalogiem *online*, wymagają od badaczy przyjazdu do archiwum i sprawdzenia/skopiowania na miejscu interesujących ich dokumentów. Co więcej, okazuje się, że zgromadzone tam materiały to najczęściej przed-teksty (rękopisy lub maszynopisy), które nic nie mówią o dialogu autora z Innym, czy to zlokalizowanym w nim sa-

mym (w ramach twórczego autobilansu) czy związanym ze współpracownikami (sławnymi członkami komisji artystycznych, owych licznych komitetów wspierających współczesne piśmiennictwo we Francji). By dotrzeć do takiej dokumentacji, należy rozpocząć poszukiwania tam, gdzie autorzy dosłownie praktykują pisanie, to znaczy w miejscach oferujących stypendia i rezydencje dla twórców, na festiwalach czytania niepublikowanych tekstów. Instytucją, która za punkt honoru postawiła sobie obronę współczesnego piśmiennictwa, pozostając w stałym kontakcie z młodymi autorami – jest Théâtre Ouvert [Teatr Otwarty] w Paryżu. Począwszy od roku 2012 prowadzone są prace nad digitalizacją archiwów tej organizacji, obejmujących nowe typy dokumentów związanych ze współczesnym pisarstwem, zwłaszcza te świadczące o nieustannym dialogu, jaki toczy się w trakcie pracy nad tekstem scenicznym.

Théâtre Ouvert został założony przez Jeana Vilara w 1971 roku podczas Festiwalu w Awinionie. W 1976 roku instytucja przeniosła się do siedziby w Paryżu, a od 1988 funkcjonuje jako pierwszy Centre Dramatique National de Création [Narodowy Ośrodek Twórczości Dramatycznej], specjalizując się w odkrywaniu i upowszechnianiu współczesnego pisarstwa. Zespół Théâtre Ouvert, kierowany od 1971 do 2013 roku przez Luciena i Mecheline Attounów, przyjmował kilkaset rękopisów rocznie. Tu zaczynała się dalsza praca: czytanie, komunikowanie się z autorami, opieka nad tekstami, nawiązywanie współpracy z fachowcami oraz instytucjami. Niektóre utwory upowszechniano w formie maszynopisu albo wydawano w kolekcji *Enjeux*, inne były poddane obróbce przez reżyserów i aktorów, w porozumieniu z autorami, w ramach specjalnych działań Teatru Otwartego, którym przyświeca zasada, by rozwijać współczesną twórczość teatralną i wspólnie marzyć o przyszłym spektaklu.

Od roku 2011 Théâtre Ouvert funkcjonuje jako Centre National des Dramaturgies Contemporaines [Narodowe Centrum Dramaturgii Współczesnej] i kontynuuje misję odkrywania nowych tekstów. Utrzymuje się z subwencji Ministerstwa Kultury i Komunikacji, Miasta Paryża oraz Regionu Île-de-France. W styczniu 2014 roku kierowników i założycieli Théâtre Ouvert, Micheline i Luciena Attounów, zastąpiła Caroline Marcihac. Rozpoczęła się (w 2012 roku) wspomniana już praca nad digitalizacją archiwów Théâtre Ouvert, dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Komunikacji oraz Fondation d'Entreprise La Poste. Lucien i Micheline Attounowie w latach 2013–2014 podarowali swoje zbiory Bibliotece Narodowej, w tym afisze, fotografie, programy, *rara* pochodzące z kolekcji Théâtre Ouvert od 1971 roku¹⁹. Te nagromadzone przez czterdzieści trzy lata archiwalia, udostępnione szerokiej publiczności i specjalistom, dają wgląd w przekrój współczesnego pisarstwa, ujęty w scenicznej formie przedstawień Théâtre Ouvert. Fotografie, afisze, programy z lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych, dziewięćdziesiątych XX oraz pierwszej dekady XXI wieku – ułożone chronologicznie, są świadectwem ulotnych i wyjątkowych przygód artystycznych.

¹⁹ Dostępne na stronie <http://theatre-ouvert-archives.com/> [dostęp: 26.07.2017].

Archiwa Théâtre Ouvert ustanawiają historię współczesnego dramatopisarstwa, nie odnosząc się do maszynopisów sztuk. Nie tak ważne są tu dokumenty genezy dramatu, jak formy wspierania współczesnej dramaturgii, programy wprowadzania jej w żywy obieg teatru. Technicznie rzecz biorąc, to tylko skany dokumentów, sam model archiwizacji nie ma więc wymiaru dynamicznego (systemu hiperlinków), niemniej jednak zyskujemy dostęp do tego, co intymne i inne, natykając się na opisy genezy niektórych sztuk, sprawozdania autorów z aktu pisania w czasie jego trwania.

Podsumowując, instytucje z ich własną polityką archiwizacji nie obejmują wszystkich autorów, co dla badacza z kręgu genetyki teatralnej oznacza najczęściej jedno: musi dotrzeć do prywatnych archiwów twórcy. Autorzy, którzy pracują w samotności, stoją dziś natomiast przed istotną rewolucją pisarską: dostępem do Internetu i świata w jego totalności, w natłoku informacji dostępnych w rekordowo krótkim czasie. Jeśli kiedyś genetyków literatury fascynowały studia dokumentarne i poszukiwania takiego Zoli czy Flauberta, autorów nieśpiesznie gromadzących w pracy ogromną ilość materiału pomocniczego, to współczesny przedstawiciel genetyki teatralnej powinien odtworzyć drogi przygotowań twórców, którzy potrafią serfować w Internecie, wędrować od linku do linku, szukając pożywki dla swojego pisania.

Należy więc zrekonstruować, w każdym przypadku z osobna, poszukiwania internetowe autorów, choć ci nie zawsze przecież myślą o tym, by archiwizować *googlowania*, jakie towarzyszyły im w pisaniu sztuki. Dwa wybrane przeze mnie przykłady młodych twórców: Guillaume'a Corbeila z Québec oraz Mariette Navarro z Francji, skłaniają do refleksji nad figurą współczesnego dramatopisarza, autora pozostającego w stałej łączności ze światem, dla którego trzeba stworzyć złożony system dokumentacji, odzwierciedlający sieciowy wymiar pisania.

III. Nadejście autora-poszukiwacza [auteur-chercheur] i potrzeba hiperarchiwum albo archiwum sieciowego

W obecnych czasach badacz genetyki teatralnej musi wniknąć w kłaczowatą strukturę archiwum, które autorzy tworzą w swoich komputerach i przechowują w programach typu Dropbox, Google Drive bądź na innych platformach wymiany oraz nieograniczonego przechowywania informacji. Ten sieciowy charakter archiwum stawia pod znakiem zapytania praktyki badawcze, skłaniając do zastanowienia nad nowymi sposobami archiwizacji, które oddałyby specyfikę dokumentów *online*. Niektórzy twórcy ułatwiają kodyfikację procesu twórczego, systematycznie dokumentując wszystkie swoje wyszukiwania internetowe i archiwizując różne wersje sztuki (jak to robi Guillaume Corbeil w Dropboksie) lub umieszczając w sieci pewną liczbę dokumentów pracy (przypadek prowadzącej blog Mariette Navarro).

A. Dropbox Guillaume'a Corbeila: archiwum sieciowe

W 2013 roku dramatopisarz z Québec Guillaume Corbeil wydał tekst pt. *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*²⁰, w którym pięcioro młodych ludzi, nazwanych po prostu Jeden, Dwa, Trzy, Cztery, Pięć, mówi o przyszłości, przedstawiając swoje życie w formie niekończącej się listy kulturowych odniesień oraz spisu wirtualnych przyjaciół, w języku i kształcie dramatycznym najdokładniej odbijającym model Facebooka. Guillaume Corbeil jest młodym autorem dramatycznym. Ukończył studia z kreatywnego pisania w l'Ecole Nationale de Théâtre du Canada w 2011 roku, a *Nous voir nous* jest jego tekstem dyplomowym.

Sztuka Corbeila odwołuje się do pojęcia ekstymności [*extimité*], ukończonego przez Serge'a Tisserona w rozważaniach o uczestnikach rzeczywistości telewizyjnej²¹. Postaciom sztuki zależy na wyeksponowaniu własnej intymności z pomocą medium, które służy reprezentacji „ja” wobec innych i jako takie stało się całkiem niezależne od rzeczywistego świata psychicznego jednostki. Ekstymność, sztucznie skonstruowana i wynikająca z potrzeby zwielokrotnienia tożsamości, przybiera postać hipertrofii intymności. Pojęcie ekstymności odzwierciedla nowy stosunek do obrazu we współczesnym społeczeństwie. Bardzo wcześnie przyzwyczajają się w nim jednostkę do dorastania z podwójnym obrazem samego siebie: z odbiciem w lustrze (co samo w sobie jest już odwróceniem realnego obrazu, stąd zwierciadlany efekt w tytule *Nous voir Nous*) oraz z obrazem istniejącym dzięki mediatyzującemu i powielającemu go narzędziu (wideo, fotografia; stąd podtytuł dramatu: *Pięć twarzy dla Camille Brunelle*). W ten sposób bohaterowie Corbeila zyskują wiele kolejnych bądź równoległych tożsamości, co czyni z nich dryfujące istoty w stanie ciągłej niemocy wypowiedzenia siebie:

Według logiki narcystycznej cywilizacji, w której żyjemy, odziedziczona po religijnej tradycji katolicyzmu introspekcja stała się projekcją siebie na elektronicznym ekranie rzeczywistości; każda jednostka musi stworzyć obraz swojej osoby i sprawić, by ten obraz krążył w świecie²².

Interesujący jest kształt wypowiedzi w sztuce, bezpośrednio wynikający z adekwatnego ujęcia i usceniczenia form medialnych. Corbeil zdecydował się ukazać bohaterów zamkniętych w „ja”, które – spiętrzając zewnętrzne odniesienia – bez ustanku samo siebie definiuje, a mimo to nigdy nie odnajduje „ty” odbiorcy. Struktura dramatu opiera się na dwóch zjawiskach rodem z Facebooka: powtarzaniu frazy „lubie” (lajkowaniu) oraz wymienności słowa i „fotografii”.

²⁰ G. Corbeil, *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Montréal 2013.

²¹ S. Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris 2001.

²² Y. Jubinville, *La vie en reste Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay)* [w:] *La Narrativité contemporaine au Québec*, vol. 2: *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, dir. Ch. Hébert, I. Pérelli-Contos, Québec 2004, s. 49.

Z dokumentów przygotowawczych do sztuki, udostępnionych przez autora, wynika, że w pisaniu narzucił on sobie sztywny układ, typowy dla serwisu społecznościowego, jakim jest Facebook:

Zasady

- I. Zdjęcia.
- II. Komentarze pod zdjęciami.
- III. Rankingi [*Les listes*].
- IV. Statusy.
- V. Wyznania: wideo?
- VI. Listy lajków.
- VII. Listy znajomych.

W momencie pracy nad sztuką autor myślał o dramaturgii serwisu społecznościowego jako modelu dramaturgii scenicznej, w którym dałoby się uchwycić przestrzenną organizację owego serwisu. Guillaume Corbeil wyobrażał sobie mechanizmy sceniczne, zdolne przedstawić ten zmediatyzowany i ekranowy świat:

- I. Aktorzy stoją twarzą do widowni, za nimi ustawiony jest ekran.
- II. Aktorzy odwracają się plecami do widowni; są filmowani, obraz z kamery pada na ekran. W ten sposób zza pleców aktorów wyłania się publiczność, jakby włączona do przedstawienia.
- III. Aktorzy stoją twarzą do widowni, każdy ma w ręku kamerę, ich podobizny pojawiają się na ekranie.
- IV. Podobnie jak w punkcie III, z tym, że aktorzy na ekranie zmieniają się wraz z wymianą kwestii.
- V. Aktorzy stoją obok siebie, elementy dekoracji pozwalają jednak odgadnąć, że każdy z nich przebywa gdzie indziej.
- VI. Każdy z aktorów znajduje się za ekranem, z którego wyłania się jego zdjęcie.
- VII. Każdy z aktorów znajduje się w innym zakątku sali, filmowany; na ekranie stoją jednak obok siebie.

Dropbox Corbeila jest tak uporządkowany, że można w nim śledzić podjęte przez autora różnorodne kwerendy, a także liczne wersje jego sztuki, co widać na zdjęciu z otwartym wglądem w zawartość programu (il. 1).

Znajdziemy też liczne zdjęcia ekranu z Facebookowym profilem twórcy, które Corbeil wykorzystał jako pożywkę dla swojej dramaturgii, naśladowując metodę kopiuj-wklej i starając się wywołać w czytelniku wrażenie lektury autentycznych postów. Oto na przykład fotografia z osobistego Facebooka Guillaume'a Corbeila (il. 2). Uczestnikami [*protagonistes*] wymiany tego „posta” są inni artyści, a zarazem jego przyjaciele w serwisie społecznościowym.

W Dropboxie Corbeila natrafić można także na artykuł o wpływie portali społecznościowych na jednostkę (il. 3).

Dosłownie śledzimy zarówno wszystkie wędrówki autora w sieci, jak i stopniowe kształtowanie się struktury dramatycznej utworu, który traktuje właśnie o Internecie i mediach społecznościowych. Wspomniane autorskie praktyki:

NOUS VOIR NOUS	12 décembre 2015 14:31	--	Dossier
6-MOI	12 décembre 2015 14:32	--	Dossier
***MOTIF.docx	16 juin 2011 20:45	48 Ko	Docu...
**La vie c'est dur.docx	11 janvier 2011 22:29	56 Ko	Docu...
00-Nous voir nous BAC.doc	7 janvier 2013 20:11	361 Ko	Docu...
1-COMPOSITIONS.doc	21 septembre 2010 23:35	77 Ko	Docu...
1-POURÉTUDIANTS.docx	14 janvier 2013 18:02	59 Ko	Docu...
2-COMPOSITIONS.doc	26 octobre 2010 23:49	143 Ko	Docu...
3-COMPOSITIONS.doc	7 octobre 2010 00:16	148 Ko	Docu...
4-COMPOSITIONS.doc	18 octobre 2010 15:57	191 Ko	Docu...
5-COMPOSITIONS.doc	19 octobre 2010 23:12	212 Ko	Docu...
6-COMPOSITIONS.doc	21 octobre 2010 23:33	214 Ko	Docu...
7-COMPOSITIONS.doc	9 mars 2011 23:41	219 Ko	Docu...
8-COMPOSITIONS.doc	26 novembre 2010 04:24	260 Ko	Docu...
9-COMPOSITIONS.doc	12 décembre 2010 22:32	255 Ko	Docu...
10-COMPOSITIONS.doc	14 décembre 2010 22:33	274 Ko	Docu...
11-COMPOSITIONS.doc	11 janvier 2011 22:32	273 Ko	Docu...
11a-COMPOSITIONS.doc	11 janvier 2011 22:34	297 Ko	Docu...
11b-COMPOSITIONS.doc	17 janvier 2011 21:19	290 Ko	Docu...

II. 1. Dropbox Guillaume'a Corbeila



II. 2. Osobisty Facebook Guillaume'a Corbeila. Treść wiadomości:

Maxime Carboneau

„[...] Sztuka jest zawsze uobecnieniem nieobecności, ponieważ jej zadaniem jest – mocą słów i obrazów, połączonych lub rozdzielonych – czynić widzialnym niewidzialne, gdyż w ten sposób jako jedyna jest w stanie napęlić czułością rzeczy nieludzkie” – Theodor W. Adorno

Lubię to – Komentarze – Udostępnij – 45 minut temu.

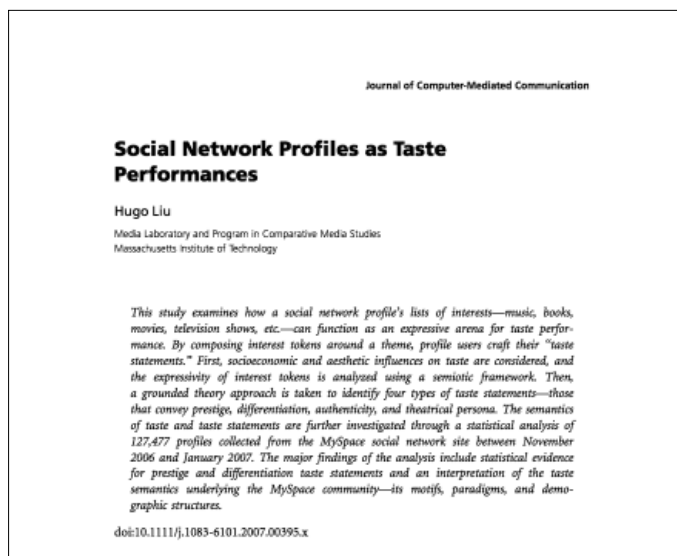
Claude Poissant, Dany Boudreault, Guillaume Tremblay i 4 inne osoby lubią to.

Katy Boucher Sztuka nas przekracza!

27 minut temu. Lubię to.

Twój komentarz...

przeszukiwanie sieci, kopiowanie-wklejanie, serfowanie w Internecie stanowią dziś podstawę dramatopisarstwa, wytwarzają nowe materiały i formuły dramaturgiczne, a te z kolei stają się widoczne dzięki autorskiej dokumentacji zamieszczonej w sieci i bez problemu dostępne w formule Dropboxa. Wszystko to ułatwia pracę badaczowi, choć czasem skazuje go na zalew materiałów, które rzadko ograniczają się wyłącznie do jakiejś wersji sztuki. Tendencję do autoarchiwizacji można zauważyć także bezpośrednio *online*, ponieważ pisarze bywają blogerami, jak choćby francuska autorka Mariette Navarro.



II. 3. Artykuł z Dropboxu Guillaume’a Corbeila. W przekładzie polskim: Przedmiotem niniejszego studium jest to, w jaki sposób lista zainteresowań na profilu sieci społecznościowej, obejmująca muzykę, książki, filmy, programy telewizyjne itp., może stać się miejscem wyrażania preferencji estetycznych. Dobierając oznaki swoich zainteresowań skupione wokół jakiegoś tematu, użytkownicy profili tworzą swoje własne „deklaracje estetyczne”. W pierwszej kolejności analizowane są wpływy socjoekonomiczne i estetyczne, a ekspresywność oznak zainteresowań analizowana jest za pomocą narzędzi semiotycznych. Następnie, korzystając z teorii ugruntowanej, autor wyróżnia cztery rodzaje deklaracji estetycznych, służących do komunikowania prestiżu, odrębności, autentyczności i postaci teatralnej. Semantyka gustu i deklaracji estetycznych jest badana poprzez analizę statystyczną 127 477 profili z sieci społecznościowej MySpace, pochodzących z okresu między listopadem 2006 i styczniem 2007 r. Najważniejsze wnioski z analizy to dane statystyczne dotyczące deklaracji estetycznych prestiżu i odrębności oraz interpretacja semantyki preferencji estetycznych tkwiących u podstaw społeczności MySpace, jej motywów, paradygmatów i struktur demograficznych

B. Blog Mariette Navarro *Le petit oiseau de révolution*: kwestia autoarchiwizacji w sieci

Dramatopisarka pierwszej dekady XXI wieku, tak jak jej współcześni naznaczona przez „hipermodernizm” (termin zdefiniowany przez socjolożkę Nicole Aubert), stara się wymyślić dla siebie różnorakie formy „ja”, korzystając z Internetu i uprzywilejowanej pod tym względem formy bloga, wraz z dopuszczalną w nim mieszaną: próbek literackich powstających na bieżąco utworów, dziennika intymnego oraz sprawozdania z pracy nad gotowymi już publikacjami.

To, w czym dziś bierzemy udział, to według Michela Maffesoliego proces ślizgania się po powierzchni [*glissement*]: prześlizgiwanie się od jednostki (wyposa-

zonej w stabilną tożsamość i „spełniającej swe zadanie w działających na mocy umowy grupach”) do osoby „o wielu identyfikacjach”, odgrywającej rozmaite role w „uczuciowych plemionach” [*tribus affectuelles*]. Owych zwielokrotnionych identyfikacji współczesny człowiek nabywa nie tylko włączając się w uczuciowe neoplemiona. Umożliwiają to również praktyki internetowe, polegające na żonglowaniu własną tożsamością i ustanowieniu „nad-ja”, które mnoży swoje osobowości, by następnie się im przyglądać²³.

System hiperlinków, co ważne, pozwala usytuować w przestrzeni zwielokrotnioną tożsamość autora, przekazać jego rozbieżności na głosy, uchwycić relacje intertekstualne, ujawnić warsztat pracy w najbardziej konkretnych przejawach i wreszcie wpisać autora w określoną sieć. Twórca bloga spleta swój głos z głosami Innych (innych autorów, reżyserów, aktorów, odniesień intertekstualnych, rodzących się postaci dramatycznych). Orkiestrując różnorodne „ja”, tworzywa w procesie tworzenia własnej poetyki, określa się na nowo w narastającej polifonii procesu przygotowań teatralnych. Autor manifestuje swój stwórczy gest i zarazem rejestruje relacje z podwójnie rozumianą innością: fikcyjną (głosy fikcjonalne) i realną (pozostali uczestnicy pracy nad spektaklem).

Blog staje się również miejscem archiwizacji aktu dramtopisania. W odróżnieniu od dokumentów genetycznych zrekonstruowanych przez badacza *a posteriori*, blog istnieje jako archiwum w realnym czasie tworzenia. Autor archiwizuje sam siebie, dając czytelnikowi dwie możliwości: śledzenia bezpośrednio i na bieżąco etapów pracy, od kształtowania tekstu do jego produkcji scenicznej i *vice versa* (w przypadku pisania w ścisłym związku ze sceną), lub też sprawdzenia, po pewnym czasie, ciągu zarchiwizowanych wpisów.

Forma bloga powoduje więc w istocie inflację gatunku i liczby dokumentów odnotowujących twórczy gest autora, jak też rozbija samą ideę dokumentacyjnego *dossier* wytworzonego wokół jednego dzieła w ściśle ograniczonym czasie. W ten sposób geneza teatralna (która nigdy nie była, a tym bardziej nie jest dzisiaj chronologicznym przejściem od pomysłu do zapisu, od zapisu do inscenizacji), zwielokrotniła się i rozgałęziła. W trwającej *online* autoarchiwizacji twórca pozwala nam wejrzeć w proces kreacji, a jednocześnie tworzy personę, umieszczoną na wzór ekranu między dokumentacją a badaczem. Co więcej, inflacja archiwaliów gromadzonych w sieci skłania do refleksji nad tym, jaki jest związek między bezlikiem i zróżnicowaniem dokumentów twórczych a zainteresowaniem gotowym wytworem: publikacją lub spektaklem.

Młoda francuska autorka Mariette Navarro, absolwentka studiów dramaturgicznych w szkole przy Teatrze Narodowym w Strasburgu, współpracuje jako dramaturg z reżyserami (takimi jak Dominique Pitoiset, Matthieu Roy), regularnie pisze teksty dla zespołu *Les Hommes Approximatifs*, szczególnie na zamówienie i z myślą o projektach scenicznych, jest członkiem rady literackiej Théâtre de la Colline i prowadzi warsztaty pisania dla młodzieży szkolnej. Przy-

²³ N. Aubert, *L'individu hypermoderne*, Toulouse 2006, <http://www.cairn.info/l-individu-hypermoderne--9782749203126-page-11.htm> [dostęp: 10.09.2015].

swoiła więc sobie mnogość funkcji, jakie sprawuje współczesny dramatopisarz (zwłaszcza bycie dramaturgiem w podwójnym tego słowa znaczeniu). Poza tym prowadzi blog zatytułowany *Petit oiseau de révolution*²⁴, wykorzystując rozmaite style wypowiedzi, na jakie pozwala ta platforma: formę dziennika intymnego, komentarza do własnego dzieła, prezentacji zrębów kształtującej się fabuły. Podobny przypadek reprezentuje Thibaut Fayner, wychowanek wydziału dramatopisarskiego l'ENSATT (Ecole Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre w Lyonie),²⁵ oraz Enzo Cormann, kierownik tego wydziału²⁶.

Wszyscy troje wykorzystują w blogu ideę archiwum sieciowego. Ich własne wypowiedzi łączą się z wypowiedziami współpracujących z nimi artystów. Autorzy-bloggerzy prowadzą zapiski z codziennego życia, wyrażają opinie na temat aktualnych wydarzeń i tym samym stają się osobami publicznymi. Co więcej, dzięki systemowi hiperlinków, włączają swoją aktywność w sieć, na przykład środowiskowo-teatralną. Wreszcie, proponują czytelnikom wgląd w tworzenie, w stadia pisania sztuk, a niekiedy także przygotowań do ich inscenizacji. Blog jest okazją do sprawozdania z narodzin tekstu, od momentu koncepcji do produkcji; wiodąc nas przez proces pisania i archiwum tekstowe, łączy się za pośrednictwem hiperlinków z dokumentami pracy nad przedstawieniem. Blogi dramatopisarzy zawierają odsyłacze do blogów zespołów teatralnych, do stron artystów współpracujących z autorem nad wystawieniem tekstu, którego genezę śledzimy *online*. Zdarzają się też linki do badań akademickich.

Bywa również odwrotnie, na przykład na prywatnym blogu Mariette Navarro odnajdziemy wklejone wypowiedzi jej współpracowników, choćby wiadomość od anglojęzycznej tłumaczki, skopiowaną wraz z krótkim wprowadzeniem kontekstu (il. 4).

Archiwizacja *online* na stronie bloga pisarza zaprzecza zindywidualizowanej wizji archiwum. Nie ma już mowy o wyjątkowym, osobnym zbiorze dokumentów związanych z pojedynczym dziełem i artystą, lecz o archiwum zwielokrotnionym [*archive multiple*], hiperarchiwum pomyślanym jako całość z dokumentacją innych ludzi i dającym się czytać poprzez odniesienia do nich.

Poza różnorodnością materiałów, pomyślany jako dziennik intymny, blog daje dostęp do archiwum w czasie teraźniejszym, dzień po dniu konstytuując się w nim opowieść o pracy twórczej. To właśnie relacje z genezy dramatów stanowią główną część bloga Mariette Navarro. Otrzymujemy wgląd w warsztat pisarki, w jej niepowodzenia, lęki twórcze związane z oceną pisania, a także w maszynierię pracy nad konkretnymi tekstami, jak we wpisie poświęconym *Nous les vagues* [My fale], który zyskuje formę przestrzenną. To swoiste meta-archiwum w tym sensie, że autorka zamieszcza w blogu zdjęcie ekranu komputera na dowód eksperymentowania z nową wersją sztuki (il. 5).

²⁴ Blog Mariette Navarro, <http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/> [dostęp: 21.09.2016].

²⁵ Blog de Thibaut Fayner, <http://thibaultfayner.theatre-contemporain.net/> [dostęp: 22.09.2016].

²⁶ Blog d'Enzo Cormann, <http://www.cormann.net/> [dostęp: 21.09.2016].



II. 4. Prywatny blog Mariette Navarro. Treść wiadomości:

„Przed zbliżającymi się pokazami *Prodiges*®, tłumaczka Katherine Mendelsohn napisała parę słów na temat swojego doświadczenia przekładu...

Oryginał jest *tutaj*!

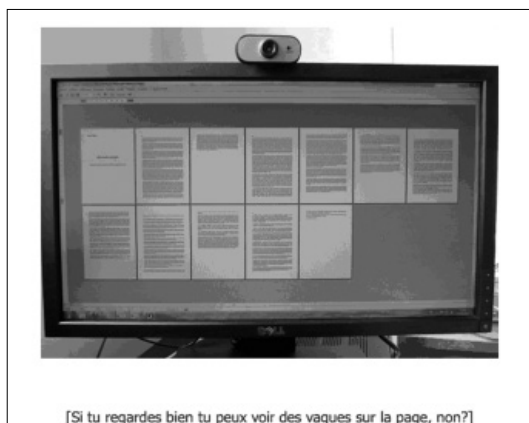
Twarzą w twarz

19 lipca 2013

Katherine Mendelsohn o przekładzie *Prodiges*® na *How to be a Modern Marvel*®

Nigdy nie spotkałam Mariette Navarro. Tłumaczę jej ostatnią sztukę *Prodiges*® z francuskiego na angielski. *How to be a Modern Marvel*® (tak ostatecznie brzmi tytuł) będzie grane w szkockim Instytucie Francuskim tego lata jako część edynburskiego Festiwalu Fringe. Objechawszy Francję z pokazami tego spektaklu w oryginale, cudowny francuski zespół i jego reżyser postanowili przywieźć rzecz tutaj i wykonać po angielsku.

I tak, grupa poprosiła mnie, bym przełożyła sztukę ze świeżego, żywego pierwowzoru francuskiego na równie wycienioną i żywą angielszczyznę, i odtworzyła ją w innym języku z zachowaniem słodko-gorzkiego tonu oryginału”.



II. 5. Zdjęcie ekranu komputera z blogu Mariette Navarro. Podpis pod zdjęciem: „Jeśli się dobrze przyjrzyysz, zobaczysz falowanie strony, czyż nie?” [przyp. tłum.]

Konkluzja

Współczesny dramatopisarz, któremu coraz trudniej przychodzi uwzględnić inność w tekście (a właściwie stworzyć postać całkowicie niezależną od jego własnej wypowiedzi), w zamian mnoży kontakty z pozostałymi uczestnikami procesu pisania. Do zjawiska inności jako fundamentu pisarstwa dramatycznego dochodzi jeszcze fakt, że współcześni autorzy funkcjonują w sieci, pisują na Facebooku, Tweeterze, a w miarę postępu pracy nad tekstem, przechodzą do programu Word. Ich proces twórczy jest głęboko naznaczony ciągłym korzystaniem z Internetu, który stanowi miejsce komunikacji ze współpracownikami ważnymi dla powstania utworu (wymiana maili z aktorami, reżyserami itd.) oraz obszar aktywnych poszukiwań w globalnym nurcie informacji. Dramatopisarze mają, jak inni zwykli śmiertelnicy, dostęp do świata w jego totalnym wymiarze, zaczynają więc surfować w Internecie, opierać swoje teksty na przypadkowo otwartych linkach, ale też na pogłębionej kwerendzie dokumentacyjnej. Wspomniane przeobrażenia dotyczą także obszarów powieści i poezji, praktyki autorskie zmieniają się we wszystkich rodzajach literackich. Ten nowy obraz autora-w-sieci, autora ultranowoczesnego, urzeczywistnia się najlepiej w blogu, który ukazuje przestrzenność procesu pisania i bywa w tym celu używany przez niektórych twórców. Blogi skłaniają więc do traktowania dokumentacji pisarskiej w kategoriach sieci łączącej wszystkich aktantów zaangażowanych w kreację.

Autorska dokumentacja związana z jednym utworem – tak ważna w dokumentacji klasycznej i dla studiów genetycznych – ustępuje dziś miejsca archiwum-sieci, opierającemu się na systemie referencji i linków. Autorzy pozostają w łączności ze światem, mają stały dostęp do przepływających informacji, do dokumentów archiwalnych, które pomagają im w szybkim i skutecznym wyszukiwaniu tego, co w danej chwili ich interesuje; wyniki tych poszukiwań mogą potem przechować (np. w Dropboksie z jego elastyczną formułą) albo też – ryzykują utratę wszystkiego, jeśli użyją aplikacji o niepewnej trwałości (notatki w IPhonie). Pisarze żałują czasem, że zagubili zgromadzone dane, swoje studia przygotowawcze, że nie są w stanie odtworzyć całego toku pracy nad konkretnym dziełem. I wtedy proszą nas, badaczy, byśmy zostali ich archiwistami (niektórzy twórcy pytali mnie, czy mam taki a taki dokument albo starą wersję ich własnej sztuki, której akurat potrzebowali). Wszystkie te przypadki skłaniają do głębokiej refleksji i wręcz do nowego sposobu myślenia o archiwum (zwielokrotnionym, cyfrowym, połączonym hiperlinkami), do pomyślenia o systemie przydatnym pisarzom, w którym mogliby segregować kolejne wersje swoich sztuk. Dzisiejsze kopie bowiem często się gubią, a poprawki mają to do siebie, że na skutek operacji usuwania oraz kopiowania-wklejania – znikają na zawsze.

Przekład Dorota Jarzabek-Wasył

Bibliografia

- Aubert N., *L'individu hypermoderne*, Toulouse 2006, <http://www.cairn.info/l-individu-hypermoderne--9782749203126-page-11.htm> [dostęp: 10.09.2015].
- Bernanoce M., *L'écriture au risque de la théâtralité: les différentes approches de l'atelier d'écriture théâtrale*, „Recherches & Travaux” 2008, nr 73, s. 153–172.
- Biasi P.-M. de, *Pour une génétique généralisée: l'approche des processus à l'âge numérique*, „Genesis” 2010, nr 30: *Théorie: état des lieux*, s. 163–175.
- Cavaillès N., *Génétique et dialogisme*, „Genesis” 2010, nr 30: *Théorie: état des lieux*, s. 191–195.
- Corbeil G., *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Montréal 2013.
- Ferrer D., *Logiques du brouillon*, Paris 2011.
- Genèses théâtrales*, dir. A. Grésillon, M.-M. Mervant-Roux, D. Budor, Paris 2010.
- Grésillon A., *La double contrainte: texte et scène dans la genèse théâtrale*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14206> [dostęp: 12.10.2012].
- Jubenville Y., *La vie en reste Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay)* [w:] *La Narrativité contemporaine au Québec*, vol. 2: *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, dir. Ch. Hébert, I. Pérelli-Contos, Québec 2004, s. 43–60.
- Jubenville Y., *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*, „Voix et Images” 2009, vol. 34, nr 3 (102), s. 67–78.
- Maingueneau D., *Dyskurs literacki jako dyskurs konstytuujący*, przeł. H. Konicka, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 159–170.
- Maingueneau D., *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris 2004.
- Tisseron S., *L'intimité surexposée*, Paris 2001.
- Todorov T., *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris 1981.