

Dr Paweł Schreiber

Instytut Neofilologii, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego Bydgoszcz

Historiografia niemożliwa Howarda Barkera

Opisując swoją twórczą drogę do dramatu historycznego, Howard Barker używa nieco prowokacyjnego sformułowania:

Doszedłem wreszcie do Historii, [...] ale nie historii oficjalnej czy dokumentalnej, której odmawiam prawdziwości, tylko historii emocji; szukając polityki emocji odkryłem, że jedyne rzeczy warte opisania to te rzeczy, które się nie zdarzają, tak jak jedyne sztuki historyczne warte napisania zajmują się rzeczami, które nie miały miejsca.¹

Dziwny – czy wręcz niemożliwy – musi wydawać się dramat historyczny opisujący rzeczy, które się nigdy nie wydarzyły. Zgodność z faktami z przeszłości jest przecież jednym z naczelných tradycyjnych kryteriów pozwalających na określenie danego tekstu mianem „historycznego”. W haśle „dramat historyczny” w *Słowniku terminów teatralnych* Patrice Pavis pisze, że „Prawda dramatyczna nie ma nic wspólnego z prawdą historyczną. (...) Autor dramatyczny ma prawo do swobodnego postępowania z historią”². Następne zdanie jednak brzmi: „Dopuszczalne są pewne nieścisłości (w charakteryzacji, chronologii itp.) pod warunkiem zachowania prawdy o procesie historycznym, środowisku społecznym i statusie postaci”³. Obowiązki dramaturga historycznego w dużej mierze pokrywają się zatem z obowiązkami historyka, który musi budować swoją opowieść zgodnie z dostępnymi sobie danymi na temat przeszłości. Tego rodzaju pisarstwo funkcjonuje jako swoiste przedłużenie poważnych form historiograficznych, ukazujących daną epokę. Dramatyczna forma staje się rodzajem słodkiej polewy, w której przemycona zostaje czasami gorzka pigułka wiedzy o przeszłości.

Barkera jednak tak rozumiana wiedza o przeszłości zupełnie nie interesuje. Stwierdza wprost, że nie uważa historii „oficjalnej” i „dokumentalnej” za źródła prawdziwe. Odrzuca w ten sposób cały paradygmat mówienia o przeszłości, stanowiący w tej chwili zrąb pisarstwa

¹ H. Barker, „Ye Gotta Laugh”, w: H. Barker, *Arguments for the Theatre*, Manchester 1997, s. 29, tł. PS.

² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tł. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 184.

³ *Ibid.*

historycznego. Wywodzi się on z myśli wielkiego XIX-wiecznego reformatora historiografii jako dyscypliny – Leopolda von Rankego. Punktem wyjścia dla tego niemieckiego historyka była, co w kontekście dramatu historycznego znaczące, krytyka literatury. Jako młody człowiek zaczytywał się w pisarstwie Waltera Scotta i to stało się źródłem jego fascynacji przeszłością; kiedy jednak zajął się poważniej badaniem czasów, w których rozgrywała się akcja powieści jego ulubionego pisarza, okazało się, że miały one niewiele wspólnego z wizjami roztaczanymi w powieściach. To odkrycie stało się bodźcem do sformułowania prostego, ale przełomowego hasła, stwierdzającego, że zadaniem historyka jest poznanie przeszłości „Takiej, jaką była naprawdę”⁴. Droga do owej prawdy wiodła przez dokładne badanie dostępnych dokumentów historycznych, co wcześniejsi historycy często zaniedbywali, opierając swoje prace na tekstach swoich poprzedników. Wizja przeszłości, którą chce ukazywać Barker, jest przewrotnym zaprzeczeniem ideałów Rankego. Zamiast opowiadać, „jak było naprawdę”, brytyjski dramaturg wybiera strategię opowiadania o tym, jak naprawdę NIE było.

Odejście od tego, co się faktycznie wydarzyło, może oznaczać wyprawę na terytorium tego, co możliwe – a dramaty historyczne Barkera bawią się różnymi odcieniami możliwości i niemożliwości. Jednym z najbardziej podstawowych jest uzupełnienie materiału dostarczonego przez historiografię poprzez przywołanie postaci, które, choć nigdy nie istniały, nie kłócą się ze znanymi realiami epoki i wydarzeniami historycznymi. Przykładem tego rodzaju postaci jest choćby Katrin ze sztuki *The Europeans* – młoda dziewczyna brutalnie zgwałcona przez Turków w czasie oblężenia Wiednia i spodziewająca się dziecka. Choć konstruując tę postać Barker nie opierał się na dokumentach stwierdzających, że faktycznie żyła w tym czasie we Wiedniu dokładnie tak okaleczona i skrzywdzona osoba, można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że żyło w tym czasie wiele kobiet w przynajmniej podobnym położeniu. W związku z tym, Katrin, choć jest niewątpliwie przedstawicielką przeszłości takiej, jakiej naprawdę nie było, daje się bez większych problemów umieścić w kontekście postaci i wydarzeń znanych również historii dokumentalnej – spotyka się zatem ze Starhembergim, dowódcą obrony Wiednia, i korzysta wraz z innymi z efektów polskiej odsieczy. Podobnie ma się rzecz choćby z rycerzem Stucleyem, który w sztuce *The Castle* powraca w ojczyste strony z Ziemi Świętej i postanawia zaprowadzić na swoich włościach okrutne porządki, których nauczył się w trakcie krucjaty. Jego problemy z ponownym zaakceptowaniem reguł życia obowiązujących w czasie

⁴ R. J. Evans, *In Defence of History*, London 2000, s. 16.

pokoju, nawet jeśli nie dotyczyły nigdy człowieka o jego cechach i imieniu, obejmowały swoim zasięgiem wielu ludzi, którzy znaleźli się w podobnej do jego sytuacji.

Zasadą rządzącą stwarzaniem tego rodzaju postaci jest prawdopodobieństwo – jedno z najstarszych narzędzi stosowanych w historiografii jako takiej. W swojej *Wojnie peloponeskiej* Tukidydes, twórca metody historycznej, opisuje sytuacje, w których musi rekonstruować mowy wygłaszane przez postaci historyczne. Nie mogąc oddać ich dokładnego brzmienia, stara się napisać taką przemowę, którą jego zdaniem dana osoba najpewniej wygłosiłaby w danych okolicznościach. W ten sposób grecki historyk uzupełnia białe plamy przeszłości posługując się nie tym, co pewne, a tym, co jedynie prawdopodobne lub tylko możliwe.

Technika uzupełniania wiedzy o przeszłości fikcją nie działa jednak u Barkera tak samo, jak u Tukidydesa. Autor *Wojny peloponeskiej* przykładą wielką wagę do spójności i przewidywalności opisywanych przez siebie postaci. Poznanie okoliczności pozwala zrekonstruować wygłoszoną w nich mowę tylko o i tyle, o ile charakter samego wygłaszającego jest poznawalny i niezmienny, tak, że w określonych warunkach można się po nim spodziewać określonych zachowań. Warto zauważyć, że podobnym kryterium spójności postaci kieruje się, nieco mniej eksplicytnie, Arystoteles, gdy stwierdza w *Poetyce*, że charakter postaci jest funkcją fabuły, a zatem jej sposób postępowania zdeterminowany jest – podobnie jak sposób przemawiania u Tukidydesa – zewnętrznymi okolicznościami, które w przewidywalny sposób wpływają na zachowanie jednostki.

Postaci w dramatach Barkera funkcjonują jednak na zupełnie innej zasadzie. Charles Lamb, opisując widziane przez siebie przygotowania do wystawienia do jego sztuk, stwierdza, że w prawie każdym przypadku miał miejsce w ich trakcie kryzys. Wiązał się on z podejmowanymi przez reżysera i aktorów próbami skonstruowania na podstawie tekstu dramatu spójnych ról. Do pewnego momentu rozwój postaci wydawał się sensowny i logiczny, ale w pewnym punkcie nagle zmiana w myśleniu lub zachowaniu postaci burzyła całe do tego czasu nabudowane uzasadnienie konstrukcji roli.⁵ Choć niektórzy spośród aktorów uznawali tego rodzaju nagłe przejścia za wadę w budowie postaci, Lamb uważa, że to właśnie te irracjonalne momenty stanowią o swoistości pisarstwa Barkera.

Jednym z najbardziej jaskrawych przykładów tego rodzaju konstrukcji postaci jest biblijna Judyta, główna bohaterka sztuki co prawda nie *stricte* historycznej, ale podejmującej problem historii jako takiej. Po obcięciu głowy Holofernesa, w sposób nieco podobny do

⁵ C. Lamb, *The Theatre of Howard Barker*, London 2005, s. xi-xii.

Wilde'owskiej Salome, miota się pomiędzy rolą kochanki a oprawczyni. W wyjątkowo wulgarnych słowach wypomina sobie chwilę słabości, w której zakochała się w swoim wrogu („A right bitch cunt I was, nearly bollocked it, eh nearly –” – „Ale ze mnie cipa pieprzona była, mało tego nie skopałam, no mało”), ale nagle przerywa i wzdycha „Och, kochanie moje...”. Cały dalszy ciąg tego niezwyklego monologu mówiony jest dwoma różnymi głosami (w tekście dramatu nawet odróżnionymi typograficznie poprzez pogrubienie lub jego brak), staczając się coraz bardziej w stronę niemal bełkotu – zrozpaczona kochanka wydaje z siebie urywane westchnienia nad trupem ukochanego, a agresywna zabójczyni buduje coraz wymyślniejsze serie obelg pod własnym adresem.

Można powiedzieć, że Judyta wpada w pułapkę związaną z regułami rekonstrukcji/konstrukcji fabuły postulowanymi przez Arystotelesa – zachowuje się w sposób, który wymuszają na niej okoliczności. Problem jednak w tym, że warunki, w jakich się znalazła, są na tyle paradoksalne, że wymuszają jednocześnie dwie skrajnie przeciwne formy zachowania, a bohaterka, znajdującą się potrzasku między nimi, pęka na dwoje. Wytwarza się wówczas szczególnego rodzaju moment chaotyczny – nie sposób już przewidywać, co zrobi kochanka-mścicielka, bo o ile obie jej osobowości są w jakiejś mierze wyznaczone przez tok fabuły, to nie można na jego podstawie wnioskować co do tego, kiedy weźmie górę jedna, a kiedy druga z nich.

Podobne chaotyczne oscylacje są cechą bardzo wielu innych postaci Barkera. We wspomnianej już sztuce *The Castle*, powracający z Ziemi Świętej rycerz Stucley miota się pomiędzy obyczajami swojego stanu a skrajną agresją. Rozchwianie to widoczne jest szczególnie w jego stosunku do żony Anny, którą czci i wychwala, by za chwilę ze wściekłością kazać jej mu się oddać, czy wreszcie w jego stosunku do Boga, który z jednej strony pozostaje kluczowym elementem jego pobożnej opowieści o pobycie w Palestynie, a z drugiej staje się przedmiotem bluźnierczego szyderstwa.

Tego rodzaju nieprzewidywalne zmiany zachowania są subtelnym, ale bolesnym ciosem zadaniem tradycyjnej metodzie uzupełniania przeszłości fikcyjnymi postaciami skonstruowanymi na bazie idei prawdopodobieństwa. Jeżeli postać zachowuje się w sposób chaotyczny, to nie może stać się prawdopodobnym uzupełnieniem kontekstu historycznego, bo żadnemu kontekstowi nie może się do końca podporządkować i przez kontekst nie może zostać wyjaśniona czy usankcjonowana.

Kolejnym stopniem w opisywaniu tego, co nie miało miejsca, jest u Barkera podejmowanie łatwo rozpoznawalnych motywów historycznych, a następnie modyfikowanie ich w sposób niezgodny z powszechnie uznawanymi prawdami na ich temat. W ten sposób

już na pierwszy rzut oka nie można przyjąć możliwości dopasowania tego, co przedstawiane w dramacie, do wydarzeń historycznych. Dobrym przykładem jest tu sztuka *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, luźno oparta na dziejach rewolucji francuskiej. Ukazuje ona przewrót, w rezultacie którego rządząca para królewska zostaje stracona. Co więcej, król ma na imię Ludwik (didaskalia raz określają go nawet jako Ludwika XVI). Jednak już spis osób dramatu dystansuje się nieco od relacji historyków, woląc określać monarchę mianem „Dużego Ludwika” (w odróżnieniu od jego syna, Małego Ludwika). Jego żona nie ma na imię Maria Antonina, tylko Karolina. W związku z tą różnicą imienia, nie sposób zatem traktować fabuły dramatu (koncentrującej się wokół więziennego kazirodczego romansu między Karoliną a Małym Ludwikiem) jako ilustracji czegoś, co miałyby kiedyś mieć faktycznie miejsce pomiędzy Marią Antoniną a jej synem. Odrywając się od relacji historiograficznej, Barker bada terytorium w pewnym sensie zupełnie od przeszłości niezależne, choć cały czas blisko związane z historią, bo ukazujące efekty działania niektórych jej procesów.

Warto zauważyć, że zabieg osiągnięty nieznaczną zmianą imienia Marii Antoniny sprawia, że sztuka Barkera nie staje się typowym przykładem historii alternatywnej. Jej istotą nie jest odpowiedź na pytanie, co stałoby się gdyby żona Ludwika XVI nosiła inne imię. Sygnał wysłany w tym momencie przez Barkera jest zupełnie inny – nakazuje spojrzeć na całą przedstawioną w *The Gaoler's Ache* sytuację jako kompletnie oderwaną od przeszłości historycznej, rozgrywającą się nie tyle na przekór niej, co obok niej, choć zarazem daje się dobrze interpretować poprzez odwołanie do niej.

Rzeczy mają się podobnie w *The Castle* – gdy Stucley próbuje zaprowadzić porządek w swoich włościach poprzez wybudowanie zamku, w okolicy pojawia się nagle złowrogi znak tego, co nadejdzie - grupa dwudziestowiecznych najemników o imionach średniowiecznych rycerzy, która wrywa całą akcję z jej historycznego kontekstu. W sztuce *Brutopia*, opowiadającej o Cecylii, autentycznej córce św. Tomasza Morusa, pojawia się fikcyjna odpowiedź na *Utopię*, tytułowa *Brutopia*. O ile to jeszcze mieści się w kanonie możliwości i prawdopodobieństwa, to niewątpliwie poza niego wychodzi już fakt, że postaci z wyspy Utopia (powoli przemieniającej się w opartą na przemocy i nienawiści Brutopię) pojawiają się w domu Morusa, nie jako halucynacje, ale jako goście.

Można powiedzieć, że Barker, bawiąc się w ten sposób materiałem historycznym, stawia się poza marginesem gatunku dramatu historycznego. Skoro nie ukazuje ani wydarzeń, które faktycznie miały miejsce, ani nawet takich, które mogłyby mieć miejsce, jego twórczość nie ma w sobie nic, co pozwalałoby na mniej lub bardziej bezpośrednie powiązanie jej z wiedzą historyczną.

Tu jednak – zapewne dla samego Barkera dość nieoczekiwanie – przychodzi mu z odsieczą Arystoteles. Opisując w *Poetyce* rozdział pomiędzy historiografią a poezją, Stagiryta przedstawia tę pierwszą jako ukazującą to, co się wydarzyło, tej drugiej natomiast nadaje zadanie mówienia o tym, co nie miało miejsca. W ten sposób poezja staje się dyscypliną „bardziej filozoficzną”, ze względu na to, że bada nie tylko konkret, ale i abstrakcyjne zasady decydujące o tym, że miało miejsce właśnie to, a nie co innego. Po chwili Arystoteles przechodzi do przypadków granicznych, w których poeta wykorzystuje w swoim dziele postaci czy wydarzenia historyczne – a więc poniekąd sytuuje się po stronie historiografii. Jednak nie przestaje on być poetą – to, co wydarza się faktycznie, dowodzi tym samym, że było możliwe. Historia jest tylko szczególnym przypadkiem tego, co mogło się wydarzyć – i tylko z tego punktu widzenia powinna interesować poetę. Jego funkcją nie jest przekazywanie wiedzy o przeszłości, tylko budowanie fabuł.

Podobnie działają dramaty historyczne Barkera. Nie chcą opowiadać o konkretnych wydarzeniach z przeszłości – mają dążyć raczej do zbudowania wizji „polityki emocji”, do analizy sposobów, w jakie jednostka czuje i myśli, i sytuacji, które mogą doprowadzić do załamania się i myślenia, i odczuwania. Podobnie jak w myśli Arystotelesa, historia staje się dostarczycielem zarysów fabuł, które można – lub nawet należy – przebudowywać dla osiągnięcia pełniejszego efektu.

Oczywiście, teoria Barkera nie jest całkowicie spójna z wizją Stagiryty. W *Poetyce* kategorią naczelną jest prawdopodobieństwo, wynikające tyleż z praw rządzących światem, co z wewnętrznej spójności fabuły, pozostawiającej miejsce dla pewnego rodzaju wydarzeń i wykluczającej inne. Tak rozumiane prawdopodobieństwo Barker odrzuca, wraz z pojęciem spójności dzieła jako kryterium jego wartościowania. Jego celem staje się to, co niespójne i niezrozumiałe. Przetworzona przez niego przeszłość, oswojona całymi latami przez rzesze historyków, staje się nagle terytorium obcym i niepokojącym, w którym zdarzyć się może wszystko, albo nie może się zdarzyć nic. W tragediach historycznych Barkera nie ma żądanego przez Arystotelesa momentu rozpoznania, w którym postać nagle *rozumie*, jaką pułapkę zastawiło na nią okrutne fatum uporządkowanej fabuły – jego postaci nigdy nie dowiadują się, dlaczego dokładnie spotkało je to, a nie co innego.

Brak wyjaśnień i ścisłych relacji przyczynowo-skutkowych Barker wyjaśnia samą naturą swojego teatru:

Ubóstwo dziennikarza polega na tym, że musi dawać uzasadnienie swoich stwierdzeń, słabość uczonego na tym, że musi w tę i we w tę dowodzić. Teatr nie potrzebuje dowodów, udaje, zmusza do wiary.

Tylko uwodząc widza w ten sposób, odrywając się od tego, co faktyczne i co zgodne z rozsądkiem, można doprowadzić go do tego miejsca, o której pisze arcybiskup Canterbury Rowan Williams, próbując określić istotę tragedii w rozumieniu Barkera, jako “pojęcie w samym sobie granic tego, co możliwe”⁶. A wydaje się, że zapuszczanie się na to właśnie odległe terytorium może być też jednym z naczelných zadań nowoczesnego dramatu historycznego.

⁶ R. Williams, *On Christian Theology*, Oxford 2000, s. 163, tł. PS.