

Małgorzata Sugiera

"Dialog - dramat - metateatr : (z problemów teorii tekstu dramatycznego)", Sławomir Świontek, Łódź 1990 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/3, 266-270

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sławomir Świontek, *DIALOG — DRAMAT — METATEATR*. (Z PROBLEMÓW TEORII TEKSTU DRAMATYCZNEGO). Łódź 1990. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 192.

Celem książki Sławomira Świontka *Dialog — dramat — metateatr* jest opis specyfiki dramatycznego dialogu przez przeciwstawienie go codziennej konwersacji oraz dialogom w epice, a także nowa definicja i klasyfikacja sposobów istnienia tzw. metateatralności na różnych poziomach tekstu dramatu. W trakcie lektury okazuje się jednak, że autor zapowiada we wstępie więcej, niż jest w stanie spełnić. Poza tym dogmatycznie zakładając, że ograniczy się do słownej postaci tekstu, niektóre aspekty dramatycznego dialogu i metateatralności dramatu zbyt upraszcza bądź pomija zupełnym milczeniem.

Jak łatwo zauważyć, nasze codzienne rozmowy tracą wiele ze swojej jednoznaczności po wyjęciu z kontekstu, w jakim się odbyły. Naczelną zasadą języka i językowej komunikacji jest ekonomia, stąd bardzo chętnie odwołujemy się do otaczającego nas świata, używając zaimek wskazujących i gestów, oraz do tzw. wspólnej wiedzy. W literaturze cały kontekst sytuacyjny i kompetencyjno-systemowy musi zostać odtworzony i przekazany czytelnikowi. O wiele łatwiej zrobić to w epice, gdzie narrator opowie dokładnie o miejscu, w jakim toczy się rozmowa, zrelacjonuje zachowania, gesty i strategie językowe interlokutorów. W dramacie didaskalia potrafią przekazać jedynie część tego typu informacji, większość z nich powinna nasycić wypowiedzi postaci. Słusznie więc pisze Świontek, że „konstruowany przez język kontekst przybiera charakter znaku sytuacji, w jakiej przebiega akt konwersacyjny” (s. 38). Kategorie deiktyczne, które w codziennej rozmowie odsyłają do rzeczywistego świata, tu spełniają przede wszystkim funkcję performatywną: powołują do istnienia świat, do którego odsyłają i w którego ramach stają się sensowne. Dzieje się tak nie tylko w odniesieniu do sytuacji, w jakiej toczy się dialog. Także sama postać, dialogowe „ja”, powstaje dopiero jako efekt tej wypowiedzi, której pozornie jest autorem.

W epice dialog ma charakter przytoczenia bądź stanowi relację narratora o pewnym akcie słownym (mowa pozornie zależna). W dramacie nie ma narratora snującego opowieść, tu same dialogi postaci układają się w logiczne ciągi zdarzeń, budując sensowną fabułę. W jaki sposób odrębne dialogi, toczone w rozmaitych sytuacjach i pomiędzy różnymi osobami, potrafią stworzyć jeden, znaczeniowo spójny tekst?

Odpowiedź Świontka brzmi dosyć przekonująco. Przypomina on najpierw teorię aktów mowy, która traktuje język nie jako realizację pewnych dyrektyw systemu, ale jako instrument działania. Oczywiście, w codziennej praktyce językowej mówiący nie ma większego wpływu na skutki, jakie jego wypowiedź faktycznie wywiera na interlokutora. W dramacie jednak efekty aktów illokucyjnych poszczególnych postaci leżą w gestii autora. To właśnie dzięki perlokucyjnym skutkom aktów wypowiedzenia, ustalonym odgórnie przez dramatopisarza, fabuła może posuwać się naprzód. Każda wypowiedź postaci odrobinę zmienia układ odniesienia, zmienia — inaczej mówiąc — dialogowe „ja” i świat, w którym się ono znajduje. Następujące po sobie tego typu zmiany budują ciąg fabularny. Postać zatem nie tylko mówi i w ten sposób — wpływając na swojego rozmówcę — działa. Ona także każdym swoim zdaniem popycha akcję naprzód.

Wobec codziennej konwersacji dialog w dramacie jest znakiem ikonicznym (Świontek stosuje mylący i słabo zakorzeniony w naszej teorii literatury termin „ikona”) o tyle, o ile naśladuje rzeczywiste zasady używania języka, jego społeczną pragmatykę. Ze względu jednak na konieczność utworzenia z serii dialogów spójnej znaczeniowo struktury fabularnej jego ikoniczność musi zostać uchylona: wbrew językowej pragmatyce skutki, jakie wypowiedź wywiera na interlokutora, zostają z góry zaprogramowane, wpisane w sceniczny dialog.

Nie wszystkie to jeszcze tajemnice dramatu. Jedną z jego podstawowych własności jest bowiem podwójny system komunikacji. Dialog w dramacie toczy się przecież w czyjejs obecności i ze względu na kogoś, kto — choć sam nie bierze w konwersacji udziału — decydująco wpływa na jej treść i przebieg, tj. ze względu na czytelnika lub teatralnego widza. Wypowiedź postaci zatem to nie tylko słowa skierowane „do kogoś”, w równym stopniu przeznaczone zostały „dla kogoś”, dla milczącego obserwatora i słuchacza. Stąd znane wszystkim konwencjonalne chwytły — relacje posłańców, znalezione listy, powiernicy, monologi i wypowiedzi „na stronie”. Czytelnik i widz muszą wiedzieć tyle samo co postacie. A nawet więcej. Dysproporcja w ilości i jakości informacji, jakie za pośrednictwem dialogu otrzymuje każda ze scenicznych postaci i odbiorca dramatu, stanowi nie tylko podstawowy warunek znakomitej większości sytuacji komicznych i dramatycznej ironii. Ta dysproporcja to także — jeśli wierzyć Friedrichowi Dürrenmattowi — istotna cecha samego dramatu. Sytuacja, w której dwie osoby siedzą przy stoliku, piją kawę i rozmawiają, nie ma nawet śladu dramatyzmu. Dopiero wówczas gdy widz wie, że w jednej z filiżanek (a najlepiej w dwóch!) znajduje się śmiertelna trucizna, cała scena — twierdzi Dürrenmatt — nabiera typowego dla dramatu napięcia, gdyż dialog nic nie podejrzewających postaci zyskuje podwójny wymiar: co innego znaczy dla każdej z nich, co innego zaś — dla widza.

O podwójnym systemie komunikacji w dramacie i teatrze pisano już wielokrotnie. Najbardziej wyczerpująco jego istotę oraz skutki różnicy w perspektywie oglądu i stopnia zrozumienia akcji między scenicznymi postaciami, autorem dramatu i odbiorcą przedstawił Manfred Pfister w książce *Das Drama*¹. Dlatego też trudno wybaczyć Sławomirowi Świontkowi podstawowe błędy w przedstawieniu tego aspektu dramatycznego dialogu. Nie broni go w niczym zgłaszane we wstępie zastrzeżenie, że swoje rozważania ograniczy wyłącznie do słownej postaci dramatu. Jeśli już bowiem decyduje się wkroczyć na teren teatru, powinien robić to odpowiedzialnie.

Tymczasem nie sposób zgodzić się z tezą Świontka, że „dialog dramatyczny poprzez swoje utrwalenie w postaci pisemnej zakłada istnienie odbiorcy umiejscowionego poza sytuacją dialogową wpisaną w tekst dramatu” (s. 19). Po pierwsze dlatego, że to nie utrwalenie na piśmie decyduje o dramatyczności dialogu. Wiele już dialogów zapisali badacze teorii konwersacji, a żaden z nich nie stał się przez to dialogiem dramatycznym! Po drugie, nawet kiedy jesteśmy świadkami dramatu rodzącego się „na żywo”, w *commedia dell'arte* czy w spektaklach teatrów kontrkultury lat sześćdziesiątych, zawsze jest to rozmowa, w której — choć nie jest utrwalona na piśmie — nie zapomina się o obecności milczącego obserwatora. Istnienie odbiorcy poza sytuacją dialogową nie ma nic wspólnego z procesem przejścia od literatury ustnej do pisanej. Jest po prostu niezbywalną cechą dramatycznego dialogu w każdej jego postaci.

Błędne założenie, jakoby zmiana sposobu utrwalania utworów literackich miała wpływ na kształt sytuacji dialogowych, zrodziło się być może z utożsamienia sytuacji scenicznej z sytuacją teatralną. Pisze bowiem Świontek, że fakt inscenizacji zmienia charakter słów scenicznej postaci. Jeszcze w dramacie była to wypowiedź dwupoziomowa, skierowana tyleż „do kogoś”, co istniejąca „dla kogoś”. Na scenie staje się ona wyłącznie skierowana „do kogoś”, a wszystkie pojawiające się w niej odniesienia ostensywne odnoszą się do sytuacji teatralnej, w której komunikacja odbywa się na osi scena—widownia. Nie trzeba być znawcą teatru, aby dostrzec, jak ogromnie Świontek się w tym przypadku myli. Bardzo rzadko przecież aktor „wypada z roli” i rzeczywiście zwraca się bezpośrednio do widzów. Jeśli zaś robi to jako postać sceniczna, np. w monologu lub wypowiedzi „na stro-

¹ Zob. M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1977.

nie”, status widza nie różni się niczym od statusu czytelnika. Zazwyczaj jednak sceniczne postacie kierują swoje słowa do siebie nawzajem, a dopiero świat przedstawiony, w obrębie którego odbywa się ich konwersacja, adresowany jest do widza. Tak więc również w teatrze postacie mówią „do kogoś” i „dla kogoś”. A gdy tylko ich słowa mają charakter wypowiedzi „do kogoś”, odniesienia ostensywne odnoszą się nie do sytuacji teatralnej, jak twierdzi Świontek, ale — do sytuacji scenicznej, gdyż jedynie w ramach świata przedstawionego, zgodnie z konwencjami retorycznymi i uwierzytelniającymi, zyskują one swój sens.

Dla poparcia moich zarzutów nie muszę się nawet odwoływać do autorytetu Elizabeth Burns czy Patrice'a Pavisa. Wystarczy zacytować słowa samego Świontka. Kilkadziesiąt stron dalej kończy on swoje rozważania na temat dialogu i dramatu wielce efektowną figurą, pisząc: „Teatr jawi się jako dialektyczny spłot dwóch procesów: jest w równej mierze »inscenizują słowa«, jak i »werbalizacją« sceny»” (s. 79). Gdyby chciał być konsekwentny, musiałby pisać o „werbalizacji teatru”, lecz wówczas zakres jego definicji ograniczony by został do takich tylko dramatów, jakim poświęca drugą część swojej książki: do dramatów metateatralnych.

Świontek relacjonuje kilka prób klasyfikacji zasad stosowania i typologii funkcji tzw. figury teatru w teatrze. Przypominając prace Georges'a Forestiera, Manfreda Schmelinga, Tadeusza Kowzana, Lionela Abela i Roberta Nelsona, zwraca przede wszystkim uwagę na różnorodność definicji „teatru w teatrze” i punktów widzenia, z jakich budowano kolejne typologie. Nie wdaje się przy tym w szczególne dyskusje z twierdzeniami swoich poprzedników, ale podejmuje kolejną próbę określenia istoty chwytu teatru w teatrze. Wychodzi przy tym z założenia, że we wszystkich teatralnych znakach dominuje aspekt ikoniczny, a ikon jest tym typem znaku, który semiotycy uznali za niezdolny do autodefinicji. Ikoniczność teatru nieomal zatem uniemożliwia konstruowanie na scenie komunikatów metajęzykowych. Jedyna dla teatralnej sztuki szansa nadążenia za duchem naszych metatekstowych czasów to metajęzykowa funkcja dramatycznego słowa. Ujawnia się ona nie wtedy, gdy rozpatrujemy język jako system, ale „gdy bierze się pod uwagę jego ikoniczny charakter wobec procesu wypowiedzania, kiedy uwzględni się fakt, że jest on w pewnym sensie znakowym modelem językowej *semiosis* międzyludzkiej” (s. 95). Zgodnie z tym założeniem — metateatralnym poziomem tekstu dramatu staje się ten, na którym zapisuje się informacje dotyczące sytuacji teatralnej. Sytuacji odbiorcy oglądającego na scenie dialog, w którym mówienie „do kogoś” istnieje jako znak rozmowy przeznaczony „dla kogoś”. Stąd „metateatralność pojawia się wówczas — pisze Świontek — [...] kiedy ustanowiona zostaje nowa sytuacja, w której samo prowadzenie dialogu zostaje uprzedmiotowione wobec odbiorcy nie uczestniczącego w konwersacji” (s. 118—119).

Inaczej mówiąc, Świontek przekonany jest, że sztuka teatru dokonywać może aktu autorefleksji jedynie wtedy, gdy ujawni — podstawowy dla siebie — podwójny poziom komunikacji. Kiedy uświadomi widzowi istnienie wymiany informacji nie tylko między scenicznymi postaciami, ale także między sceną a widownią. Co prawda, autor książki *Dialog — dramat — metateatr* pisze o metateatralności języka dramatu, która stanowi szczególny przypadek metawypowiedzeniowego charakteru dialogu dramatycznego, ale ponieważ na wstępie swoich rozważań zaznaczył, że teatr nie potrafi inaczej zbudować poziomu „meta-” niż za pośrednictwem dramatu, sformułowanie takich ostatecznych wniosków wydaje się całkowicie uprawnione. Tak rozumiany poziom metateatralności ujawnia się w trojaki sposób: 1) dzięki jawnej zmianie adresata wypowiedzi postaci z fikcyjnego na wirtualnego lub rzeczywistego; 2) dzięki stematyzowaniu teatru jako sztuki w dialogach postaci toczonych poza teatrem; oraz 3) dzięki sfabularyzowaniu teatru jako sztuki przez

pokazanie na scenie fragmentu teatralnej próby, spektaklu itp. Tylko ten trzeci przypadek uważa Świontek za faktyczną figurę teatru w teatrze czy raczej: teatru w dramacie. Pisze bowiem: „Tak więc teatr w teatrze wkomponowany w tekst dramatyczny jest wyrażeniem za pomocą środków językowych pewnego nieliterackiego sposobu komunikowania artystycznego. Jest odwołaniem się za pomocą środków literackich do ogólnych reguł funkcjonowania sztuki teatru” (s. 162).

I znów — jak w przypadku rozważań nad zmianą adresata sytuacji dialogowej w teatrze — rodzi się szereg wątpliwości w chwili, kiedy Świontek, wbrew zapowiedzianemu ograniczeniu się do słownej postaci tekstu, wkracza na teren teatru, po którym porusza się dosyć niepewnie. Wydaje się, że byłoby lepiej, gdyby — prostując pogmatwane ścieżki poprzednich badaczy „teatru w teatrze” — wprowadził nowy termin: „teatr w dramacie”, i przy opisanu jego istoty i funkcji pozostał. Świontek uparł się jednak, aby podnieść znaczenie tekstu w przedstawieniu teatralnym, czyniąc z niego jedyne narzędzie teatralnej autorefleksji. A to już jest oczywistą nieprawdą.

Przylapać można przy tym Świontkę na gorącym uczynku. Roszczenia, jakie zgłasza w imieniu dramatycznego słowa, mają przecież rację bytu o tyle, o ile prawdziwa okaże się niezdolność innych teatralnych znaków do mówienia o samych sobie. To natomiast jest niesłuszne z co najmniej dwóch powodów. Pierwszy z nich wiąże się z odmówieniem teatrowi miana sztuki, która — jak powszechnie wiadomo — żywi się konwencjami. Drugi zaś to wybiórcze rozumienie ikonizacji znaku, który w jednym przypadku okazuje się zdolny do zbudowania poziomu „meta-”, natomiast w innym takiej zdolności nie posiada.

Zacznijmy zatem od tego, w jaki sposób Sławomir Świontek objaśnia proces inscenizacji dramatu. „Realizacja sceniczna dramatu [...] dokonuje przekładu niektórych z informacji tekstowych dotyczących kontekstu ze znaków językowych na ikonizację materialność” — argumentuje (s. 108—109). Wszystko na pozór się zgadza. Ale tylko na pozór. Pamiętać bowiem należy, że nawet w najbardziej naturalistycznym teatrze procesem tego „przekładu” (w rzeczywistości trudno tu mówić o jakimkolwiek przekładzie!) kierują określone — i historycznie zmienne — konwencje. Dawno już temu udawadniał Piotr Bogatyriew, przed kilku zaś laty z całą mocą podkreślił Jurij Łotman w *Semiotyce sceny*², że na scenie nawet najbardziej materialny przedmiot staje się tylko znakiem. Oczywiście, w niektórych przypadkach teatralny znak może swoim wyglądem przypominać autentyczny przedmiot, gest czy stan rzeczy (bądź nawet nim być), lecz nie zmienia to w żaden sposób jego sensu. Dość przypomnieć, że dzięki odpowiedniej scenicznej sytuacji prosty drewniany kijek stać się może laską, szpadą, karabinem, drzewem, koniem czy nawet człowiekiem, interlokutorem. W prawdziwym teatrze ani materialność, ani ikonizacja nie odgrywa większej roli: to przecież prawdziwa kraina Prospera.

Jeśli nawet założymy, że nasz Prospero zmalał do rozmiarów Antoine'a; że tworzy swój teatr wyłącznie z „ikonizacji materialności”, to nawet wtedy jego dzieło nie utraci zdolności do autorefleksji bez pomocy dramatycznego słowa. Jak proces wypowiedziany na scenie jest „w pewnym sensie znakowym modelem językowej *semiosis* międzyludzkiej” (s. 95), tak wszystko, co się na niej dzieje: gesty, mimika, kostiumy, relacje między postaciami, oświetlenie itd. — to także swoisty model międzyludzkiej *semiosis*. Scena teatralna bywała zawsze — i nadal pozostaje — modelem rzeczywistego świata. I ta strukturalna odpowiedniość pomnożona przez konwencjonalność teatru jako sztuki daje podstawy do budowania poziomu „meta-” nawet z pominięciem płaszczyzny werbalnej. Aby się zbytnio nie rozwo-

² Zob. J. Łotman, *Semiotyka sceny*. Tłumaczył B. Żyłko. „Dialog” 1984, nr 11.

dzić, przytoczę słowa francuskiego teoretyka teatru, Patrice'a Pavisa, na którego autorytet Świontek się w swojej książce wielokrotnie powołuje i do którego sądów zdaje się mieć pełne zaufanie. A właśnie Pavis twierdzi, że teatralna inscenizacja zdolna jest do sformułowania komentarza na temat tekstu dramatu, jaki na scenie konkretyzuje: „Jego [tj. komentarza] elementy — pisze Pavis — znaleźć można w wyborze stylu gry, typu inscenizacji, rodzaju rytmu, w ustanowieniu określonych relacji (redundacja, opozycja) między różnymi systemami znaczącymi”³. Bardzo prawdopodobne, że teatr jako sztuka daje się stematyzować i sfabularyzować w tekście dramatu jedynie na trzy sposoby, opisane przez Świontkę w jego książce *Dialog — dramat — metateatr*. W teatrze jednak poziom metateatralny można zbudować na kilka innych sposobów.

Trudno nie docenić znaczenia książki Sławomira Świontkę, wydanej w dekadzie całkowitego niemal milczenia teoretyków na temat dramatu i jego właściwości. Rozważania Świontkę o istocie i roli dialogu w dramacie, o stosunku dialogu dramatycznego do codziennej konwersacji oraz do przytoczeń rozmów w utworach epickich, stanowią znaczący wkład w polską teorię dramatu. Trudno też nie docenić uwag autora na temat systemu komunikacji w teatrze i zaproponowanej klasyfikacji zasad istnienia sytuacji teatralnej w tekście dramatycznym. Szkoda tylko, że Świontek w równym stopniu nie zna się na sztuce teatru. Błędy, jakie w tej materii popełnił, obniżają bowiem walory jego interesującej książki.

Małgorzata Sugiera

³ P. Pavis, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*. Tłumaczyła M. Sugiera. Jw., 1989, nr 8, s. 109.