

Dobrochna Ratajczakowa

Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6, 80-92

1990

Artykuł został 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.

Dobrochna Ratajczakowa

Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu

Kondycja dramatu jako przedmiotu badań nie jest u nas dzisiaj najlepsza. Kto zresztą zajmuje się obecnie dramatem? literaturoznawca? teolog?

Teoretycy literatury wypowiadają się o dramacie najczęściej z obowiązku podręcznikowej syntezy, traktując go jako konieczne dopełnienie tradycyjnej triady rodzajowej. W innych przypadkach rzadko zajmuje on ich uwagę. Łatwo przy tym dostrzec, że z biegiem lat maleje jego badawcza atrakcyjność. Pobieżny przegląd prac w wydanych niedawno *Problemach teorii dramatu i teatru* przekonuje, że najobfitszy plon przyniosły w tej dziedzinie lata sześćdziesiąte i pierwsza połowa następnego dziesięciolecia. Krótko mówiąc — jest źle, choć zapewne mogłoby być gorzej, o czym z kolei przekonuje stosunek do dramatu historyków literatury.

Stan badań nad dziejami dramatu polskiego budzi, niestety, przygnębienie. Nad zalanym wodami niepamięci rozległym obszarem dzieł sterczą samotne szczyty: góra Mickiewicza, wierch Słowackiego, turnia Norwida, masyw Wyspiańskiego, łańcuchy Fredry i Witkacego — a wzniesienia te atakują pojedynczy ryzykanci, często wybierający trudne szlaki, w ciężkich, „zimowych” warunkach. Uznanie dla podejmowanych wysiłków nie powinno jednak przesłaniać faktu, że

u stóp olbrzymów odkrywamy najczęściej zatopione przestrzenie. Oto równia postaniszawowska i międzypowstaniowa, gdzie straszy zapadisko Jana Nepomucena Kamińskiego, rów Fryderyka Skarbka, uskok Konstantego Majerowskiego. Dalej rozciąga się topiel pozytywistów, okalająca lekko już kiedyś podsuszony rezerwat Bałuckiego i Blizińskiego, a ostatnio Kazimierza Zalewskiego; potem powoli grunt się podnosi i miejscami można przejść suchą stopą po ścieżkach Rittnera czy Zapolskiej, trzeba wszakże uważać, by nie ugrzęznąć (mimo rad przewodników) na bagnach Micińskiego, by nie zabłądzić na wciąż słabo rozpoznanym płaskowyżu Żeromskiego. Przechodzi on płynnie we wzniesione w latach dwudziestych pasma nieregularnych wzgórz Szaniawskiego, Rostworowskiego, Przybyszewskiej, poprzecinane licznymi, zmienionymi w jeziora dolinami. W sumie jest to przygnębiający, martwy pejzaż pogrążonych w toni tekstów, spoczywających na dnie kontynentów gatunków, nie istniejący już świat, o którym nie mamy niemal żadnego wyobrażenia. Przyznam od razu, że świadomie nie jestem w tej chwili sprawiedliwa, że „zapominam” o pojedynczych dokonaniach i pasjach. Jak długo jednak można korzystać głównie z usług pasjonatów? Nasi dalsi i bliżsi sąsiedzi od dawna opracowali dzieje swych narodowych dramatów i jakoś nie wstydzą się prowadzić badań ani nad melodramatem, ani nad farsą. U nas tymczasem zda się wciąż pokutować stary podział na twórców i pisarzy, na dzieła sztuki duchowo trwałe i plody rzemiosła przeznaczone wyłącznie do konsumpcji, na to, co stworzone i co jedynie napisane. Systematyczne badania literacko-teatralnych zjawisk „średniego zasięgu” (H. Markiewicz), sytuowanie tekstów w ramach technicznych i instytucjonalnych możliwości teatru, czy ich ujmowanie w kategoriach scenicznej praktyki i produkcji — jest u nas prawie nie spotykane. W dodatku nasze literaturoznawstwo wciąż chyba nie docenia roli związków między dramatem a teatrem dla kształtu i charakteru gatunków scenicznych, przechodząc do porządku nad akceptowaną milcząco ich odrębnością. A przecież warto sobie uświadomić, że rozwiązanie kwestii jedności bądź odrębności dramatu w stosunku do literatury i teatru zawsze ma charakter historyczny i nigdy nie było ostateczne. Na ogół zdawano sobie sprawę (nawet intuicyjnie) z różnicy między doświadczeniem dzieła a doświadczeniem spektaklu, toteż rozmaicie motywowane działania integrujące lub separujące obie dziedziny tworzenia były wyrazem określonych postaw estetycznych.

Współczesne literaturoznawstwo inspiruje badania nad dramatem jako formą teatralną. Akceptując generalnie ten kierunek sędzę, że nie można dramatu wyłączać z literatury. Lektura powinna uwzględnić jego dwoisty status, zatem uznawać współzależność literackiej perspektywy dzieła i pragmatycznej perspektywy wirtualnego spektaklu. Należy bowiem pamiętać, że wpisana w dzieło instrukcja spektaklu jest rezultatem autorskiego wyboru określonego układu komunikacyjnego — teatralnej sytuacji wykonawczo-odbiorczej. To ona ma przecież scalić serię pozornie autonomicznych wypowiedzi wielu mówiących podmiotów, nadać jej pewien sens pragmatyczny, nieobojętny dla jej całościowego znaczenia. Zewnętrzna wobec dramatu teatralna sytuacja zostaje przez tekst zinterioryzowana; dzieło ją przewiduje i projektuje jako istotny element swego rodzajowego nacechowania.

Z tego faktu wypadałoby wyciągnąć praktyczne wnioski proponując takie podejście do dramatu, które zrównoważyłoby rozmaite dążenia redukcjonistyczne: 1) ujmujące dramat wyłącznie z literackiego punktu widzenia, więc odrzucające całą sferę wykonawczą i jakby nie zauważające gatunkowego wyboru autora oraz 2) traktujące utwór jako tylko zapis spektaklu, zatem koncentrujące się na tym, co jedynie stanowi autorską hipotezę możliwej realizacji. Rzecz jasna, nie proponuję żadnych działań likwidatorskich. Różne sposoby czytania dramatu mają jakąś własną rację bytu. Chcę jednak zastanowić się nad tym, co dla lektury dramatu wynika z autorskiej decyzji podjęcia tej a nie innej formy.

Punkt wyjścia wydaje się jasny: dramat jest utrwalonym „wydarzeniem mowy”, „powiedzianym mówieniem” (P. Ricoeur), mocą tradycji wymagającym określonych warunków dla swego społecznego zaistnienia. Projekt przekształcenia literackiego zapisu w zdarzenie teatralne pozostaje w pewnym sensie otwarty. Cechą dramatu jest bowiem nie tylko „zamrożenie” utrwalonych rzekomych aktów mowy (R. Ohmann), ale i „zawieszenie” (P. Ricoeur) przewidywanych warunków ich scenicznego ożywienia. Warunki te posiadają dwojaki charakter, uniwersalny i historyczny, motywowany ogólnymi prawami teatralnej komunikacji oraz aktualnymi praktykami wykonania i stereotypami odbioru.

W tym momencie odwołajmy się do prawd banalnych: do przekonania, że znaczenie teatru dla dramatu wiąże się z rudymentarnym gatunkowym założeniem bezpośredniego przekazania odbiorcy

obrazu rzeczywistości; do pamięci o tym, że pozorna nieobecność podmiotu dramatycznej wypowiedzi, jak każda tradycja, ukrytego poza światem przedstawionym, przerzuca na teatr funkcję pośrednika. On stwarza sytuację uzasadniającą pozorną wieloautorskość dramatu. I dzięki niemu dramatopisarz mógłby powtórzyć za Arturem Rimbaud: „Ja to ktoś inny”.

Przyjąwszy komunikacyjny schemat dzieła zaproponowany przez A. Okopień-Sławińską stwierdzimy, że już w relacji postać-postać następuje w dramacie przekazanie wykonawcy pewnych uprawnień autorskich. Wynika to z konieczności wprojektowania w dzieło warunków bezpośredniego kontaktu, oddziałujących zarówno w ramach sztuki przedstawionej, jak przedstawienia sztuki (relacja scena-widownia). Gest zrzeczenia wyraża w tekście oczywista presupozycja dotycząca natury zdarzenia i charakteru komunikacyjnej sytuacji. Pojawia się świadomość gry w różnym stopniu spełniająca poszczególne *dramatis personae*, manifestująca się w sfunkcjonalizowanym obrazie aktora. Dookreśla on sposób mówienia postaci, jej ruch i gest, jej możliwości kontaktu z innymi postaciami. Rzecz jasna, „tkwiąca” w implikowanym przez dialog kontekście postać nie wie, że jej istnienie jest funkcją tego dialogu, że jest stworzona przez szeregi rzekomych aktów mowy. Ta wiedza pochodzi z wyższego poziomu wewnątrztekstowej komunikacji, który wyznaczają dwie sytuacyjno-funkcjonalne role: wewnętrznego reżysera i wewnętrznego widza, adresata dramatyczno-teatralnej narracji.

Reżyser wewnętrzny, odpowiednik naczelnego narratora w epice, mimo presji czynników literackich jest zasadniczo konstrukcją pragmatyczną. Stanowi funkcję określających dramat zasad spektaklotwórczych, co otwiera w dziele swoistą „furtkę”, przez którą wkracza do tekstu długi szereg rzeczywistych reżyserów, dostosowujących go do konkretnych warunków własnego spektaklu. Rolę tę wyraża przede wszystkim sposób ukształtowania dramatu jako ciągu kadrów zbudowanych synoptycznie, ale skomponowanych sekwencyjnie, według podwójnych „receptur” teatralno-literackich. Te pierwsze poddane są wymogom przestrzennych układów fabularnych (termin A. Ubersfeld), te drugie — czasowych, linearnych. Reżyser wewnętrzny jest swoistym wykonawcą autorskiego gestu narratorskiego. Przypisywane mu „kwestie” mają zasadniczo wymiar wehikularny — traktowane informacyjnie słowo ma odpowiadać projektowanemu teatralnemu stanowi rzeczy, przejrzyste w stosunku

do potencjalnego spektaklu, „powołane do przeniesienia innej aktywności” (J. Ziomek). Informacje reżyserskie (zawarte i w dialogach, i w didaskaliach) konstruują określony punkt widzenia w czasoprzestrzeni teatru, przysługujący widzowi wewnątrzdramatycznego wirtualnego spektaklu. Ich motywację odnajdziemy w planie wyższej instancji nadawczej dramatu; należy ona do podmiotu utworu, dokonującego literackiej transpozycji przewidywanej sytuacji komunikacyjnej.

Efektom tej transpozycji staje się semantyczna figura spektaklu. Przenika ona dramat na wskroś, widoczna jest tylko poprzez siatkę literackiego sposobu wyobrażania i ma charakter energetyczny. Zostaje bowiem jakby „wypromieniowana” przez rozproszone w dziele słabsze lub silniejsze „porcje” cząstek teatralnie naładowanych, sygnały potencjalnego spektaklu. Zasadniczą jej funkcją pozostaje identyfikacja historycznego modelu wypowiedzi scenicznej, wybranej *quasi*-gatunkowej formy teatralnej, pośredniczącej między dramatem a rzeczywistością jako swoisty mechanizm kodujący (termin J. Łotmana). Znajomość reguł działania tej formy pozwala, na przykład, na odczytanie postaci dramatycznej poprzez znamienne dla niej gesty sceniczne czy *emploi*, a tak zwanego miejsca akcji poprzez aktualne zwyczaje sceniczne i techniki obrazowania. Wszak pozy i ruchy postaci, charaktery wnętrza i krajobrazów są „nasycone” konwencjonalną teatralnością, w sposobie zwizualizowania i kompozycji uzależnione od typu okadrowania.

Stąd nie może być obojętne, jak — przykładowo — przedstawia się instrukcja wykonawcza *Zemsty* i jakie niesie sensy. Ale stanie się to jasne dopiero wówczas, gdy będziemy umieli odnieść ją do żywych około połowy XIX wieku konwencji komediowego spektaklu, jednej z *quasi*-gatunkowych form teatralnych, ustalonych w wielowiekowym procesie „przepowiadania”. Wśród nich znajdzie się nie tylko komedia, także farsa, tragedia, melodramat, arlekinada, widowisko dworskie etc. Niech nas nie mylą nazwy, w wielu przypadkach identyczne z nazwami gatunków literackich; wszak powstawały w ścisłej z nimi więzi. Ale zbiór form teatralnych jest niesystemowy i otwarty, a ich natura odmienna. Są to złożone zespoły niejednorodnych jednostek—sytuacyjnych, obrazowych, gestyczno-ruchowych, wielkich i małych chwytów służących teatralizacji rzeczywistości. Pozostają one istotnym punktem odniesienia dla dramatów jako sprawdzone w praktyce rozwiązania wykonawcze. Działanie danej

quasi-gatunkowej formy teatralnej może być wzmocnione przez wpływ konkretnego spektaklu, w swoim czasie uznanego za wzorcowy. Taką funkcję spełniło np. warszawskie przedstawienie melodramy Raimunda *Chłop milionowy* (1829), od którego zwykło się datować przełom romantyczny w naszym teatrze.

Quasi-gatunkowa forma teatralna stanowi podstawę całościowego ukształtowania scenicznej instrukcji dramatu, obejmującej projektowane działania reżyserskie i aktorskie. Zapewnia ona dziełu wykonawczą spójność i tożsamość, dostarcza teatralnej motywacji jego znaczeń. Oczywiście pojedynczy tekst może wykorzystywać nie tylko jedną formę, niezależnie od swej literackiej kwalifikacji gatunkowej; może ją też przedrzeźniać i parodiować, może odwoływać się do form nie mających jeszcze ostatecznej postaci wykonawczej, form o niejasnym scenicznie statusie. Istotny pozostaje jednak zawsze stopień podporządkowania dzieła tym zobiektywizowanym modelom spektaklu — dramat może wykorzystywać je bez zmian, ale może je również przetwarzać, redukować, wzbogacać o elementy zaczerpnięte skądinąd.

Wewnątrztekstowy projekt spektaklu wyraża właściwą danemu dramatowi modalność i staje się istotnym współczynnikiem rodzajowym. Nie jest ani nieważny, ani efemeryczny i zewnętrzny wobec utworu, choć różny sposób jego wprojektowania, stopień nasycenia nim dzieła zależy od wielu czynników (takich jak poetyka gatunku, jego związek z praktyką sceniczną, intencja autora etc). Kształt i charakter projektu może wyznaczyć teatralną typologię dramatów. Na biegunie „negatywnym” znajdziemy tu „dramaty pozorne” (tak nazywa je Z. Raszewski), w których nie ma „miejsca na spektakl”, choć posiadają one pewne zewnętrzne atrybuty modalno-rodzajowe; biegun „pozytywny” stworzą czyste scenariusze, literacko słabo wykrystalizowane, nie troszczące się o literackie walory słowa dialogowego, za to eksponujące skrajnie pragmatyczne i funkcjonalne nastawienie na spektakl. Między nimi zawiera się możliwość pośrednich, w miarę zrównoważonych, typów utworów: dramatyczno-teatralnych i teatralno-dramatycznych. O zakwalifikowaniu dzieła do jednej z grup decyduje wewnątrztekstowa dominacja czynników literackich lub teatralnych, wzajemnie wyłumiających swoje działanie. Poznanie dwoistych mechanizmów tego układu wymaga od badacza, by zastanowił się nad swą dotychczasową rolą sługi dwóch panów.

Sluga dwóch panów Goldoniego to jedna z najślynniejszych komedii włoskich, żądająca od wykonawców szczytów aktorskiej wirtuozerii. Jej tytułowy bohater, Truffaldino, usługuje parze kochanków rozdzielonych przez niekorzystny bieg wydarzeń: przebranej za mężczyznę Beatrice i zabójcy jej brata, Florindowi. Usiłuje utrzymać przy tym każdego z nich w nieświadomości istnienia tego drugiego. Od obu przyjmuje więc zlecenia, od obu dostaje kopniaki, obu okłamuje na potęgę i obu musi w końcu prosić o wybaczenie. W tych warunkach nie trudno o pomyłki i błędy, stające się źródłem licznych nieporozumień, a nawet mimowolnego uśmiercenia przez służbę swych panów. Omyłki wszakże okazują się dobroczynne, wiodąc kochanków do rozpoznania i szczęśliwego małżeństwa, które nie jest „ani trucizną, ani medykamentem”, „to miód, to ulepek, to konfitura”.

O mariaż zatem, jak zawsze w komedii, idzie rzecz cała, a podejmując pół żartem pół serio wspomnianą analogię, powiedzmy: o badawczy mariaż dramatu i teatru (nie o ich utożsamienie). Mariaż ten zmienia radykalnie sytuację badacza, jak zmienia sytuację Truffaldina. Zdejmuje z niego odium nieprawej, podwójnej służby, z podejrzanego franta czyni (w miarę) przyzwoitego człowieka. W miarę — bowiem na ogół więzy małżeńskie nie są gwarancją równości partnerów, mimo ich zjednoczenia, co zawsze komplikuje sytuację służki.

Badacz dramatu musi zdecydować, czy zechce kontynuować teatralno-dramatyczną komedię omyłek. Jeśli tak, czyż nie powinien posiadać mistrzostwa Truffaldina w oszukiwaniu pozornie nie znających się panów, przechodzić różnych prób obrotności i trwać na dwuznacznej pozycji tego, o którym mówi się w sztuce: „Skacze tu, skacze tam, istny diabeł...” Czy może raczej dążyć do uchwycenia właściwej dla dzieła zasady „małżeńskiego” kontraktu między teatrem a dramatem? Warunki tego kontraktu będą oczywiście rozmaite, współokreślane przez epokę, typ dramatu i teatru, intencję autora. Ale taka postawa pozwoli odczytać i zrozumieć przetworzony literacko ślad teatralnej maski, odnaleźć zmienną jedność literatury i teatru, którą umożliwiała dramatyczna *mimesis*.

Dwa komplementarne typy dramatycznej notacji, zapis wypowiedzi słownej i opis szeroko traktowanej sytuacji wypowiedzianej, posiadają przeciwstawny charakter. Dialog uzyskuje tu znamię kompletności i ciągłości, zakwestionowanej dopiero w trakcie rzeczywistego

spektaklu, który ukazuje go jako „mowę ciągle przerywaną, przeskakującą od osoby do osoby, wytryskującą ciągle na nowo z sytuacji pozajęzykowej” (J. Mukařovský). Opis sytuacji wypowiedziany jest natomiast nieciągły i niekompletny, choć stopnie tej niekompletności i nieciągłości będą różne, zależnie od historycznych relacji między dramatem a teatrem, konwencji scenicznych, reguł poetyki, dyrektyw gatunku, aktualnej praktyki widowiskowej. Sygnalizuje on jedynie złożoność potencjalnej scenicznej wypowiedzi. Te właściwości wpisanej w dramat instrukcji spektaklu wiążą się nieuchronnie z procesem atomizacji i schematyzacji elementów spektaklotwórczych, określonym zarówno przez niesystemowy repertuar teatralnych znaków, jak przez dominację reguł języka i dyrektyw literackiej praktyki. Z jednej strony — czynnikiem ograniczającym jest brak pisma teatralnego, co zmusza autorów do markowania w tekście okoliczności wykonania, sugerowania ich wyłącznie środkami literackimi; z drugiej zaś kształt przedstawienia jest nie tylko niemożliwy do zanotowania, ale też absolutnie nieprzewidywalny, nawet gdy projekt wykonawczy posiada dokładny adres (konkretnego aktora czy zespół). Zawsze jest schematyczny i stereotypowy, co tylko zwiększa jego „pojemność” realizacyjną. Czym jest zresztą dzisiaj zadyszka Hamleta, nerwowość damy kameliowej, co pozostało po imponujących kształtach królowych z francuskich melodramatów pisywanych dla panny George? Niewiele. A przecież dzięki nadwyżce swej literackiej organizacji dramat może również przerastać aktualne wymagania teatru i od nich się uniezależniać.

Z różnych więc względów, obok kompletnej notacji wypowiedzanego słowa, dzieło zawiera jedynie szkicowy zapis pozawerbalnych działań scenicznych, traktowanych przez autora modelowo, ukrytych pod powierzchnią słowa jako domyślny schemat wykonania. Sygnały potencjalnego uobecnienia zostają ściśle sfunkcjonalizowane, a poszczególne elementy sytuacji, obrazu czy zachowania postaci często ujawnią się dopiero wówczas, gdy staje się to konieczne w toku akcji. Wprawdzie niektórzy autorzy wprowadzają do tekstu dodatkowe informacje — szkice sytuacji, rozmieszczenia dekoracji, precyzują ustawienie aktorów — zwykle jednak ma to miejsce w egzemplarzach teatralnych (czasem w dawnych drukach), z różnych względów powiększających zasób technicznych danych spektaklu. Na ogół natomiast dramaty poprzestają na zarysowaniu typowych warunków

wykonania, uznawanych przez autorów (zgodnie z tradycją) tyleż za konieczne, co wystarczające, by czytelnik mógł zidentyfikować wybrany model spektaklu, który zapewnia dziełu teatralną spójność, sensowność i tożsamość.

Badawcza lektura dramatu winna być zatem zróżnicowana pod względem celów, metod i funkcji, przy czym komplementarność rozmaitych sposobów czytania wydaje się wciąż pożądana ze względu na uwikłanie dzieła w układy literackie i teatralne. Z pierwszym rodzajem lektury mamy do czynienia wówczas, gdy badacz nie interesuje wykonawcza strona dramatu. Patrzy on na tekst jako na dzieło literackie o niejkiej odrębności rodzajowej, ale odrębności jakby ramowej, pozbawionej konsekwencji dla jego struktury i znaczenia. Przy takim spojrzeniu tradycyjny związek dramatu i teatru zostaje unieważniony, dzieło uwalnia się spod presji wymagań spektaklu, sygnały jego potencjalnej widowiskowości tracą sens sceniczny, a schematyczność upodabnia się do schematyczności epoki. W ten sposób od dawna zwykliśmy traktować dzieła największe, w największym też stopniu uniezależnione od sytuacji teatralnej komunikacji.

Lektura druga jest odmienna. Jeżeli w pierwszym przypadku badacz znajdował się poniekąd w sytuacji Truffaldina przekonującego Beatrice o śmierci Florinda, teraz postępuje odwrotnie — dowartościowuje teatr kosztem literatury. Czyta zatem dramat według teatralnego klucza, wykorzystując jednak nie tyle historyczne, ile uniwersalne uwarunkowania scenicznego uobecnienia tekstu. Jednocześnie nie waha się przed wprowadzeniem do dzieła współczesnej świadomości konwencji teatralnych, nowych kontekstów interpretacyjnych. Analizując osobno poszczególne składowe (przestrzeń, czas, postacie, akcje etc.) pragnie w nich uchwycić przede wszystkim ich teatralne znaczenie. Efektem tych poczynań będzie hipoteza wizji inscenizacyjnej, która staje się swoistą miarą tekstu: czytający podejmuje tu rolę *quasi*-inscenizatora. Metoda daje szczególnie interesujące wyniki w interpretacji teatralnej dzieł wielkich twórców, wizjonerów i reformatorów sceny.

Jeszcze inaczej wygląda sytuacja trzecia, odwołująca się do mariażu obu sztuk. Określa ją przede wszystkim nastawienie na historyczną postać „przepowiadanej” formy, czyli na ustalone typowe współczynniki spektaklu, które dookreślają i wypowiedzenie, i akt wypowiedzania. Między modelem spektaklu a dramatem nie ma

relacji bezwzględnego przyporządkowania, jest za to relacja konieczności i wystarczalności. Wszak dzieło nie wykorzystuje wszystkich możliwych układów modelu, choć dostosowuje się do możliwości *quasi*-gatunkowej teatralnej formy. Lektura pragmatycznych sensów dramatu ściśle związanych przecież z orientacją utworu na określony porządek teatralnej komunikacji wymaga „całościowej rekonstrukcji komunikacyjnego nastawienia wypowiedzi” (A. Okopień-Sławińska), zatem odczytania także różnych śladów obecności adresata wpisanego w dramat spektaklu — owych sygnałów porozumienia, zabiegów śmiecho- i wzruszeniotwórczych, by ograniczyć się do najbardziej wyrazistych przykładów. Takie spojrzenie na dzieło przywraca dramatowi znamienne dla spektaklu momentalność i lokalność, umożliwia rekonstrukcję jego przewidywanego oddziaływania, przeniknięcie przynajmniej części tego, co w dramacie najbardziej ulotne i nieuchwytnie, a co zawiera się w wypełniających dzieło obszarach nie-powiedzianego (*non-dit*, pisze A. Ubersfeld). Hipotetyczny widz wewnątrztekstowego spektaklu jest tu funkcją projektu czytelnika, pragnącego odcyfrować wpisaną w dramat relację między sceną a widownią, uchwycić przyjęty w dziele teatralny punkt widzenia. I dzięki temu domyślić się ponad (czy raczej poza) zapisanym słowem tego, co mógłby zobaczyć, usłyszeć, zrozumieć — widz.

Pamiętając o tym, że w trakcie lektury *de facto* nic nie widzimy i nie słyszymy, że nasze wyobrażenia są efektem konstrukcji, posłużmy się w tym momencie dwoma badawczymi synekdochami: „milczącego języka” E.T. Halla i „ślepego widzenia” E. Pöppela. Sygnalizują one ważność tego, co nie dociera do naszej świadomości, bo powstaje poza słowem, ale co przecież zostaje wyrażone inaczej, w sposób mało czytelny dla „nieuzbrojonego” oka. Takiej umiejętności „ślepego widzenia” wymaga od badacza ukryty pod powierzchnią dramatycznego słowa, niejako zmuszony do milczenia, język teatru.

Izolowane elementy spektaklu, nośniki potencjalnych scenicznych znaczeń, tworzą wiązki i szeregi różnej długości, niczym pasma włókniste przenikające cały dramat na trzech zasadniczych poziomach: ultratekstowym (didaskalia), tekstowym (dialogi) i infratekstowym (różnego rodzaju podteksty), przy czym ich możliwa „ślepa widzialność” jest zróżnicowana, także w zależności od kontekstu zrekonstruowanej *quasi*-gatunkowej formy teatralnej. Włókna te mogą pozornie nagle się urywać, by po jakimś czasie pojawić się na

nowo i ponownie zostać zerwane. Siła i częstotliwość występowania poszczególnych wiązek jest rozmaita. Najogólniej rzecz biorąc zwiększa się w sygnałach dotyczących zachowań aktorskich i sposobów traktowania słowa, zmniejsza w rozwiązaniach sytuacyjnych, a jeszcze większemu rozrzedzeniu ulega w ujęciach przestrzenno-dekoracyjnych, gdzie spotykamy najrozleglejsze obszary nie-powiedzianego. Rekonstrukcja całości projektowanego spektaklu wymaga więc od badacza wypełniania miejsc pozornie pustych i podejmowania działań montażowych, scalających oddzielone od siebie jednostki przedstawienia, rozsunięte tak w porządku następstwa, jak jednoczesności.

Dramat należy zatem czytać „dwuosiowo”: poziomo (R. Demarcy nazywa tę odmianę lektury horyzontalną) i pionowo (według Demarcy’ego — poprzecznie, transwersalnie). Lektura linearna (horyzontalna) pozwala nie tylko uchwycić tok akcji i bieg anegdoty, ale też ujawnić znaczenie tworzących je kolejnych sekwencji fabularnych, natomiast natychmiastowa lektura wertykalna (transwersalna), rozrywająca strumień wydarzeń, uniemożliwia dostrzeżenie walorów rozwiązań sytuacyjnych i obrazkowych, kieruje naszą uwagę na semantykę poszczególnych sygnałów spektaklu, na znaczenie złożonych „pionowych” wiązek informacji przedstawieniowców, na sposób budowania relacji między poszczególnymi poziomami. Nie jest to jednak kompletny rejestr działań czytelniczych. Bowiem dla skonstruowania hipotezy całościowej struktury dramatyczno-teatralnej konieczne są momentalne czynności integrujące, które powołują do życia specyficzną, trzecią odmianę lektury — oscylacyjną. Ona właśnie warunkuje nieustanne „rzutowanie” zdobytych projektów obrazów na linię akcji, pozwala określić wyznaczniki stylowe teatralnej figury dzieła. Jest więc właściwą dla dramatu kombinacją ciągłości i nieciągłości, sukcesywizmu i symultanizmu, linearności i tabularności; uniemożliwia montaż całej scenicznej instrukcji, odtworzenie wykonawczej figury dzieła, mogącej pełnić funkcje interpretatora dla dialogowego słowa. Ona też przemienia dramat w swoisty model do składania.

Jeśli lektura linearna odtwarzając układ przedstawionych zdarzeń zamkniętych określonym finałem pozwala rozpoznać dramatyczność jako nieuniknioną jakość tych zdarzeń, to lektura transwersalna, otwierając w każdym momencie zarysowany ciąg na semantyczne walory projektowanego spektaklu, ujawnia rodzaj maski, kostiumu

i scenicznej pozy, znamiennych dla danego przypadku naśladowania. Jeżeli pionowa odmiana lektury dramatu przekształca dzieło w zbiór relatywnie autonomizowanych fragmentów, konstruowanych ze względu na siebie nawzajem, łamiąc fatalizm horyzontalnego odbioru (R. Demarcy), to odmiana oscylacyjna stwarza szansę scalenia dwu jego podstawowych sposobów porządkowania, linearnego i tabularnego; niejako na ich przecięciu otwiera drogę głębokiej interpretacji tekstu.

Lektura każdego dramatu winna być więc z góry rozdwojona, zawieszona w rozległej sferze „między”. Między faktyczną ciągłą obecnością słowa a potencjalnością jawnie nieciągłych sygnałów spektaklu, między tym, co zostało zapisane i utwalone — a tym, co tylko zaprojektowane, co zatem jedynie może zostać wypowiedziane, zagrane, pokazane; między tym, co motywuje tradycja literacka, a co uzasadnia tradycja teatralna. Tę międzysferę znamienną dla egzystencji dramatu odnajdziemy także w planie jego esencji: macecznik dramatu został wszak ukształtowany przez grę między literaturą a teatrem realizującą się w każdym utworze scenicznym, uzasadniając jego najgłębszą, rodzajowo-wykonawczą rację bytu.

Jednoczesność działania dwu rudymenarnych współczynników dramatu wymaga zaakceptowania przemiennej postawy czytającego. Jeśli bowiem czytam dramat z teatralnego punktu widzenia, zatem od strony tekstowych uzasadnień jego modelowych transformacji w spektakl, cały akt lektury zostaje zdominowany przez wykonawcze ujęcie dzieła, a jego rodzajowe uwarunkowania zyskują byt potencjalny, kształtując złudzenie literackiej natury głębokiej struktury utworu. Natomiast gdy zmieniam nastawienie i czytam dramat eksponując jego literackie uwikłania, formy wirtualnej obecności teatru przesuwiają się w głąb dzieła, nadając jej znamię przede wszystkim teatralne.

Takie odczytywanie dramatu posiada pewne analogie z mechanizmem rozpoznawania rysunkowych chimer, omawianych przez Ernsta Pöppela na przykładzie konturu twarzy mężczyzny, będącego zarazem konturem myszy. „(...) jeśli patrzący potrafi ujrzeć obie interpretacje, to obie ujrzeć musi” — pisze Pöppel stwierdzając, że zawsze jedno ze znaczeń wysuwa się na plan pierwszy, spychając w danej chwili w cień znaczenie drugie. Przemienność obu spojrzeń pozwala dotrzeć do podstaw pozornej chwiejności dramatu, odwołującego się zawsze do chwilowego i pragmatycznego, znamiennego dla danego dzieła

i tylko w tym dziele uchwytne — mariażu dwóch różnych sztuk i systemów znakowych. Obnaża także jego stosunek do teatralnego „tu i teraz” poprzez rekonstrukcję dwustronnych zależności między słowem a hipotetycznym obrazem scenicznym o przewidywanym modelowym charakterze i sugerowanej sile oddziaływania, ogólnie możliwej do zweryfikowania przy pomocy istniejących prac teatrologicznych nad historycznymi formami teatru i konkretnymi realizacjami danego dramatu.

W ten sposób w akcie lektury pojedynczego dzieła dramatycznego może zostać przywrócona względna jedność dramatu i teatru. Zakłada ona, że termin „dramatyczny” określa pewien sposób doświadczenia i ujmowania bytu jako jedna z podstawowych form wyrażania świata, rezultat swoistej intensyfikacji istnienia (E. Souriau) pozbawionego osłony i mediacji jednego podmiotu. W tej sytuacji wewnątrztekstowy projekt spektaklu pełni podwójną funkcję. Z literackiego punktu widzenia otwiera dramat na aktualne sposoby przedstawiania, natomiast z punktu widzenia teatru stanowi konieczne ograniczenie formy dramatycznej. Owa dwoistość formalna o stopniowalnych proporcjach zapewnia dramatowi charakter całościowy, skończony i zamknięty, umożliwia mu autonomię.

„Bycie dramatem” wymaga więc literackiej projekcji „bycia spektaklem”, wpisania w dzieło i odczytania warunków jego komunikacyjnego uzależnienia. Dzięki temu jednak możliwa się staje jego jednorazowość, tożsamość i niepowtarzalność, niezależność od wielu konkretnych realizacji scenicznych. Nie zostaje zniweczony, przeciwnie — jest uwydatniony status dramatu jako dzieła sztuki. Szczególny to, jak się zdaje, paradoks, gdy wpisany w dramat projekt spektaklu, owa uogólniona i schematyczna instrukcja hipotetycznej, a ze swej natury wielorazowej i nietrwalej materializacji przestrzeni, przedmiotów, osób, czynności — zapewnia tekstowi właśnie trwałość, jednorazowość i skończoność, więc tworzy podstawę dla jego „bycia dziełem”, stanowiąc o specyfice naśladowania dramatycznego, które (jak powiedział J. Duvignaud) „odtworza egzystencję działającą, ale samo nie działa”.

Czyż nie trafnie nazwał w latach dwudziestych Pitoëff swój teatr mianem „Budy Chimery”, *Baraque de la Chimère*?