

Małgorzata Sugiera

"Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku", Grzegorz Sinko, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/3, 382-388

1989

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.

kowym przeżywaniem, przekształcająca jedynie „wiedzę »jak«” w „wiedzę »że«”. Złudzenie o możliwości i nieodzowności „filozofowania z dołu”, apelującego do autorytetów „zdrowego rozsądku”, „rozumu praktycznego”, a zwłaszcza potocznego języka, żywili również analitycy, w tym także teoretycy literatury jako aktu mowy. Nie sposób tu przytaczać wszystkich argumentów podważających propozycje jednych i drugich. Rzecz bowiem przede wszystkim w tym, że i w przypadku analitycyzmu, i fenomenologii — przynajmniej Husserlowsko-Ingardenowskiej — zakładanie nieomyślności świadomości potocznej i potocznego języka kłóci się z koncepcją filozofii bezzałożeniowej. Oznacza rezygnację z postawy radykalnego (auto)-krytycyzmu, która winna cechować wszelkie autentyczne myślenie. W swego rodzaju dogmatyzm wpada również Andrzej Zalewski, bez zastrzeżeń przyjmując zmystyfikowany autorytet potoczności, choć jako fenomenolog powinien poddać go krytycznemu osądowi.

Naturalnie namysł teoretyczny musi od czegoś zaczynać. Autor *Dyskursu w narracji fikcjonalnej* otwarcie określa też na początku pozycje, z których będzie prowadził rozważania, i racje przemawiające za ich zajęciem. Za fenomenologią świadczyć ma mianowicie to, że: 1) dostarcza instrumentów niezbędnych do analizy postawionych w pracy problemów, 2) zapewnia osiągnięcie wyników wolnych od przypadkowości empirycznych generalizacji i historycznej zmienności stwierdzeń, gdyż odnoszą się one nie do faktu, lecz do istoty, oraz 3) stwarza przesłanki do koncepcji dzieła jako struktury sensu konstytuowanej przez świadomość, niejako „zadanej”, nie zaś „danej” w gotowej postaci. Względy te dla niefenomenologa nie są bynajmniej oczywiste, a ponadto nie uzasadniają jeszcze zastosowania fenomenologicznej aparatury pojęciowej. Zalewski wprowadza ją bez zastrzeżeń, uznając — w ślad za Müllerem-Vollmerem — że prawdziwie fenomenologiczna nauka o literaturze to nauka, która wykorzystuje i metodę, i pojęcia fenomenologii. Jej język jednak, pomimo że w zamierzeniu jak najbliższy potocznemu, jak najdalszy od terminów wymagających definicji, nie został przyswojony przez literaturoznawców. Kąśliwie o samym słowie „fenomenologia” pisał nawet bliski jej skądinąd Austin, wzbraniając się przed nazwaniem swojej filozofii „lingwistyczną fenomenologią”, bo nazwa ta... jest trudna do wymówienia. Z wyjątkiem paru wyrażeń język ten nie wszedł do powszechnego obiegu naukowego, a przez czytelników nieobytych z filozofią Husserla, nie tylko analityków, uznawany jest za sztuczny i niejasny. Posługując się nim Zalewski naraża się na niezrozumienie lub oddźwięk ograniczony do wąskiego kręgu odbiorców. Prawa do operowania wybranym językiem nie można, oczywiście, nikomu odmawiać, podobnie jak żądać unifikacji mowy literaturoznawczej. Szkoda jednak, że praca tak ważna i głęboka jest z góry skazana na mniej licznych czytelników, niż zasługuje. Chciałabym się mylić, sądzę jednak, że nastreczy wielu kłopotów historykom literatury współczesnej, dla których powinna przecież stanowić lekturę obowiązkową, prawdopodobnie nie sposób jej też wykorzystywać w dydaktyce akademickiej.

Danuta Ulicka

Grzegorz Sinko, *POSTAĆ SCENICZNA I JEJ PRZEMIANY W TEATRZE XX WIEKU*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 180 + errata na luźnej kartce. Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki.

Z końcem lat siedemdziesiątych ukazała się książka Ronalda Haymana, opisująca najbardziej ważne — zdaniem jej autora — innowacje we współczesnym dramacie i teatrze, pod znamienym dla tego typu rozważań tytułem *Theatre and*

*Anti-Theatre*¹. Hayman ujawnia we wstępie powody, dla których określił dramaturgię Becketta i Ionesco, Geneta i Handkego oraz teatr Brooka i Grotowskiego terminem „antyteatr”. Tłumaczy to w sposób następujący: „Użyć nazwy »antyteatr« to zarazem podkreślić negatywne, destrukcyjne, rewolucyjne, redukcjonistyczne i abstrakcjonistyczne tendencje w sztuce nowego teatru. Antydramat jest mniej mimetyczny niż satyryczny, nie tyle bywa historią o życiu w określonym miejscu i w określonym czasie, ile przedmiotem niereferencjalnym, zbudowanym zgodnie z wyznaczonymi przez siebie samemu regułami, przedmiotem negującym możliwości sztuki referencjalnej”². Przeczytawszy definicję Haymana tyleż wiemy, co i nie wiemy, jakie dramaty i jakie przedstawienia należą do „antyteatru”. Bo przecież prostota, oczywistość i jednoznaczność przeciwstawień typu: sztuka—anty-sztuka, dramat—antydramat, teatr—antyteatr, bardzo szybko odkrywają swoją pozorną. Dość zastanowić się nad tym, jak winna brzmieć definicja pierwszego słowa opozycji, aby spostrzec, iż przedrostek „anty-” przydany został pojęciu na tyle wieloznacznemu, że stracił wszelką moc wyodrębniania.

O pracy Haymana wspominam zresztą nie ze względu na jej szczególne wartości poznawcze czy metodologiczne. Raczej przeciwnie. *Theatre and Anti-Theatre* to jedna z wielu książek poświęconych współczesnym zjawiskom w sztuce teatralnej (i nie tylko), które — jeśli nawet dostarczają pewnych informacji, proponują jakies uporządkowania i typologie — nie naruszają w niczym podstaw naszej niewiedzy. Ich autorzy posługują się bowiem wciąż tymi samymi, przyjętymi powszechnie i już obiegowymi, lecz przez to wcale nie mniej niejasnymi i na poły metaforycznymi terminami, rozmywając dodatkowo ich semantyczne granice. „Antyteatr”, „dramat absurdu”, „teatralna awangarda”, „teatr postmodernistyczny” — to pojęcia-worki, w które zręczny krytyk potrafił i nadal potrafi włożyć dosłownie wszystko.

W swojej najnowszej książce *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku* stara się Grzegorz Sinko nie tylko pokazać, na czym polega i jaki ma zakres — typowy ponoć dla dzisiejszego teatru — kryzys postaci, ale także zweryfikować i uściślić niektóre ze wspomnianych wyżej pojęć-worków. Pożytków płynących z jego wysiłków nie można nie docenić. Trudno się jednak ustrzec przed wrażeniem, że — świadomie czy nieświadomie — zawęży on krąg odbiorców: skutecznie uwodząc czytelnika tytułem, odstręcza go zarazem nadmierną i wręcz manifestacyjną uczonością. Oto już na początku proponuje bowiem wykład strukturalizmu i narratologii, logiki modalnej i pragmatyki tekstu, logiki predykatów i semantycznej analizy składnikowej.

Żeby dostrzec i docenić maestrię, z jaką Sinko wydobywa z gąszczów cudzych teorii elementy konieczne dla jego własnego wykładu, trzeba samemu przekopać się przez okazały stos książek i artykułów. Tymczasem zwykły czytelnik (a nawet krytyk teatralny i teatrolog!) marszczy się i zżyma, kiedy znajduje co krok nowe nazwisko, nowy ułamek z jakiejś nie znanej mu bliżej całości. Nic więc dziwnego, że oddycha z ulgą, kiedy okazuje się, że autorowi brak kompetencji dla uzasadnienia hipotezy, zgodnie z którą systemy logik wielowartościowych mogą służyć jako matryce do konstruowania możliwych światów niezgodnych z klasyczną logiką.

Lecz nawet czytelnikom przekonanym, że — posłużmy się słowami Grzegorza Sinki — z teatrem w istocie bywa tak, jak z koniem u Benedykta Chmielowskiego: „Jaki jest, każdy widzi”, oplacą się trudy brnięcia przez teoretyczny wstęp,

¹ R. Hayman, *Theatre and Anti-Theatre*. New Movements Since Beckett. New York 1979.

² *Ibidem*, s. XI—XII.

pozornie mający niewiele wspólnego z tak rozumianym teatrem. Nagroda czeka bowiem wcale niebłaha. Tym razem autor nie popełnił błędu, który cechuje jego *Opis przedstawienia teatralnego*, i nie wytoczył olbrzymiej kolubryny teoretycznej, aby uśmiercić drobnego — choć z pewnością dokuczliwego — owada. Ten, kto przeczyta *Postać sceniczną*, w najgorszym przypadku dowie się trzech podstawowych dla współczesnego teatru rzeczy: 1° co jest absurdałne w tzw. dramacie absurdu, 2° gdzie skrywa się — wyczuwana intuicyjnie przez wielu krytyków i czytelników — różnica między dramatami Samuela Becketta a sztukami Eugène'a Ionesco, 3° dlaczego widzowie, mając świadomość przebywania w teatrze, mogą traktować spektakl jako wypowiedź aktora o nim samym. Pozna także kilka metodologicznych subtelności, jakie przydadzą mu się jako narzędzia analizy innych dramatów i teatralnych inscenizacji.

Zręczniejsz będzie zacząć od tych ostatnich. Podstawowym założeniem metodologicznym *Postaci scenicznej* jest teza, że przedstawienie teatralne to rodzaj tekstu (Sinko używa na jego określenie włoskiej nazwy *testo spettacolo*), który posługuje się kilkoma systemami znakowymi. Przyjęcie pragmatycznego punktu widzenia pozwala pozostawić na boku nie rozstrzygnięte wciąż (i kto wie, czy dzisiaj możliwe do rozstrzygnięcia) kwestie wewnętrznej organizacji, zasad segmentacji i poziomu konwencjonalizacji tzw. teatralnych kodów pozajęzykowych. Nie ogranicza to pod żadnym względem precyzji dalszego wywodu, gdyż autora interesuje nie tyle sposób inscenizacji i środki scenicznego wyrazu, ile to, co dzieje się między pokazanym i wypowiedzianym na scenie a znaczeniami, jakie konstruuje widz. W dokładnym opisie pragmatyki scenicznego tekstu pomaga Since przejęte od Chatmana rozróżnienie: systemy znakowe, porządek i sekwencja zdarzeń w ich linearnym przebiegu zaprezentowanym przez *testo spettacolo* to dyskurs, natomiast konstrukcja metatekstowa obejmująca porządek chronologiczny, związki przyczynowe, motywacje itp., jakie ustala odbiorca zgodnie ze swoją socjokulturową kompetencją — to historia.

Wyodrębnienie poziomu dyskursu i historii w *testo spettacolo* pozwala z kolei ostatecznie odrzucić — pokutujące w teorii teatru od czasów Otokara Zicha (1931) — przekonanie, że postać sceniczną można rozpatrywać w ramach dwupozycyjnej definicji znaku de Saussure'a, gdzie zadaniem aktora staje się skonstruowanie *signifiant*, którego *signifié* tworzy *dramatis personae*. Sinko dowodzi przekonująco, że postać istnieje jako autonomiczny tekst (co nie znaczy: samodzielny), gdyż powstaje jako konstrukcja metatekstowa na podstawie materiału (dyskursu) przedstawienia. Do jej opisu należy więc używać teorii znaku Peirce'a, czyli traktować postać jako przedmiot znaku, którego znaczenie tworzy całe przedstawienie jako interpretant. Klarowne teoretycznie staje się zatem, że — by jeszcze raz odwołać się do przykładu Sinki — to, jaki rzeczywiście jest koń, zależy tak od samego konia, jak od tego, kto na niego patrzy. Otrzymujemy tym samym podstawę do dalszych rozważań na temat sposobu i zasad pracy aktora nad budową scenicznej postaci, bez potrzeby wikłania się w psychologiczne subtelności. Uzyskujemy także możliwość precyzyjnego opisanie rodzaju i przemian konwencji tak na poziomie dyskursu, jak na poziomie historii. O praktycznych korzyściach płynących z tego typu teoretycznych ustaleń przekonuje najlepiej drugi tom *Semiotik des Theaters*, w którym Erika Fischer-Lichte pokazuje przemiany konwencji gestyczno-ruchowych w niemieckim teatrze epoki baroku i oświecenia³

Tropiąc karygodną czasem wieloznaczność obiegowych terminów, które zostały włączone — bez uprzedniego uściślenia — w naukowe wywody, Grzegorz Sinko nie zawsze bywa do końca precyzyjny. Główna wątpliwość, jaka rodzi się w trak-

³ E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. T. 2. Tübingen 1983.

cie lektury jego książki, dotyczy kategorii narracyjności *testo spettacolo*. Aby poznać definicję narracji i narracyjności tekstu literackiego, dość sięgnąć do któregoś z podręcznikowych opracowań teorii literatury. Lecz problem narracji w teatrze nie wydaje się kwestią bezsporną. Jeśli bowiem o spójności i sensowności zdarzeń na poziomie dyskursu decydować ma możliwość stworzenia na jego podstawie metatekstowej historii, to trudno się zgodzić, że *Niech szczerą artyści* Kantora należy do tekstów nienarracyjnych. To, co dzieje się na scenie, daje przecież asumpt do konstrukcji historii o wiele zgrabniejszej niż ta, jaką stworzył Sinko na podstawie dyskursu w *Victimes de devoir* Ionesco. Dyskurs Kantora poddaje się przy tym łatwiej uporządkowaniu chronologicznemu. Wystarczy zastosować najprostszą zasadę rozszczępienia postaci oraz manipulacji czasem, czyli *prolepsis* i *analepsis*.

Kłopoty z odróżnieniem teatralnych tekstów narracyjnych od innych *testo spettacolo* biorą się, jak przypuszczam, przede wszystkim z tego, że nie wiadomo do końca, czym różni się opisane przez Sinkę (s. 137, 174) łączenie sekwencji zdarzeń w ciągu narracyjne na zasadzie narracji od łączenia tych samych sekwencji na zasadzie metafory. W dołączonym do tekstu polskiego obszernym streszczeniu w języku angielskim znaleźć można dodatkowe wyjaśnienia. Mówi się tam, że w pierwszym przypadku, tj. łączenia na zasadzie narracji, mamy do czynienia z syntagmatycznym, w drugim zaś — z paradygmatycznym sposobem konstruowania znaczeń. Jeśli to nawet prawda, to jak z takimi narzędziami zabrać się do rozkładania na części konkretnego *testo spettacolo*, ja przynajmniej w dalszym ciągu nie bardzo wiem.

Brak jednoznacznego określenia właściwości wyodrębniających narracyjny *testo spettacolo* z grupy innych teatralnych tekstów pociąga za sobą nie tylko takie niejasności. Otóż za nienarracyjne uważa Sinko, niejako *ex definitione*, takie działania parateatralne jak psychodramy, „projekty specjalne” Grotowskiego i happeningi. O ile zgadzam się bez zastrzeżeń co do dwóch pierwszych, o tyle wahałabym się już przy tym ostatnim. Jak bowiem dowodzą analizy struktury happeningów przeprowadzone w *Strukturen des Happenings* przez Winfrieda Nötha⁴, większość z nich zakłada jako konstrukcje metatekstowe określone historie, a ich dyskursy bywają nie bardziej „otwarte” niż dyskurs w *Victimes de devoir*. Rzecz jasna, nie chcę tym samym dowodzić, że uznają happeningi za teksty narracyjne, wołałabym jedynie, aby przeprowadzając podział między nimi a teatrem autoperformacji autor zechciał użyć nieco ostrzejszego kryterium. Wykorzystał w tym celu można choćby fakt, że tak teatr autoperformacji, jak happening wykorzystują tę samą właściwość teatralnej sztuki: identyczność substancji znaków teatralnych z substancją świata rzeczywistego. Jeśli więc aktorzy tworzący *autoperformance* zawieszają teatralną semiozę na rzecz codziennej semiozy konwersacyjnej, to happeningi postępują dokładnie odwrotnie. W większości przypadków chcą zmusić widza, aby w sytuacji dalekiej od konwencjonalnie teatralnej zastąpił codzienną semiozę — semiozą teatralną.

Nawiasem mówiąc wątpię, żeby pierwsza z nazw klasyfikacyjnych zaproponowanych przez Sinkę, tj. „teatr logik modalnych”, w miejsce „teatru absurdu”, miała wielkie szanse upowszechnienia. Natomiast byłoby dobrze, gdyby przyjęto się u nas określenie teatr autoperformacji zamiast wspomnianego w *Postaci scenicznej* Schechnerowskiego teatru postmodernistycznego. W większości bowiem współczesnych prac „postmodernistycznym” nazywa się zupełnie inny typ przedstawień. W żadnym wypadku nie mówi się o „aktorskim publicznym byciu sobą” czy o „używaniu jaźni jako tekstu”, co charakteryzowało — jak twierdzą krytycy — teatr lat siedemdziesiątych. Określenia „postmodernistyczny” używa się dzi-

⁴ W. Nöth, *Strukturen des Happenings*. Hildesheim, New York, 1972.

siaj dla oddania charakteru teatru lat osiemdziesiątych, który „zderza ze sobą wszystkie style, aby wydobyć z nich jedynie to, co w danym momencie mu odpowiada; odrzuca to, co nazywamy jednostronną lekturą czy monolitycznym dyskursem inscenizacji; relatywizuje wszystkie interpretacje, proponuje równocześnie takie sensy, które sobie wzajem przeczą lub się znoszą; pochwała równowartość języków i kultur, na tym samym poziomie stawia rock i Mozarta, Charles'a Treneta i René Chara, komedię *dell'arte* i francuski realizm psychologiczny”⁵. I właśnie to drugie użycie przymiotnika „postmodernistyczny” bardziej odpowiada — mimo wszelkie materii pomieszanie w tej dziedzinie — zakresowi jego użycia w odniesieniu do trendów współczesnej sztuki.

O wartości całej książki nie stanowi jednak część rozważań poświęcona teatrowi autoperformacji. Mechanizmy „teatru bez semiozy teatralnej” opisywano już kilkakrotnie, a i Goffmanowska analiza „teatralnego obramowania” znalazła w teorii teatru swoje trwałe miejsce. To, co szczególnie inspirujące i cenne (nie tylko dla tzw. teatrologów), wiąże się z podjętą przez Grzegorza Sinkę próbą wyjaśnienia, na czym polega kryzys postaci w tzw. dramacie absurdu.

Analizę dramatów Becketta i Ionesco zaczyna Sinko od zreferowania niektórych tez Umberta Eco z książki *Lector in fabula*, gdyż, jak sądzi Sinko, problem „absurdalnej” dramaturgii da się rozwikłać jedynie na gruncie teorii możliwych światów. Stąd przypomina poglądy Eco na temat dwóch sposobów konstruowania fikcyjnych możliwych światów: zgodnego i niezgodnego z naszą wiedzą o świecie rzeczywistym. Tak w jednym, jak w drugim przypadku konieczną strukturę odniesienia tworzy świat znany z doświadczenia, z tym jednak, że matryce możliwych światów drugiego typu zawieszają niektóre z obowiązujących praw na zasadzie — jak nazywa to Eco — „operatora wyjątkowości”, jakim może być w powieściach *science fiction* np. maszyna czasu. Zgodnie z tym założeniem wyklucza autor *Lector in fabula* ewentualność konstruowania fikcyjnych możliwych światów niezgodnie z zasadami logiki klasycznej. Owszem, udaje się takie światy nominować bądź cytować, podając w deskrypcji każdą z określających je cech, lecz nie sposób zapisać ogólnych zasad ich konstrukcji, czyli wyjaśnić intensji zbioru elementów konstytuujących taki świat. W tym miejscu proponuje Sinko jako matrycę logiki wielowartościowe, lecz przyznając się do niekompetencji w tej materii, pozostaje przy zreferowanych sądach Umberta Eco.

W próbie polemiki ze zdaniem tego pisarza nie podniósł jednak Sinko kwestii — jak się zdaje — o wiele istotniejszej. Jak zostało już powiedziane, Eco przyjmuje za punkt odniesienia dla wszystkich możliwych światów normy świata, w którym aktualnie żyjemy i który nazywa światem rzeczywistym. Zapytać więc można o to, w jakim stopniu nasze sądy i przekonania o prawach i zasadach w nim obowiązujących determinowane są przez nasze własne doświadczenia i obserwacje, w jakim zaś — przez naukę i wpojona kiedyś teoretyczną wiedzę. Ważkość odpowiedzi na tak sformułowane pytanie pokazują także dalsze rozważania Sinki.

Szukając *differentia specifica* utworów Becketta i Ionesco, która uzasadniałaby nadaną im nazwę „dramat absurdu”, odrzuca autor recenzowanej książki możliwość użycia przymiotnika „absurdalny” w potocznym jego sensie. Od dawna przecież rozmaite *licentiae* pozwalały artystom odchodzić od „umeblowania” i stosunków znanych odbiorcy z codziennego doświadczenia i trójnosa Roberta z *Kubusia* Ionesco nie jest bardziej absurdalna niż satyr czy pegaz. Sinko przyjmuje wobec tego, że chodzić może jedynie o używanie w tych dramatach nieklasycznego, czyli właśnie „absurdalnego” rachunku zdań. Inaczej mówiąc, tzw. dramat absurdu to taki dramat, który zawiesza prawa logiki klasycznej (przede wszystkim zasadę

⁵ P. Pavis, „*Le Jeu de l'amour et du hasard*”: *une singerie postmoderne en trois bonds*. W zbiorze: *Analyse et perception du spectacle théâtral*. Paris 1988.

niesprzeczności i identyczności), z pomocą której człowiek zwykł porządkować swoje wrażenia i doświadczenia.

Słuszność takiej interpretacji potwierdzają — cytowane w *Postaci scenicznej* — wypowiedzi samych dramaturgów bądź ich bohaterów. W *Ofiarach obowiązków* znaleźć można choćby taką deklarację: „Czerpiąc inspirację z odmiennej logiki i odmiennej psychologii, wprowadzę sprzeczność do niesprzeczności, a niesprzeczność do tego, co zdrowy rozsądek uważa za sprzeczne” (cyt. na s. 63). Mamy zatem prawo oczekiwać, że w myśl tez Eco świat „absurdalny” zrodzi się na zasadzie naruszania praw świata normalnego, tj. znanego nam z doświadczenia. Nic bardziej pozorowego. Wczesne dramaty Becketta i nieomal cała dramaturgia Ionesco — jak słusznie dowodzi Sinko — do budowy „absurdalnego” świata wykorzystują prawa obowiązujące w codziennym świecie. Te prawa, które zawieszają działanie klasycznej zasady implikacji. Większość bowiem sytuacji odczuwanych przez widza jako „nienormalne” powstało jako efekt naśladowania codziennej komunikacji przy wykorzystaniu języka naturalnego i opisanej przez Grice’a implikatury konwersacyjnej. Stąd wniosek, że nie sposób utożsamić świata „normalnego” (prawa, jakie w nim obowiązują, traktujemy jako normę przy ocenie innych światów) ze światem rzeczywistym, o ile będziemy rozumieli go jako świat codziennego doświadczenia. Nasuwa się więc pytanie, które pozostanie w tym miejscu bez odpowiedzi: czy matrycy do tworzenia fikcyjnych możliwych światów dostarcza świat „normalny” z epistemologicznego, czy też może — z deontycznego punktu widzenia (tj. z punktu widzenia tego, co być powinno)?

Poczucie absurdu u odbiorcy nie jest skutkiem burzenia klasycznych zasad logiki, lecz raczej wynika ze świadomego nierespektowania przez dramaturga przyzwyczajęń widza. I tak np. naruszenie maksym kooperacji Grice’a w dialogu bohaterów *Czekając na Godota* prowadzi do „absurdalnego” rozziwienia między oczekiwaną precyzją i ekonomią dramatycznego dialogu a ich manifestowanym brakiem. Oczywiście, przez cały czas chodzi o operacje na poziomie dyskursu, a nie o brak spójności na poziomie historii. Zadaniem widza i jego konstrukcji metatekstowej staje się znalezienie uzasadnienia dla postaci dyskursu sprzecznej z przyjętymi konwencjami. Uzasadnienia psychologicznego, społecznego, metafizycznego itp.

Nie inaczej opisać można tzw. kryzys postaci. W większości dramatów naruszenie identyczności postaci dotyczy jedynie poziomu dyskursu. Mamy tu klasyczną metamorfozę, synchroniczne i diachroniczne rozszczepienie, co nie oznacza wcale braku tożsamości na poziomie metakonstrukcji. O kryzysie postaci — zasadnie twierdzi Sinko — możemy mówić jedynie w dwojakim aspekcie. Po pierwsze, jako o kryzysie indywidualności, czyli „spłaszczaniu” postaci. Najczęściej dzieje się to za sprawą uniformizacji aktów mowy. Postać „płaska” (ten termin zapożyczył Sinko od Forstera) posiada bowiem jedynie te cechy, które muszą charakteryzować wszystkie możliwe elementy zbioru, do jakiego ona sama należy, np. zbioru mieszczan, zalotników, kupców itp. Po drugie, w tzw. dramacie absurdu daje się zaobserwować kryzys tożsamości postaci, co wcale nie jest jednoznaczne z brakiem jej logicznej identyczności. Nie jest jednoznaczne, gdyż rozpad dotyka jedynie możliwego świata postaci scenicznej, a nie świata całego *testo spettacolo*. I to, co na poziomie dyskursu wydaje się pozbawionym logiki monologiem, na poziomie metakonstrukcji staje się — wprowadzonym jako cytat w świat dramatu — obrazem rozdwojenia jaźni w „Nie ja” i niemożnością samoidentyfikacji w dramacie *Wtedy*.

Analizując późne dramaty Becketta, zwraca Sinko uwagę na szczególny zabieg, jaki znalazł się u źródeł konstrukcji możliwego świata w *Krokach*. Istotą tego zabiegu jest — jak pisze — „zastąpienie mianowania świata możliwego przez konstruowanie takiego świata na podstawie matrycy o czysto modalnej przesłance, potem jednak konstruowanie świata jest (podobnie jak u Kartezjusza) oparte

na klasycznym rachunku zdań” (cyt. na s. 101). Założoną przesłanką świata May w *Krokach* stało się, stworzone na wzór Kartezjusza, zdanie „*gradior, ergo sum*”. Kolejne obrazy dramatu pokazują zaś, już na poziomie historii, logiczne konsekwencje wynikające z takiego założenia: „jeśli nie krocze, to nie istnieje”; „nie krocze, zatem nie istnieje”.

Tę błyskotliwą analizę można jeszcze uzupełnić dzięki pracy Wojciecha Patryasa *Uznawanie zdań*⁶. Okazuje się bowiem, że w połowie lat sześćdziesiątych — a więc przed datą wydania *Kroków* — ukazał się artykuł Jakkko Hintikki *Cogito, Ergo Sum: Inference or Performance?*⁷, gdzie zajmuje się on szczegółową interpretacją podstawowej zasady filozofii Kartezjańskiej, dowodząc całkowitej niesłuszności traktowania zdania „X myśli, więc X istnieje” jako związku natury inferencyjnej. Posługuje się przy tym — jako koronnym dowodem — zdaniem o tej samej formie logicznej, zdaniem, które szczególnym trafem znalazło się u podstaw późniejszego dramatu Becketta: „X chodzi, więc X istnieje”. Hintikka porównując oba zdania stwierdza, że wywodzenie tego, że „X istnieje”, z założenia: „X chodzi”, gubi całą swoistość argumentacji Kartezjusza. Wyprowadza stąd wniosek, iż w stwierdzeniu „*cogito, ergo sum*” chodzi o związek natury performatywnej. A więc w chwili kiedy X używa zdania „X nie istnieje”, jego wypowiedź jest egzystencjalnie niezgodna. Kiedy jednak mówi: „X istnieje”, to zdanie zyskuje w jego ustach samopotwierzenie. Jeśli bowiem X informuje o swoim istnieniu, sam fakt wypowiedzenia tych słów staje się dowodem ich prawdziwości. Patryas uzupełnia interpretację Hintikki w sposób następujący: „Wszelkie działanie oparte na zdaniu stwierdzającym, że jego podmiot nie istnieje, jest w tym zakresie samodestrukcyjne, przeto nieskuteczne. Kto używałby zdania stwierdzającego jego nieistnienie, ten popadłby w szczególną odmianę sprzeczności — egzystencjalną niezgodność”⁸.

Interpretowane w takim kontekście *Kroki* — niezależnie od tego, czy Beckett znał pracę Hintikki — stają się sceniczną ilustracją samodestrukcyjnego działania zdań orzekających o nieistnieniu podmiotu. Z tym jednakże, że Beckett w swoim dramacie zawiesza logiczną konsekwencję wynikającą z używania takich zdań. W *Krokach* ich działanie jest skuteczne i podmiot znika. W scenie 4 postać May znika i puste po niej miejsce wydaje się namacalnym dowodem ostatecznych konsekwencji tzw. kryzysu postaci. Lecz nie jest to z pewnością kryzys w sensie logicznym i narratologicznym.

W *Postaci scenicznej* udowadnia bowiem Grzegorz Sinko, podobnie jak zrobił to wcześniej w odniesieniu do języka dramatu współczesnego⁹, że — wbrew pozorom i wbrew obiegowym opiniom — o kryzysie postaci możemy mówić jedynie w społecznym bądź psychologicznym wymiarze. Zmiany w formach dramatu i teatru XX w. okazują się tym samym po wielekroć bardziej efektem zmian w świecie rzeczywistym niż wynikiem kryzysu środków artystycznego wyrazu.

Małgorzata Sugiera

Thomas G. Pavel, *FICTIONAL WORLDS*. Cambridge, Massachusetts, and London, England 1986. Harvard University Press, ss. VIII, 178.

Książka zawiera próbę skonstruowania takiej teorii, która uwzględniłaby imaginacyjny, autonomiczny charakter fikcji, nie pozwoliłaby jednak nie dostrzec jej

⁶ W. Patryas, *Uznawanie zdań*. Warszawa 1987.

⁷ J. Hintikka, *Cogito, Ergo Sum: Inference or Performance?* W: *Knowledge and the Known*. Dordrecht 1964.

⁸ Patryas, *op. cit.*, s. 136.

⁹ G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym*. Wrocław 1977.