

Małgorzata Sugiera

"Dramatic Discourse : Dialogue as Interaction in Plays", Vimala Herman, London and New York 1995 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 89/3, 228-232

1998

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.

Vimala Herman, *DRAMATIC DISCOURSE. DIALOGUE AS INTERACTION IN PLAYS*. London and New York 1995. Routledge, ss. 332.

Postacie w dramatach prezentują się nam przede wszystkim — jeśli nie wyłącznie — za pośrednictwem zapisanych dialogów. Dopiero treść i forma wypowiedzianych przez nie słów pozwala — pośrednio — stworzyć sobie ich obraz jako podobnych nam „osób”, myślących, czujących, działających... Nic więc dziwnego, że literaturoznawcy wiele miejsca poświęcili już analizom języka w dramacie, wyodrębniając i opisując dominujące w nim zasady metryczne czy kręgi tematyczne; konwencje poetyckie, realistyczne czy naturalistyczne, podobnie jak retoryczne formy wypowiedzi właściwe odpowiednim literackim epokom, prądom i stylom: sztukom renesansowym, sztukom ekspresjonistycznym czy sztukom absurdu. Vimala Herman, anglistka z Uniwersytetu w Nottingham, postanowiła w swojej książce *Dramatic Discourse* w sposób odmienny od powszechnie przyjętego potraktować kwestię „słowa” w dramacie. Większość z dotychczasowych analiz pozostawia bowiem, jej zdaniem, poza obszarem swoich zainteresowań samą istotę dialogu dramatycznego — jego interakcyjny i sytuacyjny charakter, jego performatywną naturę. W dramacie „mówić” oznacza nie tylko „czynić”, a słowa równają się działaniom — dialog to także interakcja, nieustająca wymiana replik, w której forma i sens każdej kolejnej wypowiedzi rzadko bywa nie skrepowaną niczym werbalną ekspresją postaci dramatycznej. Najczęściej stanowi ona wypadkową wielu działających sił, które nakładają swoje ograniczenia na intencje, umiejętności i wolę porozumienia rozmawiających. Bohaterowie w dramacie rzadko zadowolają się przypisaną im przez dyskurs abstrakcyjną rolą mówiącego i słuchającego. Najczęściej stają twarzą w twarz, zbrojni w społeczne role i przywileje, jako król, ojciec, kochanek czy banita. Stąd „żywa” komunikacja daleko wykracza poza sprawne kodowanie i dekodowanie informacji wedle powszechnie obowiązujących i znanych obu partnerom reguł, jak chcieli semiotycy. W wielu wypadkach kod językowy i semantyczne (encyklopedyczne) znaczenie słów odgrywać może zupełnie drugorzędną rolę wobec tego znaczenia, jakiego nabierają konkretne wypowiedzi w określonym interpersonalnym i społecznym kontekście. Przy czym kontekst nie tylko determinuje treść i formę wypowiedzi, ale również sam ulega ich wpływowi, w miarę jak zmieniają się relacje między rozmawiającymi, ich dyskursywne role czy wyobrażenia o odpowiednim w danej sytuacji zachowaniu językowym.

Problematyką werbalnej interakcji zajmują się już od dobrych kilkunastu lat teoretycy dyskursu i specjaliści od analizy konwersacji, zwracając uwagę nie tylko na językową, ale również na komunikacyjną kompetencję rozmawiających, stopień znajomości społecznie obowiązujących zachowań językowych, pozycję społeczną itp. Pole badań socjolingwistów stanowią jednak przede wszystkim codzienne interakcje werbalne (konwersacje), czy raczej pewne typowe dla nich regularności, co nie zgadza się z tradycyjnie podkreślanym „literackim” charakterem dialogu w dramacie. Nawet taki znawca tematu, jak Alardyce Nicoll, kilkakrotnie podkreślał, że dramat to „świat uczuć”, jakich codzienna mowa w żaden sposób nie potrafi wyrazić, a realisti daremnie próbują połączyć wierność obserwacji potocznego życia z wymogami artystycznymi gatunku. Tego dominującego wśród historyków i teoretyków dramatu nastawienia nie potrafiły również zmienić utwory wielu takich współczesnych dramatopisarzy, jak Harold Pinter, którzy przekonująco udowodnili, że codzienna konwersacja posiada nie mniejsze możliwości wyrażania intencji postaci i emocjonalnego podtekstu niż „literacki” język tradycyjnych sztuk. Pomimo tych uprzedzeń specjaliści od analizy konwersacji podjęli już szereg udanych prób interpretacji utworów dramatycznych, często widząc w nich doskonałe przykłady „naturalnych” interakcji werbalnych. Wielu czerpało przy tym materiał z twórczości Szekspira, jak J. A. Porter wykorzystujący teorię aktów mowy Johna Searle’a do analizy *Ryszarda II* (1979) czy podobnie analizujący *Koriolanę* Stanley Fish (1980). Nie brakowało też zastosowania w dziedzinie

współczesnego dramatu, by wymienić tylko *Dialogue and Discourse* Deirde Burton (1980), gdzie znalazła się m.in. modelowa analiza *Samoobsługi* Pintera. Książka Vimali Herman jest jednak pierwszą pracą, która próbuje dać całościowy (nie kryjąc wszakże sprzeczności i nie rozwiązanych kwestii) przegląd badań i metodologii szeroko rozumianej analizy konwersacji i dyskursu oraz pokazać pełny obszar ich możliwych i pożytecznych zastosowań do analizy dialogu w dramacie.

Recenzowana książka już w tytule ujawnia najistotniejsze intencje autorki, która wydaje się w pełni przekonana, że – jak sama to formułuje we wstępie – „codzienna mowa», czy lepiej »reguły«, kierujące uporządkowaną i sensowną wymianą zdań w codziennych sytuacjach, stanowią niewyczerpane źródło, z którego korzystają dramatopisarze, pisząc dialogi w swoich sztukach” (s. 6). Oczywiście, dyskursywny kontekst, w którym rozwijają się dialogi w dramacie, jest o wiele bardziej skomplikowany niż ten opisywany przez teoretyków konwersacji jako codzienna interakcja werbalna. Dramatopisarz musi nie tylko bacznie czuwać nad tym, by wszystkie wypowiedzi postaci – mimo ich rozmaitych strategii, intencji i celów – składały się na spójną akcję, wiodącą od wiadomego początku do końca, który sobie zamierzył. Dialog postaci na scenie musi płacić powszechnie znane serwituty na rzecz siedzącej na widowni publiczności, chytrze dostarczając jej niezbędnych informacji na temat przedakcji, intencji postaci, ważnych dla biegu akcji zdarzeń pozasceniczych *etc.* A także – co wcale nie mniej istotne – poddawać się restrykcjom aktualnie obowiązujących konwencji retorycznych i uwierzytelniających. Choć bowiem często pewne zasady czy regularności codziennych konwersacji same służą uwierzytelnieniu tego, co dzieje się pomiędzy fikcyjnymi postaciami, nie zawsze sytuacja przeniesiona wprost z życia na scenę wyda się widzom prawdopodobna, z czego zdawali sobie sprawę zarówno Arystoteles, jak Stanisławski. Pomimo to – twierdzi autorka *Dramatic Discourse* – tak w życiu, jak na scenie werbalna komunikacja to przede wszystkim interpersonalna i społeczna aktywność, a w jej analizie i interpretacji bardziej pomagają przeprowadzone z socjolingwistycznej perspektywy ustalenia etnografii komunikacji i etnometodologii niż tradycyjna lingwistyka, semiotyka czy teoria języka dramatycznego. Dlatego dzieli swoją książkę na 5 rozdziałów, w których najpierw przedstawia odpowiednie obszary badań nad mechanizmami i pragmatyką codziennej konwersacji, by następnie na wybranych przykładach (przede wszystkim sztuk Szekspira, Czechowa, Osborne’a i Pintera) pokazać ich możliwe zastosowanie do analizy dramatu. Przechodzi przy tym od pojedynczej sytuacji dialogowej, zagadnienia kolejności i możliwości zabierania głosu, przez pragmatykę dyskursu, do modnej ostatnio kwestii związków między językiem, społecznymi restrykcjami i płcią.

Dialogi w dramacie nigdy nie toczą się w przestrzennej, czasowej, społecznej i kognitywnej pustce, nawet jeśli brakuje konkretyzujących sytuacji didaskaliów. Dialog, jak codzienna konwersacja opisywana przez etnologów ze szkoły Gumperza i Hymesa, sam projektuje sytuację swojego wypowiedzenia. Wyraźne to zwłaszcza na scenie, gdzie ciało aktora bezpośrednio staje się deiktycznym centrum wypowiedzi granej przez niego fikcyjnej postaci. „Seks, pleć, rasa, klasa, pozycja społeczna, wiek – pisze Herman – wszystko to służy definicji mówiącego/słuchającego, ponieważ każdy z tych elementów może wywierać wpływ zarówno na dostępny mu repertuar użyć języka, jak na prawo do udziału w dyskursie. Pozorna neutralność dyskursywnych ról w abstrakcyjnym modelu konwersacji musi być realna społecznie i politycznie w konkretnych sytuacjach wypowiedzenia” (s. 37). W pierwszym rozdziale *Dramatic Discourse* autorka udowadnia to głównie na przykładzie dystrybucji dyskursywnych ról oraz funkcji, jakie w codziennej konwersacji i w dialogu dramatycznym pełni *deixis* czasowa i przestrzenna.

Modelowy przykład kontekstotwórczej mocy wypowiedzi w dramacie daje początek *Naszego miasta* Thorntona Wildera, gdzie reżyser, przedstawivszy siebie i zespół aktorski, zaznacza słowem i gestem na nagiej scenie układ przestrzenny miasteczka

i główne miejsca akcji. Nie zawsze jednak chodzi o miejsca bezpośrednio uobecniane na scenie. W *Śnie nocy letniej* Oberon, opisując Pukowi miejsce przebywania uśpionej Tytanii, ucieka się np. do pomocy tzw. *deixis ad phantasma* (Buhler). Lokalizujące strategie językowe zwykle — i całkowicie zgodnie z ekonomią dramatycznego rodzaju — pełnią kilka funkcji. Widać to znakomicie w *Makbecie*, gdzie tytułowy bohater, tuż po zamordowaniu Dunkana, za pomocą *deixis* łączy w jedno rozlegające się stukanie do drzwi i krew na swoich rękach, w ten sposób uświadamiając sobie (i widzom) sens swojego czynu. Natomiast Lady Makbet lokalizuje stukanie obiektywnie i zgodnie z kompasem, mówiąc o wejściu do zamku z południowej strony, co uwidacznia jej dystans do niedawnego zabójstwa. Ten ostatni przykład szczególnie dobrze ilustruje fakt, że odmienne spojrzenie na język w dramacie, jakie proponuje Vimala Herman, przynosi znaczne korzyści interpretacyjne. Nie tyle może odmienia dotychczasowe style lektury utworów należących do „kanonu” literatury światowej, co już na poziomie najmniejszych składników wypowiedzi pozwala dojrzeć te podstawowe elementy, które składają się potem na cały obraz postaci i łączących je relacji.

Analiza dyskursu ma tę przewagę nad bardziej tradycyjną lingwistyką, że pole jej badań stanowią przede wszystkim większe niż pojedyncze zdanie całości konwersacji, a głównie takie stałe i skodyfikowane jej elementy, jak pary: pytanie i odpowiedź, rozpoczęcie i zakończenie rozmowy, zmiana zabierającego głos, łamiące ustalone lub konwencjonalne zasady włączenie się do rozmowy. Na ile wewnętrzne mechanizmy organizacji dyskursu odgrywają znaczącą rolę w dramacie, pokazuje choćby początek *Króla Lira*. Pierwsze sekwencje akcji bardzo dobitnie akcentują tu funkcję Lira jako władcy, obdarzonego niekwestionowanym prawem do zabierania głosu i wedle własnej woli obdarzającego tym prawem innych. Własnowolne zabranie głosu przez Kenta i kontynuowanie wypowiedzi pomimo dosłownego zakazu nosi zatem wszelkie znamiona buntu. Konflikt wokół prawa do głosu w tej scenie *Króla Lira* to zarazem walka o dwie wersje „prawdy”, z których Lir chce znać tylko jedną. Podobnie w *Jeźdźcach do morza* Synge’a, gdzie z zasady kolejność zabierania głosu wyznacza mówiący. Tylko matka sama włącza się co chwila do rozmowy swoich dorosłych już dzieci, przerywając im i daremnie próbując nawiązać kontakt z najmłodszym synem, zarazem ostatnim, jakiego nie zabrano jej morze. Taki kształt dialogu pozwala stworzyć wrażenie, że wprowadzany przez matkę temat śmierci w morzu jest tym, który pozostali rozmawiający usilnie starają się w sobie zagłuszyć. Zarazem moment, w którym matka rezygnuje z bezpośredniego zwracania się do syna i mówi o nim w trzeciej osobie, jednoznacznie sygnalizuje jej klęskę. Lecz również świadoma odmowa zabierania głosu, ograniczenie aktywności do fatycznego pomruku czy nagła zmiana tematu nie tylko wytwarzają efekty monologiczne, ale prowadzą także do powstania wrażenia izolacji jednej z postaci czy zupełnego braku komunikacji między nimi, jak dzieje się często w dramatach Czechowa, Becketta i ich następców.

Podstawowe założenie Vimali Herman, że komunikacja to nie tylko sprawa kodowania i dekodowania komunikatu językowego, każe za najważniejszy dla jej rozważań uznać ten właśnie rozdział *Dramatic Discourse*, w którym autorka zajmuje się interpersonalnym i społecznym kontraktem, wiążącym rozmawiających i przesądzającym o kształcie ich językowych i komunikacyjnych zachowań. A ponieważ tyleż samo liczy się dla niej to, co zostało faktycznie powiedziane, jak to, co pomyślał mówiący i zrozumiał słuchający, korzysta na tych samych zasadach z kognitywnego modelu i mechanizmu relewancji Sperbera i Wilson, wprowadzonego przez Goffmana — a spreyczonego przez Browna i Levinsona — pojęcia „twarzy” jako symbolu publicznego obrazu „ja” i reguł grzeczności, z pojęcia implikatury i zasad kooperacji Grice’a oraz najnowszych studiów Austina i Searle’a nad aktami mowy. Należy przyznać, że nie pomija przy tym milczącym tarć i napięć między grupą „mentalistów”, którzy interesują się przede wszystkim kognitywnymi źródłami komunikacji, a grupą „pragmatystów”, którzy traktują język głównie jako formę społecznej interakcji. „Komunikacja nie tylko może stanowić źródło działania — tłumaczy Herman — nawet społecznego

działania, lecz również ją samą można zasadnie uznać za działanie z uwagi na negocjacyjną naturę dyskursu” (s. 196). A zatem dla dobra analizy języka dramatu można z powodzeniem podjąć próbę „pożenienia” ustaleń tych dwóch, nie zawsze zgadzających się ze sobą grup badaczy językowej pragmatyki. Z jednym wszakże podstawowym zastrzeżeniem: bardzo trudno w konkretnych sytuacjach interakcji werbalnych, jakie przecież przedstawia dramat, znaleźć te „idealne” sytuacje, które w swoich teoretycznych pracach opisują i analizują uczeni, a zwłaszcza zakładaną przez nich najczęściej symetrię intencji i efektów aktu mowy.

Szczegółne znaczenie ustaleń pragmatyków dla badań nad językiem dramatu wiąże się przede wszystkim z tym, że – jak prosto wyklada Herman – „to illokucyjne zachowania postaci pozwalają nam narzucić pewną podmiotowość imieniu na kartce książki lub scenariusza oraz wyposażyć to »ja« w świat wewnętrznych wierzeń, przypuszczeń, pragnień, postaw, emocji, uczuć *etc.*, jakie daje się wydedukować na podstawie sposobu użycia języka” (s. 223). Nie tylko zatem to, co dosłownie mówi postać, ale i forma jej wypowiedzi stanowi o tym, za jaką „osobę” ją uznamy. Lecz to jeszcze nie koniec. Z wielu przykładów, jakie podaje i analizuje Herman, dość przytoczyć niektóre. Użycie jako aktów instytucjonalnych tzw. konwencjonalnych aktów mowy, którymi właśnie ze względu na ich regulowaną konwencją naturę mniej interesują się pragmatyści, pomaga przedstawić w dramacie rzeczywistość polityczną i konflikty wokół zasad sprawowania władzy. Władza oznacza tu bowiem przede wszystkim możliwość kontrolowania konsekwencji własnych i cudzych aktów illokucyjnych oraz umiejętność naginania cudzych działań do własnej woli. Bardzo wdzięczne do analiz pod tym kątem wydają się przede wszystkim dramaty Szekspira, gdyż pokazują nie tylko świat zdominowany przez instytucje, ale również bezpośrednio rozważają w dialogach naturę władzy i powinności poddanych. Moc aktów mowy nie ogranicza się wcale do słów i czynów możliwych. Wystarczy przypomnieć perlokucyjną siłę plotek i pogłosek, oskarżeń i profecji. Bardzo istotny wydaje się przy tym fakt, że Herman wielokrotnie podkreśla taką samą wartość interakcyjną – i to zarówno na płaszczyźnie myślowej, jak kognitywnej – niepowodzenia i sukcesu aktów mowy.

Studia nad związkami między językiem a płcią to stosunkowo nowa dziedzina badań feministek i pragmatyngwistów. Od czasu podstawowych ustaleń Robin Lakoff w *Language and Woman's Place* (1975) rozwijają się one przede wszystkim w dwóch podstawowych kierunkach, próbując odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób kobiety uczą się używania języka oraz w jaki sposób język powszechnie obowiązujący je traktuje. Relacjonując wyniki badań obu kierunków, Herman podkreśla, że wkrótce o wiele ważniejsze okazały się mediowane relacje między płcią a władzą i patriarchalną hierarchią niż bezpośrednie związki między płcią a językiem. Poczucie tożsamości płciowej to bowiem nie tylko kwestia biologicznych predyspozycji, ale także wypadkowa wielu sił społecznych i politycznych. Materiału dowodowego, pokazującego stopień komplikacji mechanizmów tworzenia „kobiety” jako kulturowego symbolu, dostarcza także dramat i przypisane w nim kobietom i mężczyznom strategie językowe. Vimala Herman analizuje obszerniej tylko dwa przypadki: Ofelii i Goneryli z dramatów Szekspira. Ta pierwsza zostaje przedstawiona w tradycyjnej roli siostry, córki i kochanki, lecz bardzo wyraźnie widać, że jej słabsza pozycja nie wynika z niedoskonałości używanego języka, ale właśnie z zachowania drugiej strony: mężczyźni albo jej wcale nie słuchają, albo odmawiają równouprawnienia w rozmowie. Goneryla w pierwszej scenie też wydaje się posłuszną ojcu i obowiązującym regułom córką. Lecz wkrótce przeprowadzony przez Lira podział królestwa daje jej pełnię politycznej władzy, a wraz nią wszelkie uprawnienia do udziału w dyskursie na równi z mężczyznami. Kolejna konfrontacja Goneryli z ojcem, kiedy odmawia mu prawa do obiecaniej wcześniej przybocznej gwardii, pokazuje to jak na dłoni.

Ostatni, poświęcony sprawom języka i płci, rozdział recenzowanej książki stanowi zarazem swoiste podsumowanie dotychczasowych rozważań. Jak słusznie zauważa autorka, „tożsamość kobiety czy mężczyzny powstaje w efekcie kumulacji

językowych, sytuacyjnych, pragmatycznych, paralingwistycznych i innych cech postaci, które funkcjonują jako znaki kultury i zarazem występują w granicach bezpośredniej interakcji” (s. 280). Lecz to właśnie ten rozdział – paradoksalnie – budzi pewien niedosyt, każąc myśleć o pożytkach, jakie w poprzednich rozdziałach mogłaby przynieść analiza języka dramatu, gdyby w niej były zastosowane jednocześnie wszystkie zaprezentowane ujęcia i metodologie. We wstępie autorka tłumaczy się, co prawda, z przyjętej strategii, podkreślając przede wszystkim fakt, że taki podział materiału pozwala opuścić odpowiednie partie tym czytelnikom, którzy dobrze orientują się w zagadnieniach analizy dyskursu, a ciekawi są wyłącznie ich zastosowania do analizy języka dramatu. Drobna ta jednak niewygodą dla tych, którzy studiują całą książkę, okazać się może tym bardziej inspirująca do „własnoręcznego” sprawdzenia zalet wszystkich „pożyczonych” narzędzi w odniesieniu do języka jednego dramatu, jednego dramatopisarza czy wybranej epoki.

Szczególna rola, jaką może odegrać *Dramatic Discourse* Vimali Herman, choć sama autorka przywiązuje do tego drugorzędne znaczenie, to pomoc w zasypywaniu istniejącej wciąż przepaści między tzw. tradycyjnym a współczesnym dramatem, nazywanym często znamienne anty dramatem. To prawda, powojenny dramat z wielu obowiązujących przedtem konwencji zrezygnował, a jeszcze więcej postawił pod znakiem zapytania. Jak jednak udowadnia Herman – czerpiąc przykłady zarówno z tradycyjnego, jak współczesnego dramatu – „podstawowe zasady, na jakich opiera się wymiana zdań, nadal są takie same, nawet jeśli zostały postawione pod znakiem zapytania, a ich funkcja uległa częściowej zmianie” (s. 151). Wynika to przede wszystkim z tego, że – przyjmowane kiedyś milcząco i często nieświadomie – warunki i reguły komunikacji zmieniły się teraz w podstawowy temat scenicznych interakcji. Tradycyjne międzyludzkie relacje, jakie w trakcie dialogu ulegały pogłębieniu lub przekształceniu, ustąpiły miejsca różnorodnym przypadkom niepełnej komunikacji lub jej całkowitego braku, uznanym za nową formę prawdy o międzyludzkich stosunkach.

Zmieniło się jeszcze coś innego. Tak wyraźna w renesansowym dramacie kooperacja postaci, wspólnie poszukujących „ukrytej” prawdy, oraz kulminacyjne sceny jej rozpoznania wiązały się bezpośrednio z „mocnymi” wyobrażeniami i sądami postaci na temat rzeczywistości świata przedstawionego. We współczesnym dramacie częściej podstawą interakcji postaci jest słabość, niepełność bądź wewnętrzna sprzeczność ich przekonań o tym, co jest realne i prawdziwe. Niejasna też – nawet dla nich samych – pozostaje natura kierujących nimi motywów. Stąd tak trudno dziś o tradycyjne konflikty, a sprzeczności światopoglądowe mają zwykle momentalny charakter, jak w *Milczeniu* lub *Dawnych czasach* Pintera. Postaciom brakuje pamięci, a ich opiniom i wypowiedziom wiarygodności, ich wspomnienia okazują się sfingowane, a wrażenia fałszywe. Dramatopisarz natomiast prezentuje tę sytuację jako bardziej „normalną” niż odróżnianie prawdy od fałszu, a faktów od fikcji. Nic więc dziwnego, że akcje dzisiejszych dramatów niemal w całości wypełniają daremne próby ustalenia tego, co prawdziwe i nieprawdziwe, byłe i niebyłe, jak już w *Czekając na Godota* czy *Końcówce* Becketta. Co warte uwagi, większość podobnych strategii nie była całkowicie obca tradycyjnemu dramatowi, choć wykorzystywano je zwykle do uzyskiwania komicznych efektów w gatunkach powszechnie uznawanych za niższe. Kiedyś prezentowano je na scenie jako „odmienne” od obowiązujących i przyjętych zachowań, teraz zaś podlegają „naturalizacji”, pokazywane jako „normalne” i typowe. Nie tyle więc formy dramatu uległy radykalnej zmianie, płodząc niewydarzony twór anty dramatu, co dramat wrażliwie zareagował na zmiany społeczne, poddając refleksji – także na poziomie dialogu – pozateatralną rzeczywistość. Książka Vimali Herman, analizując wedle tych samych kryteriów strategię i mechanizmy języka dramatu tradycyjnego i współczesnego, stanowi tego najlepszy dowód.

Małgorzata Sugiera