

Krystyna Ruta-Rutkowska

Dramatyczne gry w podmiot

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (54/55), 31-48

1999

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.

Krystyna RUTA-RUTKOWSKA

Dramatyczne gry w podmiot

Kłopoty metodologiczne

Trudno nie zauważyć pewnego zażenowania metodologicznego badaczy, którzy usiłują opisać dramat współczesny. Najczęściej spotyka się dwie postawy: albo całkowitą rezygnację z uchwycenia utworu w kategoriach poetyki dramatu, albo uporczywe trzymanie się składników tekstu dramatycznego wyróżnionych i opisanych przez Arystotelesa (a zwłaszcza wartościowania Stagiryty). Jednakże takie właśnie postępowanie powoduje wrażenie unikania problematyki poetyki dzieła teatralnego, a nawet – bezradności wobec utworów nie przystających do kanonu.

Pilne wydaje się zatem uświadomienie sobie następującej rzeczy: wobec przemian, jakie zaszły w dramacie w wieku XIX i XX, poetyka tekstu dramatycznego wymaga nowej formuły; ba, włączenia do rozważań problemów nieobecnych w ujęciach tradycyjnych. Obiecująca wydaje się zwłaszcza kwestia podmiotów mówiących w dramacie, szczególnie – podmiotu tekstowego (podmiotu utworu); kwestia – dodajmy – dotychczas właściwie niemal nie poruszana. A w związku z tym przemyślenia wymaga po pierwsze: status, ukształtowanie tekstu niedialogowego w dramacie, i – oczywiście – wypowiadającego się w nim podmiotu; po drugie: status postaci jako podmiotów mówiących, które przez tradycyjne poetyki uznawane są za równorzędne.

Zacznijmy od pierwszego z tych problemów.

Tekst niedialogowy

Jeśli chodzi o problematykę didaskaliów i innych tekstów niedialogowych, to nasuwa się spostrzeżenie, że w tradycyjnym ujęciu jakby nie są one uznawane za integralną część utworu, lecz za coś drugorzędnego; właściwie niemal nie istniejącego. Didaskalia chociażby (najbardziej podstawowy i obecny w dziele dra-

Szkice

matycznym „od zawsze” tekst niedialogowy) są traktowane jako wskazówki sceniczne przeznaczone dla inscenizatora i reżysera dramatu (zwłaszcza przez zwolenników koncepcji „partytury teatralnej”). Jako takie nie posiadają żadnej instancji mówiącej (co zrozumiale wobec ich statusu), którą można by potraktować jako tekstowy podmiot.

Powstaje zatem paradoksalna sytuacja teoretyczna (*notabene* przemilczana nawet przez przeciwników wspomnianej koncepcji partytury teatralnej): po pierwsze – jakby unieważnienie części tekstu dramatycznego, po drugie – jako konsekwencja takiego myślenia o tekście dramatycznym – brak podmiotu tekstowego w tekście. I wcale nie chodzi tutaj o reaktywację tzw. literackiej teorii dramatu, tylko po prostu o uznanie jego tekstowego statusu. Ponieważ, jak zauważa Jan Ciechowicz:

Dzisiaj wiemy już na pewno, że po zachłyśnięciu się tak zwaną teatralną teorią dramatu, które doprowadziło do nazbyt kategorycznych rozstrzygnięć, dramatologia (czyli nauka o dramacie) staje się dyscypliną siostrzaną teatrologii. Dramat należy do literatury, ale jednocześnie nie stoi „poza sztuką teatru”, nie jest dla sztuki teatralnej jedynie okolicznością „zewnętrzną”. Nie może być eliminowany ani z orbity literaturoznawczej (jak chciał Skwarczyńska) ani – tym bardziej – teatrologicznej (jak chciał Brumer). Wielotworzywość sztuki teatru budowana jest także przez tworzywo dramatyczne.¹

Pytanie o podmiot tekstowy w dramacie

Trzeba powiedzieć, że opisany status tekstu niedialogowego od dawna budzi zaniepokojenie wśród badaczy. W naszym literaturoznawstwie pojedyncze sugestie na temat jego znaczenia spotykamy u Ireny Sławińskiej oraz u Marii Renaty Mayenowej.

Irena Sławińska pisze, iż *w s z y s t k o j e s t t e k s t e m g ł ó w n y m i z a s a d n i c z y m w d r a m a c i e*², ale traktuje didaskalia jedynie jako zapis autorskiej wizji scenicznej. Nie proponuje żadnej nowej kategorii teoretycznej, która by ujęła (nazwała) przedstawiający tę wizję podmiot.

Uwagę dotyczącą świadomości nadrzędnej (niestety, także nie rozwiniętą) znajdziemy też w *Poetyce teoretycznej* M. R. Mayenowej:

Wiadomo, że nadrzędna świadomość ujawnia się w tekstach dramatycznych jako tzw. tekst poboczny wraz ze spisem osób itd., ale jeszcze przedtem i niezależnie od dialogowości – w istnieniu tytułu.³

^{1/} J. Ciechowicz *Mickiewicz w badaniach teatrologicznych*, „Dialog” 1998 nr 5, s. 119–120.

^{2/} I. Sławińska *Główne problemy struktury dramatu*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór J. Deglera, Wrocław 1988, s. 32.

^{3/} M. R. Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 288.

Ruta-Rutkowska Dramatyczne gry w podmiot

Próby postawienia tego problemu inaczej niż okazjonalnie spotykamy jednak dopiero od niedawna, w pisarstwie teoretycznym lat dziewięćdziesiątych⁴. W sposób najbardziej – by tak rzec – operatywny, a zarazem najbardziej inspirujący, robi to Anne Ubersfeld w trzeciej części swojego słynnego cyklu poświęconego dramatu *Lire le théâtre*, pt. *Le dialogue de théâtre*⁵.

Autorka, proponując ujęcie w aspekcie pragmatyki (to jest uwzględniając sytuację komunikacyjną), stwierdza, że w tekście dramatycznym poza „wypowiadaczami”-bohaterami, z których każdy jest odpowiedzialny za swoją kwestię, obecny jest także „wypowiadacz” nadrzędny, odpowiedzialny za całość tekstu:

[...] L'auteur E1 est responsable de la totalité du texte de théâtre (fable + paroles de tous les personnages + didaskalies), non de la parole de chacun – tandis que l'énonciateur-personnage E2 est responsable de la totalité de ses répliques.⁶ [Autor E1 jest odpowiedzialny za całość tekstu dramatycznego (fabułę + wypowiedzi wszystkich postaci + didaskalia), [a] nie za wypowiedź każdego [z osobna] – podczas gdy wypowiedacz-bohater jest odpowiedzialny za całość swoich replik].

Oczywiście, w przypadku przedstawienia teatralnego – dodaje autorka – sytuacja wzbogaca się o konkretnych odbiorców i nadawców – widzów; aktorów, reżysera itd. i tym samym komplikuje się sytuacja nadawczo-odbiorcza.

Ów „wypowiadacz-skryptor” (*l'énonciateur-scripteur*), funkcjonuje więc jako instancja nadrzędna w dramacie. To podmiot tekstowy dzielący swój dyskurs na wiele głosów, by za ich pośrednictwem skomunikować się z odbiorcą:

À la base il y a le „contract théâtral”: je-scripteur vous parle un discours éclaté en plusieurs voix: bien entendu, c'est moi-scripteur qui m'adresse à vous spectateurs, mais mon discours devra vous arriver par le canal de voix qui sont des interlocuteurs médiats.⁷ [U podstawy istnieje „kontrakt teatralny”: ja-skryptor wypowiadam swój dyskurs rozdzielony na wiele głosów: oczywiście to ja-skryptor zwracam się do was widzów, ale mój dyskurs będzie musiał do was dotrzeć poprzez kanał głosów należących do interlokutorów pośrednich].

Anne Ubersfeld rozważa sytuację komunikacyjną w dramacie oraz formy dialogu dramatycznego, nie zajmuje się natomiast strukturą tekstu niedialogowego. Niemniej jej sugestie wydają się niezmiernie istotne, gdyż zawierają zwięzłą charakterystykę sposobu istnienia podmiotu tekstowego w dramacie, a ponadto proponują pewien model przydatny – jak sędzę – przy próbie opisu statusu wszystkich podmiotów mówiących w tekście dramatycznym.

⁴ Istnieje także poświęcony tej problematyce passus w *Poetyce* Adama Kulawika oraz nie publikowany dotychczas artykuł Ewy Wąchockiej, pt. *Autor – z problemów badawczych podmiotowości tekstu dramatycznego*.

⁵ A. Ubersfeld *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris 1996, s. 11.

⁶ Tamże, s. 11

⁷ Tamże, s. 53.

Szkice

I jeszcze uwaga dotycząca terminologii. Nazwę „główny wypowiedacz” możemy potraktować jako specyficzną nazwę podmiotu utworu. Ułatwi to operowanie innymi, przyjętymi w polskim literaturoznawstwie terminami, które niegdyś opisała i usystematyzowała Aleksandra Okopień-Sławińska⁸.

Przed wszystkim jednak spróbujmy przyjąć perspektywę wyłaniającą się z rozważań Anne Ubersfeld za punkt wyjścia, który być może umożliwi opis różnorodnych komplikacji pojawiających się w dramacie, nieobecnych w tradycyjnym kanonie.

Problematyka tekstu niedialogowego

Tekst niedialogowy stanowią przede wszystkim didaskalia, ale także wszelkie wstępy i przypisy autorskie, międzytytuły itp. Dramat klasyczny operuje jedynie didaskaliami, które są kształtowane bezosobowo, jako „przezroczyste” informacje o miejscu i czasie zdarzeń (wszystkie inne pojawiały się tutaj w miarę rozwoju dramatu), a przede wszystkim tak, aby zachowana została „konwencja nieobecności dramaturga” (tak to nazywa Adam Kulawik⁹), służąca iluzji jego nieobecności.

Taka konwencja formułowania didaskaliów bywa respektowana przede wszystkim w sztukach wiernych klasycznemu wzorcowi. Jednakże w innego typu dramaturgii nie tylko zmienia się ich postać, ale tzw. tekst właściwy „obraca” różnego rodzaju komentarzami, czyli – formami niedialogowymi.

I tak dramat romantyczny, z założenia przecież antagonistyczny wobec wzorca klasycznego¹⁰, wprowadza – obok dialogów – obszerne partie „odautorskie”: narracji epickiej lub lirycznej; komentującej i uzupełniającej „obrazy dramatyczne”.

W naszej literaturze dość przypomnieć Zygmunta Krasińskiego, który znacznie rozbudowuje wypowiedzi podmiotu literackiego – poprzez wstępy w *Nie-Boskiej komedii* czy długie fragmenty pisane prozą poetycką i obszerne erudycyjne przypisy w *Irydionie*. Pojawia się więc świadomość ogarniająca nie tylko całość „dziania się”, ale i znaczenia przezeń konstytuowane, ich konteksty interpretacyjne itd.

Dramat modernistyczny również wszechstronnie wykorzystuje tekst niedialogowy. W roku 1892 Bernard Shaw postuluje wykorzystanie didaskaliów jako tere-
nu autorskiego komentarza do sztuki¹¹.

Takie praktyki znajdziemy także u polskich dramaturgów. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz w swoim obszernym studium poświęconym dramaturgii młodopol-

⁸/ A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, seria 2, Wrocław 1987.

⁹/ A. Kulawik *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990.

¹⁰/ Zwykle bywa wzorowany na tzw. *Lasedramie*, za którego pierwowzory uważa się *Fausta* Goethego i *Manfreda* Byrona. Sam termin wydaje się jednak historyczny (właściwie: anachroniczny), a już na pewno anachroniczne jest uzasadnienie niesceniczności, tj. wskazywanie na techniczną niemożliwość realizacji sztuki.

¹¹/ Zob.: M. Woźniakiewicz-Dziadosz *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 3.

Ruta-Rutkowska Dramatyczne gry w podmiot

skiej pokazuje integrację tekstu pobocznego z dialogowym w sztukach tego okresu oraz wielorakie funkcje didaskaliów, przynoszących interpretację „dziania się” czy obraz stosunku autora do uruchamianych konwencji literackich. Dogodnych przykładów dostarcza badacze twórczość Adolfa Nowaczyńskiego, Jana Augusta Kisielewskiego, Tadeusza Micińskiego i – rzecz jasna – Stanisława Wyspiańskiego. W dramatach tych autorów tekst niedialogowy staje się strukturalnie ważniejszy od dialogowego, a „ja” w nim ukonstytuowane istotniejsze od „ja” postaci.

Rolę didaskaliów w obrębie jednego utworu – *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego – analizuje Ewa Miodońska-Brookes. Przede wszystkim zauważa, że jako narracyjny monolog, upodrzędniający do pewnego stopnia wszystkie wypowiedzi postaci¹², tekst didaskaliów staje się dominujący w dramacie¹³. Oprócz funkcji informacyjnej i nastrojotwórczej pełni on również funkcję kompozycyjną, porównywalną do roli motywu przewodniego czy refrenu i w związku z tym stanowi drugi – obok fabuły – element motywujący wzajemne powiązanie „obrazów poetyckich”. Tym samym zaś wzrasta jego rola i rola „ja” autorskiego w tekście.

Didaskalia zamiast akcji i inne eksperymenty

W dramacie XX wieku, ogólnie rzecz biorąc, następuje radykalne zachwianie równowagi między tzw. tekstem właściwym (należącym do postaci) a tekstem niedialogowym (należącym do jakoby nieobecnego dramatopisarza). Przyjrzyjmy się kilku znamienym przykładom z naszej dramaturgii.

Już sztuki Witkacego obrastają często ironicznymi autokomentarzami, zawartymi we wstępach, a czasem autorskich przypisach¹⁴. Również Sławomir Mrożek chętnie włącza w swoje utwory obszernie komentarze w formie wstępów lub uwag do „dziania się”, zawartych w rozbudowanych didaskaliach¹⁵. Słowem wstępnym poprzedza swoje utwory Witold Gombrowicz¹⁶.

Zmieniają się jednakże nie tylko stosunki ilościowe w obrębie dyskursów dramatycznych, ale i jakościowe. Bolesław Leśmian swoje dramaty skomponuje

^{12/} E. Miodońska-Brookes *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1972, s. 116.

^{13/} Najwyraźniej uwidacznia się to w aktach III i IV, w których „didaskalia otwierają dwukropkę dla przytoczeń słów bohaterów scenicznych”, pisze autorka na s. 116.

^{14/} *Tumor Mózgowicz* zawiera *Wstęp teoretyczny*, będący skróconym wykładem Teorii Czystej Formy, oraz *Przedmowę*, przynoszącą uwagi o charakterze genetycznym. *Przedmowę* wyjaśniającą motyw tytułowy znajdziemy też w dramacie *Mister Price, czyli Bzik tropikalny*. Witkacy często też dodaje przypisy do swoich tekstów.

^{15/} Na przykład *Do czytelnika* w dramacie *Alfa, Charakterystyka i znaczenie postaci w Vatzlavie, Uwagi o chronologii w Portrecie*.

^{16/} W *Ślubie* zamieszczona jest *Idea dramatu*, będąca właściwie autointerpretacją, *Operetka* zaczyna się *Komentarzem* tłumaczącym wybór konwencji operetkowej; jest tu też *Akcja* streszczająca i interpretująca poszczególne akty oraz *Uwagi o grze i reżyserii*.

Szkice

wyłącznie z opisu pantomimicznych zachowań bohaterów¹⁷, nie oddając im ani razu głosu. Jeszcze dalej posunie się Tadeusz Różewicz, u którego niejednokrotnie nie tylko didaskalia zupełnie zdominują dramat, ale staną się terenem refleksji autotematycznej. W *Akcie przerywanym* tekst właściwy utworu poprzedzają kilkustrońnicowe *Didaskalia i uwagi* z rozbudowaną refleksją o powodach „niesceniczności” i rezygnacji z budowania akcji dramatycznej oraz opisem własnej koncepcji twórczości teatralnej. W kolejnych czterech scenach przeważająca część tekstu należy do podmiotu didaskaliów, a nie do postaci. Oprócz tradycyjnego opisu zachowań bohaterów spotkamy tu komentarze związane z ich znaczeniem kulturowym, a przede wszystkim z konwencjami teatralnymi, za pomocą których można by rozstrzygać sytuacje sztuki i – co za tym idzie – nadać dramatowi odmienne kształty i sensy.

Jeszcze bardziej radykalne przekształcenia znajdziemy w *Przyroście naturalnym. Biografii sztuki teatralnej*. Zanika tu zupełnie bohater i akcja, zamiast nich pojawia się coś w rodzaju dziennika o niemożliwości napisania sztuki.

Halina Filipowicz, autorka *A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*, analizując „trylogię postmodernistyczną”, to jest *Akt przerywany*, *Przyrost naturalny* i *Straż porządkową*, stwierdza wzrastającą rolę didaskaliów w tych utworach. W *Akcie przerywanym* tekst poboczny awansuje do roli zasady konstrukcyjnej¹⁸, a w *Przyroście* głos autora, obywatel, idzie tu bez pośrednictwa postaci scenicznych, sam stanowi dramaturgię utworu¹⁹. Ewa Wąchocka określa to jako zapisaną w didaskaliach narrację, łączącą w sobie relację twórcy o projektowanym zamierzeniu [...] z zarysem samego projektu scenicznego²⁰, Tadeusz Drewnowski natomiast w *Walce o oddech*²¹ próbuje znaleźć jakieś rozstrzygnięcie terminologiczne i nazywa *Przyrost* „sztuką konceptualną”, zmierzającą ku wyznaniu autorskiemu, szkicowi literackiemu i traktatowi filozoficznemu.

Sztuki Różewicza – jak widać – zmuszają do poszukiwań i sprawiają niemałe kłopoty genologiczne. Przestrzeń tekstu jest w nich bowiem często zdominowana przez didaskalia (tradycyjnie drugorzędne i jedynie uzupełniające), a w *Przyroście naturalnym* wręcz przez nie opanowana, gdyż – poza wspomnianą tematyką – utwór ten zawiera jedynie obraz ciągłego, przerażająco szybkiego przybywania ludzkich

^{17/} Okazuje się zatem, że dramaty Leśmiana – *Pierrot* i *Kolombina* oraz *Skrzypek Opetany* (datowane na lata 1910–1912; patrz: Bolesław Leśmian *Skrzypek Opetany*, oprac. i wstęp Rochelle H. Stone, Warszawa 1985) – wyprzedzają eksperyment S. Becketta z *Aktu bez słów*. Niestety, opublikowano je dopiero w latach osiemdziesiątych.

^{18/} H. Filipowicz *Tadeusza Różewicza trylogia postmodernistyczna*, „Dialog” 1991 nr 10, s. 87.

^{19/} Tamże, s. 91.

^{20/} E. Wąchocka *Autorskie „ja” w dramaturgii Tadeusza Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę*, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i E. Kalemby-Kasprzak, Poznań 1993, s. 24.

^{21/} T. Drewnowski *W walce o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990.

Ruta-Rutkowska Dramatyczne gry w podmiot

ciał; jakby skrajnie zredukowany ślad akcji i bohaterów (aczkolwiek nie przedstawionych dramatycznie).

Trzeba więc powiedzieć, że zdecydowanie zmienia się nie tylko hierarchia w obrębie tekstu dramatycznego, ale i funkcja tekstu pobocznego i – w związku z tym – funkcja pozostałych składników dramatu. Otwiera się zatem możliwość wprowadzania różnych innowacji. Różewicz uczynił tekst poboczny terenem autotematycznych manifestacji i dywagacji o „istocie” dramatu.

Inną sytuację znajdziemy w nie dokończonym dramacie Witolda Gombrowicza pt. *Historia*. Po *Projekcie aktu I-o* następuje *Legenda I-o aktu*, napisana w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Postać nazwana w akcie pierwszym Witoldem, w drugim oznaczana jest po prostu zaimkiem „ja”. Podmiot didaskaliów przypomina tutaj epickiego narratora pierwszoosobowego, i to nie tylko dzięki formie czasowników, ale także dzięki zawartości merytorycznej, skoro znajdziemy tu jakby monolog (Witolda) przeniesiony do tekstu pobocznego. W drugim akcie *Historii* ma zatem miejsce połączenie funkcji podmiotu didaskaliów i bohatera; zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i na poziomie struktury tekstu.

Eksperyment będący jakby odwrotnością Gombrowiczowskiego opisuje Anne Ubersfeld. W *La nuit juste avant les forêts* Bernarda-Marie Koltès’a niezidentyfikowany „bohater-wypowiadacz” (*un enonciateur*) prezentuje „*un discours-fleuve*”, jakby monolog wewnętrzny, przy tym tekst sztuki pozbawiony jest jakichkolwiek didaskaliów.

Wszystkie opisane eksperymenty negują klasyczny kanon dramatu. Różewicz zmienia hierarchię w obrębie utworu dramatycznego; tekst niedialogowy czyniąc strukturalnie ważniejszym od dialogowego. Gombrowicz w *Historii* uśmierca tradycyjnie rozumiane didaskalia (jako bezosobowo zapisane wskazówki sceniczne), Koltès – dialog jako ciąg replik generujący akcję. Pierwszy z nich znosi granicę między podmiotem mówiącym w tekście pobocznym i podmiotem wypowiedzi postaci. Drugi – obydwa punkty widzenia łączy w dyskursie przynależnym bohaterowi.

Postacie w rolach autorskich

Niemale kłopoty sprawiają także postaci, których funkcja jakby nie całkiem mieści się w świecie przedstawionym i których „modus egzystencji”²² wyraźnie różni się od sposobu istnienia pozostałych bohaterów.

Problematykę tę najszerszej omawia Sławomir Świątek, który w książce pt. *Dialog, dramat, metateatr* pisze o szczególnym typie postaci, realizujących rolę autorski²³. Jako takie są one nośnikami świadomości dramaturga i prezentują w jakimś stopniu „słowo autorskie” (chodzi na przykład o wypowiedzi rezonera, wtopienie

^{22/} Termin Ireny Sławińskiej, w: tejez *Teatr w myśli współczesnej*, Warszawa 1990.

^{23/} S. Świątek *Dialog, dramat, metateatr (z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź 1990, s. 129.

Szkice

w dialog maksym, sentencji, aforyzmów itp. lub przesłania ideowego, moralnego, dydaktycznego, które przypisać można tyleż postaci wygłaszającej, ile autorowi²⁴). Sytuacja komplikuje się jeszcze inaczej, jeśli w dramacie występuje „zdublowanie [...] rzeczywistości, z których każda odpowiada innemu obiegowi informacji”, czemu towarzyszy „narzucenie bohaterowi w jakimś stopniu kompetencji autora jako «dysponenta reguł gry»”²⁵.

Wynika z tego, że w utworze dramatycznym mogą pojawiać się bohaterowie o szczególnym statusie, sytuujący się jakby ponad rzeczywistością przedstawioną na dwa sposoby: albo jako postacie obdarzone mocą prezentowania „słowa autorskiego”, choć „ontycznie” pozostające w świecie przedstawionym, albo jako postacie sytuujące się w rzeczywistości drugiego stopnia; w „metarzeczywistości” pojawiającej się w tekście dramatycznym wskutek zastosowania praktyk metateatralnych.

Prawdę mówiąc, taki typ postaci spotykamy w dramacie od początku jego istnienia. Już starożytnej komedii znana jest bowiem tzw. parabaza, czyli bezpośredni zwrot do odbiorcy, zawierający zwykle wypowiedź w imieniu autora. Parabaza jest luźną wstawką, nie związaną z fabułą utworu, ale ją komentującą i tym samym inaugurującą poziom meta- (wobec fabuły) oraz obecność zewnętrznego wobec niej „ja”. W dramacie średniowiecznym i renesansowym na podobnej zasadzie pojawia się wypowiedź Prologusa, który wygłasza streszczenie sztuki i jej rekomendację, a czasem nawet rozważania teoretyczne, jak u Bena Jonsona²⁶.

Zarówno „wypowiadacz” parabazy (zwykle koryfeusz), jak Prologus funkcjonują więc tu na innych zasadach niż pozostałe postacie, przyjmują bowiem kompetencje „dysponenta reguł gry”. Ich świadomości wykraczają poza świat przedstawiony, skoro pozostają na zewnątrz niego, by wprowadzać zdystansowane spojrzenie na zawartość sztuki; na „dzianie się”. Ale nie tylko. Dzięki ich szczególnemu usytuowaniu w strukturze tekstu w dramacie powstaje dodatkowy obieg informacyjny (i dodatkowy poziom rzeczywistości, który można, za Swiontkiem, nazwać metateatralnym), usytuowany niejako pomiędzy fabułą a podmiotem utworu.

Postacie o zbliżonych kompetencjach, włączające w swój dyskurs jakby punkt widzenia „autorski” i podejmujące „autorską rolę”, chociaż – by tak rzec – „fizycznie” obecne w świecie przedstawionym, częste są również w dramacie późniejszym; jakkolwiek ich szczególne kompetencje mogą przyjmować różne formy.

W dramacie romantycznym pojawia się bohater-protagonista, którego znaczenie rośnie tak bardzo, że świat przedstawiony wydaje się oglądany jego oczami. Odgrywa on rolę analogiczną do roli medium narracyjnego w powieści personal-

^{24/} Tamże, s. 129.

^{25/} Tamże s. 125–126.

^{26/} Zob.: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, pod red. E. Udalskiej, Warszawa 1989.

Ruta-Rutkowska Dramatyczne gry w podmiocie

nej. Podobnie rzecz wygląda w dramacie przełomu wieków, preekspresjonistycznym i ekspresjonistycznym (na przykład w sztukach Strindberga).

W dramaturgii dwudziestowiecznej bardzo często natomiast pojawiają się postacie, które można by określić jako „figury reżysera”. W sztukach Luigiho Pirandella są to rezonerzy o rozbudowanych kompetencjach, obejmujących także koncepcje dramaturgiczne (najbardziej znani to Ojciec i Dyrektor z *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*). Thornton Wilder w *Naszym mieście* wprowadza natomiast osobę Reżysera, zastępującego akcją inscenizacją. W wyniku tego mamy właściwie do czynienia z opowiadaniem scenicznym, którego układ (tj. części i ich powiązanie) w całości wyznacza Reżyser, komentujący „dzianie się” i uzupełniający swoim opowiadaniem luki czasowe (akcję nie przedstawioną). Teresa Pyzik w ten sposób opisuje sytuację w *Naszym mieście*:

W *Our Town* reżyser kontroluje wszystko, co dzieje się na scenie [...]. Jest więcej niż narratorem, ponieważ może manipulować czasem scenicznym i biegiem wydarzeń, zestawiając je w taki sposób, by, pomimo ich blahości, publiczność zobaczyła je w perspektywie kosmicznej.

Świadomość postaci odgrywania siebie (implikująca metateatralny charakter dramatu) pogłębia poczucie istnienia sfery transcendentalnej, poza doczesną rzeczywistością. Osoba reżysera wiąże świat dramatu ze światem myśli jednego człowieka, autora, obserwatora.²⁷

„Ja” owego reżysera – autora inscenizacji, staje się zatem dominujące w utworze, gdyż posiada on kompetencje podmiotu utworu i reprezentuje go w świecie przedstawionym.

Podobnie skonstruowanych reżyserów (lub inaczej nazwane postacie o kompetencjach „autorskich”) spotkamy później w dramacie współczesnym.

Ale takie „ja” nie musi się manifestować w tekście tak bezpośrednio (to znaczy, nie musi „przyoblekać się”, „wcielać się” w postać), nie rezygnując zarazem z odciśnięcia w nim swojego piętna. W teatrze epickim Bertolda Brechta poprzedzające tzw. tekst właściwy prolog lub introdukcja, a także tytuły części (których projekcja towarzyszy przedstawieniu), czyli zabiegi budujące słynny efekt obcości, nie tylko rozbijają iluzję sceniczną i upodrzedniają dialog, ale wprowadzają do utworu zewnętrzny punkt widzenia; punkt widzenia „ja” organizującego całość tekstu. W konsekwencji dialog u Brechta właściwie ilustruje jedynie stany rzeczy (i idee), a przebieg zdarzeń zdaje się nie tyle przedstawiany, co opowiadany. Właśnie dzięki obecności i – by tak rzec – dyskursywnej ingerencji zewnętrznego „ja”. To „ja” sytuuje się na poziomie meta- względem świata przedstawionego „pierwszego stopnia”. W dramatach pozostających w kręgu teatru absurdu takie „ja” również jest obecne, choć ujawnia się raczej w konstrukcji tekstu niż w dyskursie, tj. za pomocą informacji implikowanych, a nie stematyzowanych. Dzięki

^{27/} T. Pyzik *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986, s. 147.

temu tekst jako całość wydaje się przekazem czyjejś – nie nazwanej, nie określonej gramatycznie – percepcji²⁸.

Kwestia kryzysu dramatu

Odstępstwa od klasycznego kanonu dramatu stały się powodem żywotności tezy o jego kryzysie, którego początek bywa umieszczany w różnych okresach (zwykle w romantyzmie, ale niekiedy nawet już w średniowieczu), najczęściej jednak w wieku dwudziestym. Takie spojrzenie patronuje wciąż najczęściej cytowanej *Teorii nowoczesnego dramatu* Petera Szondiego²⁹, jedynej jak dotychczas pracy, której autor usiłuje opisać nowoczesny dramat wszechstronnie – we wszystkich jego aspektach³⁰.

Dzieje tegowiecznego dramatisarstwa przedstawia on jako proces destrukcji dramatu jako takiego, przez który rozumie utwór zachowujący Arystotelesowską dominację akcji skonstruowanej według klasycznych reguł i służącego jej budowie dialogu. Za najbardziej charakterystyczną tendencję nowoczesnego dramatu Szondi uznaje jego epicyzację, pojawiającą się wraz z wprowadzeniem do tekstu epickiego „ja”. Wynikiem tego jest destrukcja akcji (gdyż traci ona spójność i charakter ciągu wydarzeń uporządkowanego przyczynowo-skutkowo) oraz zanik podporządkowanego jej dialogu, w którym „wypowiadane w dramacie słowa są wszystkie decyzjami, wypływają z sytuacji i trwają w niej”³¹, to jest dialogu będącego interakcją, powodującą teleologicznie ukierunkowane „dzianie się”. Na pierwszy plan bowiem wysuwa się jakieś dominujące „ja”, występujące jako czynnik nadający tekstowi spójność, zarazem jednak pozbawiający tekst wyznaczników tradycyjnie rozumianej dramatyczności.

Nowe problemy poetyki dramatu

Sądzę jednak, że wszystkie te przemiany dadzą się ująć inaczej niż objaw kryzysu, jeżeli spojrzymy na nie uwzględniając kategorię podmiotu tekstowego i przede wszystkim – jeśli zrezygnujemy z normatywizmu, charakterystycznego dla ujęcia Szondiego i wielu innych teoretyków dramatu. Można przecież mówić o różnych postaciach podmiotu tekstowego w dramacie. Co prawda, w dramacie klasycznym jest on ukryty za światem przedstawionym, ale to przecież tylko konwencja („nieobecności dramatisarza”) i w końcu pozostaje on uchwytny jako podmiot utworu obecny w strukturze, kompozycji oraz tzw. przesłaniu utworu jako „ja” wyzna-

^{28/} Tak rzecz ujmuje Martin Esslin w swoim *Teatrze absurdu*. Zob. też: M. Sugiera *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996.

^{29/} P. Szondi *Teoria nowoczesnego dramatu*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976.

^{30/} Szondi nie dociera, niestety, do czasów teatru absurdu, gdyż praca powstała w latach pięćdziesiątych. Czasy nam najbliższe obejmuje praca J.L. Styana *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1997, ale autor prezentuje tu jedynie ujęcie historyczne.

^{31/} P. Szondi *Teoria nowoczesnego dramatu*, s. 13.

Ruta-Rutkowska Dramatyczne gry w podmiot

zione przez tekst³² (albo – jak to ujmuje Anne Ubersfeld – jako odpowiedzialny za całość tekstu „główny wypowiedacz”).

W dramacie romantycznym, symbolicznym czy ekspresjonistycznym obdarza on swoimi kompetencjami głównego bohatera, którego oczami oglądamy „dzianie się” na przestrzeni całego tekstu. Na tym polega odgrywanie przezeń „roli autor-skiej”. (Szondi nazywa to „ja” w przebraniu osoby dramatu, ale dostrzega je dopiero poczynając od dramaturgii Ibsena, Cechowa i Strindberga).

Jeśli postać pełni funkcję prezentera, „zapowiadacza” albo reżysera, komentującego „dzianie się”, a nawet ingerującego w nie (jak u Wildera), to bez względu na to, czy pozostaje w obrębie rzeczywistości przedstawionej „pierwszego stopnia”, czy istnieje „metateatralnie” (a więc na poziomie zdublowanej rzeczywistości) – przejmuje w jakiejś mierze uprawnienia „dysponenta reguł gry”.

Jeżeli wzrasta rola didaskaliów, przypisów, komentarzy autorskich itd., obserwujemy ich bezpośrednie wykorzystanie przez podmiot utworu, który tym razem ostentacyjnie i bez masek manifestuje swoją obecność. Wówczas mamy do czynienia z uprzedmiotowionym i dyskursywnie przedstawionym „ja” autorskim³³, odpowiadającym narratorowi w tekście epickim.

Przyjęta tu perspektywa pozwala postawić nowe pytania dotyczące poetyki dramatu.

Po pierwsze: jakie są sposoby przejawiania się podmiotu utworu w dramacie? Istnieją przecież różne możliwości. Może się on manifestować dyskursywnie – w didaskaliach, przedmowach autorskich, przypisach jako autorskie „ja”. Ale może też, rezygnując z wpisywania w utwór swojego wizerunku, przenikać do świata przedstawionego, by tam posłużyć się szczególną kreacją bohatera. Takiej niebezpośredniej obecności sprzyja również pomnażanie obiegu informacyjnych (za pomocą różnych praktyk metateatralnych), dzięki czemu tekst nasycy się informacjami metatekstowymi, refleksją autotematyczną³⁴.

Po drugie: jaki jest stosunek tekstu przynależnego podmiotowi tekstowemu do dialogów? W dramacie klasycznym obserwujemy pełną niezależność obydwu dyskursów, ale w dramacie niezgodnym z klasycznym kanonem spotykamy się niekiedy z ich równorzędnością. Tak jest na przykład w niektórych sztukach młodopolskich czy u Witkacego, gdzie język didaskaliów i dialogów bywa ujednociony, a ich zawartość informacyjna ma zbliżony jakościowo charakter. Jeśli zaś didaskalia stają się najważniejszym składnikiem dramatu, to dialog jest im mniej lub bardziej podporządkowany. Wszystkie chyba możliwe warianty (włącznie z eliminacją dialogu) znajdziemy w utworach scenicznych Tadeusza Różewicza.

^{32/} Zob.: A. Okopień-Sławińska *Semantyka „ja” literackiego („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1986.

^{33/} Zob. tamże.

^{34/} Na ten temat patrz: M. Schmeling *Métathéâtre et intertexte / aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris 1982.

Szkice

Po trzecie: jak konstrukcja podmiotu literackiego wpływa na kształt składników świata przedstawionego – bohaterów, fabuły, a nawet czasu i przestrzeni (które też mogą być pozornie „obiektywne” i niezależne, albo przeciwnie, ostentacyjnie uzależnione od nadrzędnej świadomości)?

Po czwarte: czy w konstrukcji dramatu jest uwzględniona obecność odbiorcy? Jaka rola i jakimi środkami jest mu wyznaczona? I tutaj techniki dramaturgiczne oferują różne możliwości: od biernego, jakby nie istniejącego obserwatora (w sztuce z usuniętą czwartą ścianą) poprzez odbiorcę, którego obecność jest eksponowana (dzięki zwrotom *ad spectatorem*) lub nawet dublowana w tekście (i na scenie; tak jest w sztukach posługujących się chwytem teatru w teatrze), aż po odbiorcę – uczestnika w dosłownym tego słowa znaczeniu (np. w *Dziś wieczór improwizujemy* Luigiiego Pirandella, gdzie przewidziane są różne warianty reakcji publiczności, albo w *Publiczności zwymyślonej* Petera Handkego).

Zauważmy, że w każdym z tych przypadków nie tylko inna jest rola odbiorcy, ale także inaczej pomyślana jest rola nadawcy. Może on być ukryty i komunikować się z odbiorcą (czytelnikiem lub widzem) wyłącznie za pośrednictwem świata przedstawionego, ale może powierzyć część swoich prerogatyw postaciom, a nawet – odbiorcom. Na marginesie dodajmy, że inna staje się również koncepcja dzieła.

Kategoria podmiotu tekstowego w dramacie ujawnia zatem wiele aspektów utworu, które umykają w przypadku jej zaniechania. Pozwala spojrzeć w nowy sposób na tekst i – co najważniejsze – likwiduje wreszcie sytuację, w której jego część jakby nie istniała. Pojawia się także możliwość podważenia tezy o kryzysie dramatu jako takiego, którego to kryzysu początek tropi się we wszystkich epokach nieklasycznych. Ten sposób myślenia każe widzieć jedynie „prawdziwą” i „nieskażoną” odmianę dramatu właściwie tylko w antycznej tragedii, dramacie klasycyzującym i tzw. *pièce bien faite*. A jest to w końcu nie tylko absurdalne, ale także zupełnie jałowe teoretycznie.

Można przecież mówić o waloryzacji poszczególnych elementów struktury tekstu dramatycznego w różnych epokach. I tak w sztukach zgodnych z klasycznym kanonem dominantę stanowi akcja, ale w dramatach „niekanonicznych” może stać się nią bohater (zwłaszcza kiedy podejmuje „rolę autorską” i podporządkowany jest mu cały świat przedstawiony) lub podmiot tekstu (szczególnie wtedy, gdy wprowadza do dramatu swój uprzedmiotowiony wizerunek). Wówczas akcja staje się oczywiście jednym z elementów podporządkowanych dominującemu. W tej perspektywie dzieje dramatu da się zobaczyć jako historię różnych rozwiązań strukturalnych, w których znaczącą rolę odegrała konstrukcja podmiotu literackiego.

Formy podmiotowości w dramacie

Temat ten przywołuje także szerszą problematykę, możliwą do sformułowania (w odniesieniu do dramatu) właśnie dzięki perspektywie, jaką otwiera kategoria podmiotu tekstowego. Ryszard Nycz tak ją ujmuje:

Ruta-Rutkowska Dramatyczne gry w podmiot

Historyczne sposoby ujawniania subiektywności w literaturze okazują się wykładnikiem nie tylko uznawanej koncepcji podmiotu [...], lecz także pojmowania roli języka oraz realizowanej strategii ukonstruowania i semantycznej budowy dzieła literackiego.³⁵

Spróbujmy – z konieczności bardzo pobieżnie – przyjrzeć się pod tym kątem dramatowi. Otóż w dramacie zbudowanym klasycznie, gdzie „duszę” stanowi akcja, podmiot tekstowy, jakkolwiek ukryty, ma zarazem status uniwersalnego, niepodważalnego źródła sensu i obiektywnego poznania. Jako taki nie stanowi żadnego zindywidualizowanego „ja”; jego kształt i status całkowicie określa konwencja. Jak wiadomo, dominantą dramatu klasycznego jest akcja (będąca przyczynowo-skutkowym ciągiem wydarzeń, posiadająca zawiązanie, punkt kulminacyjny i rozwiązanie), której zadaniem jest odzwierciedlanie „obiektywnej” rzeczywistości, tyle że uporządkowanej i ustrukturowanej tak, aby utwór wywołał u odbiorcy wstrząs. Reguły jej budowy określa kanon, uprawomocniający obowiązujący kształt dramatu, w myśl którego ukryty podmiot sprawczy jest tylko tym, kto zgodnie z nim czynności tych dokonał. Konwencja, zgodnie z którą postępuje, przyznaje mu – jako jedyną – możliwość „wypowiadania się” za pomocą akcji (czy raczej: świata przedstawionego, którego reguły budowy są podporządkowane nadrzędemu celowi dramatu). Akcja funkcjonuje tu zatem nie tylko jako „matryca rzeczywistości”, ale także jako najważniejszy semantycznie, „mówiący” składnik dzieła. Tej modelowej sytuacji nie zmienia – powiedzmy – pojawienie się figury prologusa, który dodatkowo niejako sygnalizuje wypowiedziową „ramę modalną”: „oto my – dramatopisarz i zespół teatralny jako wykonawca sztuki, zaprezentujemy historię; ale dalej «mówić» będzie akcja”. Prologus nie zmienia więc statusu dramatopisarza, ujawnia jedynie sytuację teatralną (jego funkcja jest zresztą także określona konwencją), co jednak nie wydaje się podważać *ś w i a t o p o g l ą d o w y c h p r z e s ł a n e k i m m a n e n t n e j p o e t y k i*³⁶. Inna rzecz, że stwarza coś w rodzaju precedensu strukturalnego i tym samym otwiera możliwość pomnażania obiegu informacyjnych w dramacie także innymi metodami.

Odrzuceniu opisanych reguł budowania akcji i struktury tekstu dramatycznego najpierw towarzyszy waloryzacja bohatera, którego subiektywność niejako „przejmuje ciężar” konstrukcji dramatu. Tak jest w dramacie romantycznym. Subiektywność protagonisty jawi się tutaj jako *o d r ę b n a , n i e - z a l e ż n a i t r w a ł a j a ż ń*³⁷; *s a m o i s t n y , s a m o d z i e l n y i u n i w e r s a l n y p o d m i o t , n a ś l a d u j ą c y a t r y b u t y b o s k o ś c i*³⁸;

^{35/} R. Nycz *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994 nr 2, s. 7. Przedruk w: tegoż *Język modernizmu*, Wrocław 1997.

^{36/} Tamże, s. 8.

^{37/} Tamże, s. 7.

^{38/} E. Kasperski *Epitafium dla podmiotu? Przyczynek do antropologii literatury*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, pod red. M. Lubelskiej i A. Łebkowskiej, Kraków 1994, s. 155.

Szkice

posługujący się językiem i przedstawieniem świata jako środkiem ekspresji własnego „ja”.

Jednakże już w obrębie romantyzmu ów substancjalny model podmiotowości zaczyna ujawniać pęknięcia. Marta Piwińska tak pisze o biografii romantycznego „ja”:

Można powiedzieć, że owo „ja” w tej samej chwili tworzy się i traci, co oglądamy metaforycznie sfabularyzowane we wczesnym romantyzmie. Ono zauważa siebie [...], odróżnia się, oddziela od „wszystkiego” [...]. A następnie pyta logicznie o swój status.³⁹

I jeszcze:

Później romantyk uzna, że „prawdziwe ja” nie siedzi, gotowe, w sercu, lecz rozwija się jako proces, że trzeba go szukać w czasie i, na koniec, że nie ma jednego „ja” w jednym człowieku.⁴⁰

Niepokój spowodowany niemożnością dotarcia do tego „ja”, które nadaje znaczenia światu i kreuje jego obraz, a jednocześnie jest właściwie nieuchwytnie i niepoznawalne, oddaje w literaturze tzw. ironia romantyczna. Pozwala ona ujawnić jego rozwarstwienie i niespójność oraz bezsilność języka jako jego medium. To „ja” okazuje się co najmniej rozdwojone: na idealne i realne, transcendentalne i tekstowe, przy czym ta druga forma okazuje się zawsze nieadekwatna (skoro „język kłamie głosowi a głos myślom kłamie”...). Wyrazem romantycznej ironii bywa duplikacja wizerunku autora taka, jaką znajdujemy chociażby w *Nie-Boskiej komedii*. Figurą autora jest przecież protagonista dramatu, jego świadomość zostaje jednak powtórnie uprzedmiotowiona i poddana wiwisekcji w dyskursywnych (niedialogowych) przedmowach autorskich, poprzedzających każdą z części sztuki.

Niepokój o status „ja” potęguje się na przełomie wieków, który w spadku po romantyzmie przejmuje wizję podmiotowości samoistnej i indywidualnej, ale wewnętrznie pękniętej. Pojawia się jej wariant symboliczny (termin Ryszarda Nycza), który przynosi wizję „podmiotu rozszczępionego na fragmentaryczne «ja» powierzchniowe oraz niezwerbalizowane «ja» głębokie, jednoczące rozproszone manifestacje podmiotowości symboliczną więzią z niezmienną esencją”⁴¹.

Te rozproszone manifestacje podmiotowości mają umożliwić dotarcie do „prawdziwego” „ja” i odnalezienie indywidualnego sposobu jego artykulacji; utwór literacki traktowany jest bowiem jako wyraz niepowtarzalnej rzeczywistości wewnętrznej twórcy. Stąd w dramaturgii młodopolskiej potrzeba zaznaczenia jego obecności (często dyskursywnego), podkreślenia jego „sprawczości”, stąd waloryzacja tekstu niedialogowego jako miejsca ujawniania się „ja” autorskiego. „Ja”,

^{39/} M. Piwińska *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 91.

^{40/} Tamże, s. 139.

^{41/} R. Nycz *Tropy „ja”...*, s. 12.

Ruta-Rutkowska Dramatyczne gry w podmiot

rozszczerzone na fragmentaryczne manifestacje (czyli: rozproszone przejawy istnienia), a jednak posiadające substancjalny substrat, pojawi się także w dramaturgii ekspresjonistycznej. Świat zewnętrzny staje się jego odbiciem, a raczej serią odbić (gdź każda scena posiada tu autonomiczny status), które należy scalić poprzez odniesienie ich do podmiotowego centrum. Nie jest ono jednak w stanie radykalnie oddzielić siebie od zewnątrz, od świata, w którym się odbija (tak się rzeczy mają chociażby w tzw. dramacie stacji, którego prototypy to *Sonata widm* czy *Do Damaszku* A. Strindberga).

To „ja” samostwarzające się w tekście, który jest jego ekspresją (i jako dyskurs, i jako konstytuujący się w nim świat przedstawiony), co prawda zapewnia utworowi strukturalną spójność, jednocześnie jednak przestaje być uchwytne jako substancja; jako istnienie niezależne od tekstu (w postaci przedtekstowej). Skoro zaś może przejawiać się tylko w pisaniu, to tekst właśnie musi stać się miejscem jego samoartykulacji, a nawet autokreacji. Z takiej oto sytuacji wynikają nowe dwudziestowieczne praktyki dramaturgiczne, umożliwiające ich dokonanie. Z chwilą, kiedy znika już nie tylko uniwersalny kanon utworu dramatycznego, ale także podważony zostaje status podmiotu sprawczego, każda decyzja o pisaniu dramatu wymaga zastąpienia nie istniejącej uniwersalnej legitymizacji – legitymizacją każdorazowo uprawomocniającą tekst i demonstrującą „sprawcę” jako źródło znaczeń. Terenem jej wpisania staje się tekst niedialogowy, który może pomieścić prezentację koncepcji dramaturgii (jak u Witkiewicza), a czasem – koncepcję konkretnego utworu (jak u Gombrowicza).

Ale skutek tego pojawiają się także inne konsekwencje, które znajdują rozstrzygnięcie w dziedzinie filozofii. Skoro znika opozycja między „ja” a światem przedmiotowym (która stanowiła podstawę kartezjańsko-kantowskiego substancjalnego podmiotu), to nie tylko traci ono status warunku zaistnienia i uchwycenia świata przedmiotowego, ale jakby przestaje istnieć niezależnie od niego, a przynajmniej jako takie okazuje się nieuchwytne. Uchwytne pozostaje tylko język, w którym „ja” usiłuje się określić, ale on przecież tak naprawdę nie „odzwierciedla” tego, o czym mówi – ani świata, ani „ja”, bo zaciera między nimi granicę.

Powstaje więc sytuacja, kiedy nieaktualne okazują się, jak powiada B. Banasiak:

dwa mity, które konstytuowały literaturę (i sztukę) w jej dwudziestopięciowiekowej tradycji. Pierwszy z nich to mit przedstawienia rzeczywistości – imitacji, naśladowania (*mimesis*), odtwarzania świata. Drugi zaś to mit indywidualności twórczej – ekspresji, przedstawiania, wyrażania rzeczywistości wewnętrznej autora.⁴²

Takie rozpoznanie sytuacji staje się jakby impulsem do sformułowania jeszcze dalej idących podejrzeń wobec statusu „ja”. Dokonają tego wszystkie prawie kie-

⁴² B. Banasiak *Destrukcja przedstawienia we współczesnej filozofii francuskiej*, „Colloquia Communia” 1988 nr 1–3, s. 13.

Szkice

runki filozoficzno-intelektualne XX wieku: psychoanaliza, egzystencjalizm i strukturalizm; wizji fundamentalnego i świadomościowego „ja” broni chyba tylko fenomenologia⁴³.

W obrębie strukturalizmu i poststrukturalizmu pojawi się następująca teza: skoro podmiot może zaistnieć tylko dzięki językowi, to być może jest on tylko fikcją intelektualną, wynikającą tyleż ze schematów myślowych narzuconych nam przez tradycyjną filozofię (i zawartą w niej „metafizykę obecności”, jak to określił Derrida), co przez gramatykę, język („to język mówi, zaś podmiot /autor jest tylko jego konsekwencją”⁴⁴). To radykalne myślenie (za którego ojca uznano Fryderyka Nietzschego) wesprą „wewisecyjnie” nastawione sformułowania teoretyków francuskich. Takie, jak Rolanda Barthes’a:

„Ja” nie jest niewinnym podmiotem, wcześniejszym od tekstu, którym podmiot mógłby się posłużyć jako przedmiotem do rozbioru albo miejscem do uzupełnienia. To „ja”, które podchodzi do tekstu, samo jest już wielością innych tekstów kodów nieprzeliczalnych [...]. Podmiotowość [...] nie jest niczym innym, jak magazynem wszystkich kodów, które mnie stworzyły, i to tak zupełnie, że moja podmiotowość w końcu ma ogólność stereotypu.⁴⁵

Albo – Julii Kristevy, która ujmie podmiot jako dynamikę „sensotwórczą”:

podmiot nigdy nie JEST, bo podmiot jest tylko PROCESEM ZNACZENIOWYM i nie ujawnia się inaczej jak tylko jako PRAKTYKA ZNACZENIOWA.⁴⁶

Jako taki, „istniejący w nie kończącym się ustosunkowaniu [*intercourse*] kodów, nie zaś w punkcie końcowym aktywności «osobowościowej»; rozszczępiony, nieustannie przemieszczany – i niszczony”⁴⁷, nie jest żadną substancją ani tożsamością. W rozważaniach Gilles’a Deleuze’a pojawi się jedynie w zwielokrotniającej się serii powtórzeń, w których:

Wszystkie tożsamości są tylko udawane, wytwarzane jako optyczny „efekt” w toku głębszej gry, gry różnicy i powtórzenia.⁴⁸

^{43/} Zob.: E. Kuźma *Język jako podmiot współczesnej literatury*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. M. Lalaka, Szczecin 1993; E. Kasperski *Epitafium dla podmiotu*; B. Banasiak *Destrukcja przedstawienia*, K. Okopień *Podmiot, czyli podrzutek*, Warszawa 1997.

^{44/} B. Banasiak *Destrukcja przedstawienia*, s. 9.

^{45/} R. Barthes *S/Z*, Paris 1970, s. 16–17, cyt. za: E. Kuźma *Język jako podmiot...*, s. 26.

^{46/} J. Kristeva *La révolution du langage poétique*, cyt. za: E. Kuźma *Język jako podmiot...*, s. 8.

^{47/} R. Barthes *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 206.

^{48/} G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. K. Matuszewski, „Colloquia Communia” 1988 nr 1–3, s. 191.

Ruta-Rutkowska Dramatyczne gry w podmiot

Ogólnie rzecz biorąc można powiedzieć, że w myśli najnowszej (ponowoczesnej) formuła podmiotu jako substancji i tożsamości straciła swoje uprawomocnienie (jak powiada Lyotard⁴⁹), gdyż podmiot padł ofiarą przenikających się dyskursów. Jeśli więc istnieje, to tylko dynamicznie, jako niestabilny punkt przecinania się intertekstualnych praktyk, objawiający się w powtórzeniach. To powtarzanie się „rozpleniwanie” bywa pełne ironii (w takim znaczeniu, jakie nadał jej Rorty). Jest przymierzaniem się do różnych stylów, ról i języków, przy pełnej świadomości ich nieostatecznego, tymczasowego i prowizorycznego charakteru⁵⁰; symulacją aktu konstytuowania się „ja” jako pełni, gdyż:

Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości, maski stylów i ról stają się [...] świadectwem wyłącznie negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu. [...] Podległy władzy mowy, działaniu jej anonimowych a antagonistycznych sił, nie jest też w pełni sprawcą ani źródłem czy gwarantem sensu. W obszarze ironicznej komunikacji indywidualny podmiot ukazuje swą tymczasową, fragmentaryczną i intersubiektywną naturę.⁵¹

Podmiot samoartykułujący się w dramacie w wersji ponowoczesnej nie szuka już więc uprawomocnienia dla swojego tekstu, ale włącza się w „gry językowe” i – można powiedzieć – w gry dramaturgiczne. Ich terenem stają się konwencje, jakie w swoich dziejach wytworzyło dramaturgiczne, ale traktowane jako wariacje na temat; praktyki dyskursywne istniejące równorzędnie i bez pretensji do wytwarzania jakiegokolwiek ustabilizowanego znaczenia. Jest to zapewne reakcja na sytuację, kiedy – jak pisze A. Krajewska – dramat stał się już niemożliwy⁵².

Właśnie świadomość tej zasadniczej niemożności wydaje się patronować dramatom Różewicza, w które wpisane są na przykład różne projekty „zagospodarowania” jednej sceny (np. w *Akcie przerywanym*) lub różne projekty sytuacji dramatycznej (w *Przyroście naturalnym*), bez uprzywilejowania jakiegokolwiek z rozwiązań. Taka praktyka zapewnia dynamikę w obrębie *signifiant* dramatycznego, a także w obrębie wizerunku – powiedzmy to tak – instancji autorskiej, która zapisuje się jako system masek i ról, a nie jako źródło sensu i sprawca tekstu. Podobne myślenie patronuje też zapewne demontującemu, dekonstruującemu przedsięwzięciu *Kartoteki rozrzuconej*.

Tradycyjna konwencja dramaturgiczna stała się bez wątpienia niezdolna do komunikowania wielości (a może nawet chaosu) kanonów, kodów i języków, właściwej ponowoczesnej epoce. Być może tej sytuacji może sprostać tekst demonstrujący tę wielość oraz twórca demonstrujący niemożność ukonstytuowania swojej podmiotowości inaczej niż prowizorycznie i w sposób pełen ironii. Próby kon-

^{49/} J.-F. Lyotard *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.

^{50/} Zob.: R. Rorty *Prywatna ironia i nadzieja liberalistów*, przeł. E. Nowotka, „Twórczość” 1992 nr 12.

^{51/} R. Nycz *Tropy „ja”...*, s. 21.

^{52/} A. Krajewska *Dramat niemożliwego dramatu*, w: *Od symbolizmu do post-teatru*, pod red. E. Wąchockiej, Warszawa 1996.

Szkice

stytuowania podmiotu w tekście dramatycznym wypiera więc ostentacyjna gra tekstowymi konwencjami podmiotowości, której patronuje pełna świadomość – właśnie – konwencjonalności ich budowania.