

Małgorzata Sugiera

"Theory of Performing Arts", André Helbo, Amsterdam-Philadelphia 1987; "The Field of Drama : How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen", Martin Esslin, London and New York 1987 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/3, 346-352

1990

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.

opisu metafory" (s. 114), który stanowi pochodną „działalności intelektualnej” określonej „jako świadomość lewopółkulowa”, co dotyczy zresztą w ogóle naszej metodologii naukowej, która „jest asymetryczna na korzyść lewej półkuli”. To są faktycznie „uwagi wprowadzające” do „mitopoetyckiego modelu świata” (cz. III artykułu) oraz do „analizy jednej »metafory« mitopoetyckiej »król-słońce«” (cz. IV, s. 132).

Nie podejmuję nawet próby wprowadzenia czytelnika w tę orgię informacyjną, do jakiej zaprasza Jan Kordys. Może co najwyżej zabawię się w proroka (oby fałszywego!). Rozprawa Kordysa — a może raczej przybliżona w niej problematyka — powinna spowodować prawdziwą rewolucję w badaniach nad metaforą. Powinna! Sądzę jednak, że pozostanie zwyczajnie nie zauważona, podobnie jak odkrywcze w swoim czasie prace o metaforze, np. Kreczmara czy Elzenberga. Będzie tak dlatego, że nie ma rynku „neuro-soma-semiotycznego”. Dowód? Proszę uprzejmie: wśród 208 przypisów, w które wyposażony został referat, Kordys nie zanotował jednego choćby polskiego sprzymierzeńca, sprzymierzeńca merytorycznego, sprzymierzeńca zawodowo zainteresowanego omawianą problematyką. (Chyba nie dla jakichś małostkowych względów.) Wbrew wszystkiemu trzeba mieć nadzieję, że polska „psychologia metafory” — oczekiwana nie tylko przez Mayenową i Nowakowską — stanie się niedługo faktem.

Pozostaje kropka nad „i”. „Książka trudnej miłości”? „Trudnej” — przede wszystkim z uwagi na znaczny rozrzut „językowo-problemowy”. Oprócz „swojskiego” na łamach „Pamiętnika” dyskursu „literaturoznawczego” trudny język dyskursów wykraczających: dyskursów spoza „językoznawstwa typu autonomicznego”, wreszcie obca tzw. humaniście przeciętnemu problematyka i dyskurs neuro-semiotyczny. „Miłości” — bo jednak (niech recenzent zakwili) metafora i spółka mimo wszystko pięknieje i rośnie w siłę (a ludzie? — chciałoby się zapytać...), bo jawi się jako wartość ciągle na nowo odsłaniana i odsłaniająca, bo wszyscy żyją dzięki niej (nieświadomie, a niektórzy — również świadomie).

Józef Japola

André Helbo, *THEORY OF PERFORMING ARTS*. Amsterdam—Philadelphia 1987. John Benjamins Publishing Company, ss. 154. „Critical Theory”. T. 5.

Martin Esslin, *THE FIELD OF DRAMA. HOW THE SIGNS OF DRAMA CREATE MEANING ON STAGE AND SCREEN*. London and New York 1987. Methuen, ss. 186.

W połowie lat siedemdziesiątych francuski semiolog Jean-Jacques Nattiez chciał stworzyć taką definicję muzyki, jaka objęłaby także zjawiska marginesowe, np. „muzykę bez dźwięków” lub „muzykę dla oczu”. W końcu pozostało mu jedno jedyne kryterium wyróżniające: muzyką jest to wszystko, co powstało jako efekt działalności osoby uznanej powszechnie za kompozytora.

Śmiech więźnie jednak w gardle, kiedy przegląda się mniej lub bardziej naukowe rozważania nad sztuką teatralną. Paradoxy semiologii muzyki okazują się bowiem niczym wobec liczby kontrowersji, bezprzedmiotowych sporów i teoretycznych ślepych uliczek, w jakie obfituje ponad 50-letnia historia prób opisanego widowiska teatralnego, jego elementów składowych, środków ekspresji, sposobu istnienia na scenie i zasad konstituowania się znaczeń w odbiorze każdego z widzów. A wszystko dlatego, że teatr to zjawisko niejednorodne, heteronomiczne. To przecież jedyna ze sztuk, która w takim stopniu posługuje się materiałem dnia codziennego: żywymi, realnymi osobami i zwykłymi, łatwo rozpoznawalnymi przedmiotami, słowami, gestami. Teatr tworzy na tyle wierny i mamiący swoją

realnością obraz życia, że zazwyczaj do rozpoznania granicy między iluzją a rzeczywistością potrzeba specjalnego kulturowego treningu. Dość przypomnieć przygodę pana Paska, premierę *Hernaniego* w Paryżu, *Niemą z Portici* w Brukseli, która dała początek belgijskiej rewolucji, czy niemal współczesne nam działania happenerów, aby udowodnić faktyczną kruchość przegrody oddzielającej to, co jeszcze teatralne, od tego, co już realne.

Semiotycy dowodzą skomplikowanej natury teatru w bardziej naukowy sposób. Mówią przede wszystkim o tym, że widowisko sceniczne posiada ze swojej istoty podwójną referencję, gdyż odsyła jednocześnie do konstytuujących je reguł i do realnego świata. Na scenie ten sam znak ma zatem podwójny status — jest realny (materialny) i stanowi ikon, symulując istnienie pozascenicznego modelu rzeczywistości, do której się odwołuje. A przecież obok znaków re-prezentujących istnieją prezentujące; obok ikonów — indeksy, symbole, sygnały, stereotypy... Scena posługuje się przy tym nie tylko różnorodnymi materiałami, ale i wieloma językami (kodami). Są one w rozmaity sposób usystematyzowane (z definicją kodu zgadza się właściwie tylko język naturalny!) i na różnych zasadach budują strukturę i sensy scenicznego artefaktu. W skład widowiska wchodzi bowiem kody ogólne, czyli właściwe nie tylko dla teatru (język, ideologia, konwencje kulturowe); kody specyficzne, czyli te, które zostały ustanowione na mocy *stricte* teatralnych reguł (zmieniają się zależnie od inscenizacji, scenicznego gatunku, epoki historycznej); oraz kody mieszane, a więc te wszystkie kody ogólne, które w teatralnej sytuacji zyskują jakieś szczególne i dodatkowe cechy, zasady organizacji, sensy itp.

Lecz nie dość na tym. Teatr cechuje *semi-symboliczność* (Louis Hjelmslev), a więc istnieje w nim jedynie odpowiedniość między ogólnym planem ekspresji a ogólnym planem treści, nigdy zaś między poszczególnymi elementami tych planów. Choć ikoniczny z natury, teatr nie do końca poddaje się regułom typowym dla znaków drogowych. I mimo że jednym z jego kodów jest język naturalny, trudno ograniczyć rodzące się w nim sensy do arbitralnych związków między *signifié* a *signifiant*. W tym momencie widać zatem wyraźnie, że kłopoty z teatrem to głównie problemy z teoretycznym uporządkowaniem heteronomicznej i dość amorficznej materii widowiska, czyli w istocie — kłopoty z widzem. Od widza przecież w kapitalnym stopniu zależy obraz spektaklu. O interpretacji tego, co dzieje się na scenie, decyduje spostrzegawczość widza, zakres kompetencji w odczytywaniu scenicznych kodów, rodzaj presupozycji, jakie determinują jego postawę odbiorczą, itp. Czym wobec tego jest teatr, zwłaszcza jeśli uwzględnić jego różne geograficzne i historyczne mutacje?

Wiele lat nieomal bezowocnych zmagania z materią teatru stanowi cenę, jaką płacą teatrolodzy za ambicje stworzenia dyscypliny naukowej, która byłaby zdolna połączyć tak wymogi teoretycznego modelu, jak przypadkowość żywej praktyki scenicznej. Wystarczy przypomnieć najbardziej liczące się osiągnięcia. Prace Jindřicha Honzla, Jiříego Veltruskiego, Jana Mukařowskiego, Piotra Bogatyriewa. Próby wyodrębnienia najmniejszych jednostek znaczących tzw. teatremów czy hipersylab (S. Marcus). Próby stworzenia systemów znaków teatralnych na wzór binarnego modelu lingwistów (13 scenicznych kodów Tadeusza Kowzana). Teorie Henri Gouhiera, Jeana Duvignauda, Elizabeth Burns, Jurija Łotmana, Umberta Eco, Nelsona Goodmana, Georges'a Mounina czy Marco De Marinisa. Przykłady zresztą można by mnożyć. W większości działań w celu teoretycznego „oswojenia” sztuki teatru w jej rozmaitych aspektach i wcieleniach uderza jedno — powtarzające się próby włączenia (przy niewielkich zmianach i przeróbkach) sztuki scenicznej w ramy metodologii powstałej na innym gruncie; próby dopasowania do analizy teatru narzędzi pożyczonych z innych dziedzin: lingwistyki, narratologii, teorii komunikacji czy teorii filmu.

W epoce poststrukturalizmu nie dzieje się inaczej. Teatrolodzy rozbili się na dwie wyraźne grupy. Jedni zajęli się próbami przeniesienia na grunt teatru modelu komunikacyjnego, drudzy zaś chcieli opisać przedstawienie jako przepływ energii i wymiany libidinalnej między sceną a widownią. Wydaje się jednak, że najbardziej wartościowe prace wyszły spod pióra obrońców metody semiotycznej w analizie spektaklu i symbolicznego aspektu komunikacji scena—widownia: André Helbo i Martina Esslina.

Theory of Performing Arts André Helbo to zbiór — przejranych na nowo — szkiców z lat 1975—1984. Przypadać trzeba, że praca, złożona z samodzielnych kiedyś artykułów, daleko odbiega od typowej dla anglojęzycznych książek jasności i elegancji wywodu. Wiele spraw i spostrzeżeń powraca tu w odmiennych kontekstach i sformułowaniach, co zaciemnia niekiedy precyzję definicji i klarowność przyjętych założeń. Część zaś powtarza się w tym samym kształcie, co z kolei skutecznie nuży niepotrzebną redundancją. Trud lektury nad wyraz się jednak opłaca. Przede wszystkim dlatego, że Helbo proponuje całościowe spojrzenie na teatr w zupełnie nowej perspektywie, a kreśląc ogólny model, pokazuje także te problemy, które domagają się szczegółowej eksplikacji, czekają na dodatkowe badania czy też powinny być jeszcze sprawdzone na gruncie teoretycznym bądź praktycznym.

Za podstawę rozważań Helbo uznać trzeba stwierdzenie, że semiotyka teatru nie może odwoływać się niewolniczo do ogólnego modelu semiotyki, pomyślanego w zgodzie z doświadczeniem czytelnika, który zapoznaje się ze światem fikcji w porządku linearnym. Tymczasem w teatrze widz odbiera świat sceny jednocześnie w porządku czasowym i przestrzennym, gromadzi i interpretuje wrażenia apelujące do różnych zmysłów, jedynie część z nich „odczytując” w sposób racjonalny. Semiotyka teatru nie powinna też podporządkować się modelowi, jakł zbudowała teoria komunikacji, gdyż tutaj tworzenie znaczeń przynależy tyleż do twórców widowiska, co do widowni. Helbo przekonany jest o tym, że semiotyka teatru powstać może wyłącznie jako nauka interdyscyplinarna, która jednocześnie czerpać będzie z ustaleń teorii narracji, praw interakcji kodów niewerbalnych, a także uwzględni psychologiczne reguły przepływu energii oraz libidinalny aspekt procesu projekcji i identyfikacji. Odwoływać się przy tym musi do zjawisk z tego samego widowiskowego paradygmatu, a więc do dyskursu politycznego i do badań nad reklamą.

Helbo podkreśla kilkakrotnie, że prawdziwą naturę teatru stanowi czasowo-przestrzenne *continuum*, które każdą próbę segmentacji czyni całkowicie arbitralną. Także tekst literacki, na który dość często powoływała się semiotyka (ostatnio teoria „hipersyła” Marcusa), na tyle zostaje włączony w materię widowiska, że nie może dostarczyć żadnych sygnałów delimitacyjnych. Przede wszystkim nie poddaje się intelektualnej racjonalizacji to, co stanowi podstawę teatralnego zjawiska — przyjemność, jakiej oczekuje widz, kiedy przychodzi do teatru, spełniając tym samym warunek konieczny dla zaistnienia teatru.

Helbo, podkreślając rolę, jaka w jego teorii przypada widzowi, pisze: „Iluzja teatralna jest u swoich podstaw pełna ambiwalencji: symulacja sceniczna, aktorska gra są możliwe wyłącznie dzięki obecności widza, który daje początek przyjemności [*initiates pleasure*]” (s. 65) i dodaje: „Widz rozumie zasady gry zbiorowego twórcy spektaklu, ale również przekonując sam siebie do uwierzenia w teatralną iluzję, zarazem motywuje aktora do dalszej gry” (s. 18). Gdyby szukać przykładu modelowego, jakim dla teorii teatru epickiego Brechta była „scena uliczna” natrafiłoby się na dwukrotny opis występu Bena Vautiera na scenie teatru w Nicei. Ben przez dobre 40 minut siedział wówczas na scenie, trzymając w rękach napis: „Tylko na mnie patrzcie, to wystarczy!” Trudno o lepszy spektakl, w którym rola widza byłaby aż tak decydująca. Dla Helbo jednak nie ogranicza się ona do biernej percepcji, do odbierania napływających wrażeń. W jego koncepcji

widz jest także — czy: przede wszystkim — obserwatorem, spełnia funkcję kognitywną, wpisana w strukturę teatralnej sytuacji. Teatralny dyskurs posiada naturę narracyjną i choć inicjują go twórcy spektaklu, jego ostateczny kształt zależy od każdego z widzów. To, co dzieje się na scenie, jest *continuum* związanych ze sobą nierozdzielnie elementów symbolicznych i semantycznych, komunikowalnych i niekomunikowalnych, przedstawionych i wyobrażonych, a zatem podstawowa czynność odbiorcy polega na zintegrowaniu zaprezentowanego mu materiału w określone znaczenia i sensory. Działalność widza ma przy tym dwojaką naturę. Z jednej strony ogląda on to, co istnieje na scenie w sposób materialny, z drugiej — uczestniczy w scenicznej fikcji. Zasada wiary, którą kieruje się w oczekiwaniu szczególnej przyjemności, swoją istotą przypomina więc logiczną regułę denegacji — wiem, że to nieprawda, ale jednak w to wierzę.

Teoria teatralnego widowiska, jaką tworzy André Helbo, stanowi próbę połączenia w jedno badań, prowadzonych dotychczas oddzielnie: badań nad powstawaniem spektaklu i jego twórczami oraz nad prawami teatralnej recepcji. Jego zdaniem teatralny dyskurs budują 4 składniki:

1) sceniczny konstrukt, który oferuje pewne sugestie, apelujące do racjonalnego myślenia bądź do pragnień widza; jest to rodzaj wizualno-dźwiękowego projektu znaczeń, jakie może zrekonstruować odbiorca;

2) percepcja, przy czym obrazy sceniczne tworzą czasowo-przestrzenne *continuum*, a ich podstawową cechą jest autoreferencjalność, co sprawia, że liczy się przede wszystkim ich warstwa materialna, odwołująca się bardziej do uwagi niż do inteligencji widzów;

3) montaż, w którym podstawowe zadanie widza polega na przetransponowaniu oglądanych obrazów w całościową wizję — dzięki selekcji i uporządkowaniu wrażeń odbieranych tak w porządku czasowym, jak przestrzennym;

4) skupianie—rozpraszenie, chociaż w sceniczny konstrukt wmontowane zostały sygnały stymulujące uwagę widza i kierujące ją na określone elementy (różnica między ostensją a *deixis*), widz może w każdej chwili dowolnie wybierać to, co go najbardziej interesuje, a nawet może się zupełnie wyłączyć.

Teoria teatralnego widowiska André Halbo budzi moje zaufanie przede wszystkim dlatego, że próbuje on budować teoretyczny model nie wbrew — czy obok — ale zgodnie z rzeczywistą naturą teatru, zdając sobie sprawę z jego proteuszowej zmienności, znanej każdemu widzowi. Pewien niepokój budzi jednak fakt, że — wbrew deklaracjom — André Helbo uzależnia swoje rozważania od metodologicznych założeń rodem z pragmatyngwistyki. Na początku *Theory of Performing Arts* omawia bowiem obecny stan semiotycznych badań nad językiem, poszerzonych o aspekt społeczny i kulturowy. Szczególną uwagę obdarza przy tym prace Ducrota i Goffmana, którzy — każdy w odmienny sposób — podkreślają teatralność pragmatycznych użyć języka. To z kolei pozwala mu na dokonanie dość karkołomnego zabiegu — na przeniesienie modelu aktów mowy na teatralne widowisko. Teatr nazywa więc Helbo zbiorowym aktem wypowiedzenia (enuncjacji), w którym konwencjom przypada rola illokucyjna, czyli konwencje tworzą iluzję przez sam fakt ich istnienia. Widowisko — zdaniem autora książki — to akt wypowiedzenia, do którego dochodzi w obecności obserwatora, i który odbywa się w ramach teatralnych konwencji. Lecz takiego punktu wyjścia nie usprawiedliwia model teatru, jaki Helbo buduje w drugiej części *Theory of Performing Arts*, a może w dodatku skłonić jego następców do szukania zbyt ścisłych analogii między aktami mowy a teatrem. Co oby nie skończyło się zastąpieniem absolutyzmu Ferdinanda de Saussure'a przez absolutyzm Johna R. Searle'a.

André Helbo przeznaczył swoją książkę przede wszystkim dla teatralogów zajmujących się — i zainteresowanych — teorią sztuk widowiskowych, a także

dla teatralnych krytyków o naukowych ambicjach. Adresatem drugiej książki, *The Field of Drama* Martina Esslina, jest ten, kogo Helbo uznał za podstawowy element widowiska — zwykły widz. Martin Esslin, autor powszechnie znanych i cenionych prac o Bertolcie Brechcie, Haroldzie Pinterze, a nade wszystko autor rozprawy o teatrze absurdu, tym razem postanowił zająć się dramatem. Wyjaśnić jednak należałoby od razu, że nie uważa on dramatu za jeden z rodzajów literackich, lecz — w myśl dawnej definicji Arystotelesa — przyjmuje, że jest to artystyczne naśladowanie akcji, czyli ludzi w działaniu. Przez kilka wieków jedyne medium techniczne do przekazywania tak rozumianego dramatu stanowił teatr. Teraz musiał on ustąpić miejsca filmowi i telewizji. Dzięki tzw. środkom masowego przekazu stał się dramat w XX w. dominującym sposobem „myślenia o życiu”, podstawową zasadą modelowania własnych działań i interpretowania zachowań bliźnich. „Nigdy przedtem” — stwierdza Esslin — dramat nie był takim narzędziem perswazji w życiu szerokich mas” (s. 13).

Tymczasem większość rozpraw naukowych zajmuje się wyłącznie dramatem scenicznym, a teoretycy filmu i telewizji ograniczają swoje analizy do — zdaniem Esslina — drugorzędnych kwestii technicznych jak montaż czy praca kamery. Ponadto naukowość tego, co do tej pory napisano, zrodziła się kosztem języka, który — przesycony fachową terminologią, najeżony schematami, zaśmiecony tabelami i wykresami — stał się tak zawiły, że aż nieczytelny. Esslin nie jest przeciwnikiem naukowego podejścia do dzieł teatralnych, filmowych i telewizyjnych. Zgadza się także ze zdaniem teoretyków, że w opisie i analizie dramatu oraz jego technicznych realizacji najlepiej sprawdza się metoda semiotyczna. Chce tylko jednego — pisać takim językiem, jaki będzie przystępny dla twórców i odbiorców tego dramatu: reżyserów, aktorów i widzów. „Przecież” — zauważa — „prawdziwe przeżycie, zdolność do uzyskania pełnego zadowolenia, oświecenia i duchowego doświadczenia w obcowaniu z dziełem artystycznym zależy od stopnia znajomości jego technik. Koneserstwo każdego typu, tak zdolność rozpoznawania gatunków wina i malarskich stylów, jak oczywiście koneserstwo teatralne, wymaga wyrobionego smaku i znajomości warsztatu — a więc doświadczenia zdobytego w procesie edukacji” (s. 51).

Posługiwanie się powszechnie dostępnym i zrozumiałym językiem nie oznacza wcale braku precyzji czy wnikliwości w opisie procesu rodzenia się znaczeń na scenie i na ekranie. Esslin nie tylko nie ustępuje Helbo w wolnym od lingwistycznego absolutyzmu traktowaniu widowiska (np. stosuje prototypową definicję dramatu, za najistotniejszą cechę uznając akcję mimetyczną), ale w niektórych przypadkach bywa nawet bardziej subtelnym analitykiem. André Helbo, zajęty kreśleniem całościowego modelu sztuk widowiskowych i dyskusją z teoriami poprzedników, często przechodzi bowiem do porządku dziennego nad nie dość adekwatnymi definicjami i opisami tych, których uważa za wyznawców tego samego stanowiska. Tak więc przyjmuje za własną choćby definicję sytuacji scenicznej sformułowaną przez Umberta Eco. Powtarza za nim, że w teatrze mamy do czynienia z „semiozą do kwadratu”, natomiast Esslin potrafi udowodnić, że na scenie dochodzi raczej do „semiozy do sześcianu”, posługując się nie teoretyczną spekulacją, ale — wiedzą niemal potoczną.

Rozpatrzmy ten przypadek nieco dokładniej. W swoim artykule *Semiotics of Theatrical Performance*, na który powołuje się tak André Helbo, jak Martin Esslin, Eco dokonuje analizy jednego z bardziej znanych przykładów Peirce'a. Oto na podwyższeniu w pobliżu siedziby Armii Zbawienia stoi pijak, służąc za symbol cnoty trzeźwości. Zwykły pijak stał się znakiem dzięki ostensji (wystawieniu na pokaz), a będąc znakiem, odsyła także do ogólnej kategorii „pijaków”. W dodatku został użyty w sposób „ironiczny”, skoro pijany człowiek symbolizować ma w założeniu trzeźwość. Armia Zbawienia wymaga zatem od przechod-

niów odpowiednich kompetencji i jej członkowie byłiby zapewne bardzo zdziwieni, gdyby ktoś naiwny posądził ich o propagowanie alkoholizmu. Eco posługuje się przykładem z Peirce'a jako analogią do sytuacji scenicznej: także w teatrze aktorki i przedmioty na scenie muszą być najpierw zidentyfikowane przez widza w pełni ich materialności i w realnym wymiarze, aby zaistnieć jako znaki odsyłające do czegoś innego, jak np. korona jest dla wszystkich oczywistym znakiem władzy królewskiej.

Martin Esslin zwraca jednak uwagę na to, że modelowi „semiozy do kwadratu” Umberta Eco, jeśli chce on w zgodzie z prawdą odzwierciedlać sytuację na scenie, brakuje kilku istotnych składników. Przecież w teatrze w roli pijaka nie występuje rzeczywisty pijak. To aktor symuluje jego obecność, wykorzystując najbardziej charakterystyczne i łatwo rozpoznawalne jego cechy (czerwony nos, mętne oczy, itp.), a widzowie w pełni świadomie przyjmują do wiadomości fakt, że pijak na scenie zaistniał dzięki warsztatowym umiejętnościom aktora. Wynika z tego jedno: semiotyczna rola aktora w przedstawieniu ma o wiele bardziej skomplikowaną postać, niż przypuszczał to Eco, a za nim André Helbo. Po pierwsze, widz rozpoznaje aktora na scenie jako osobę „realną”, dostrzega właściwe mu fizyczne przymioty: barwę głosu, wzrost, temperament. Po drugie, aktor dzięki kostiumowi, charakteryzacji, gestom dostosowanym do wymogów roli staje się „sceniczną postacią”, a więc fizyczną symulacją fikcyjnego charakteru. Po trzecie — i najważniejsze — aktor uobecnia samą „fikcję”, powołując do istnienia w umyśle widza obraz fikcyjnej postaci. Formułując to inaczej, można powiedzieć, że jeśli aktorka grająca Szekspirowską Julię nie będzie piękna, ale widz będzie świadom, że taka być powinna, to i tak potrafi on „odczytać” sceniczną postać jako piękne uobecnienie fikcyjnej Julii.

Milcząca zgoda Helbo na „semiozę do kwadratu” Umberta Eco dziwi tym bardziej, że już kilka stron dalej autor recenzowanej książki pisze z przekąsem o tych krytykach, którzy używają mimetycznej natury jako *alibi* dla własnej fałszywej niewinności. Właśnie oni, powołując się na sceniczną *mimesis*, traktują imitację tak, jakby nie była ona świadomym wytworem, scenicznym artefaktem. Tymczasem i samemu Helbo zdarza się zapomnieć, że pijak na scenie nie jest pijakiem, ale — wytworem aktora.

Esslin nie wdaje się raczej w podobnego typu szczegółowe polemiki, co wydatnie wpływało na przejrzystość i spoistość wywodu w *The Field of Drama*. Zresztą cała jego książka w jakiś sposób wyrosła z zasadniczego sprzeciwu wobec teorii Tadeusza Kowzana i jego — wspomnianych już tutaj — 13 systemów scenicznych znaków. Esslin przypomina najpierw klasyfikację Kowzana: 1) słowo; 2) intonacja; 3) mimika; 4) gest; 5) ruch sceniczny; 6) charakteryzacja; 7) fryzura; 8) kostium; 9) rekwizyty; 10) dekoracja; 11) oświetlenie; 12) muzyka; 13) efekty dźwiękowe. Następnie zadaje szereg pytań, które wykazują tak arbitralność, jak absurdalność podziałów Kowzana. Zastanawia się Esslin np., dlaczego fryzura tworzy samodzielny system znaków, a nie stanowi części charakteryzacji? Czy więc wąsy — pyta — przyklejone do górnej wargi aktora, będą jeszcze fryzurą, czy już może charakteryzacją? A — o istotne — Kowzan, z uporem poszukując stałych podziałów w płynnej materii scenicznych znaków, przeoczył istnienie znaków szczególnie ważnych, bo definiujących sytuację, w jakiej znalazł się odbiorca, jako sytuację odbioru sztuki. Przeoczył — mówiąc inaczej — istnienie ramy widowiska i sygnałów przygotowujących widza do obcowania z fikcją oraz do traktowania realnych osób i rzeczy jako znaków możliwego świata.

Poczynając od ramy spektaklu, opisuje Esslin kolejne zespoły znaków dramatu: aktora z właściwymi mu środkami ekspresji, potem słowa, muzykę i dźwięki, wreszcie — efekty wizualne i dekorację. Następnie, zbadawszy to, co wspólne, pokazuje różnice między znakami sceny a znakami typowymi dla ekranu. I tu,

jego zdaniem, podstawowa różnica da się sprowadzić do faktu, że w teatrze widz ma prawo do swobodnego „kadrowania”, do własnej „kompozycji” akcji, podczas gdy w kinie wyboru dokonał za niego reżyser, operator i montażysta.

Szczególnej uwagi wymagają końcowe rozdziały *The Field of Drama*. Esslin analizuje w nich rolę struktury całego dzieła sztuki jako źródła znaczeń. Pokazuje, jak na wyższym poziomie organizacji widowiska powstaje to, co zazwyczaj nazywamy „stylem” czy „gatunkiem”. Podkreśla rolę widza w budowaniu sensów dzieła oraz to, że proces dekodowania — opisywany zwykle przez semiotyków jako czynność w pełni świadoma — podlega woli odbiorcy jedynie częściowo. Wielu widzów reaguje bowiem spontanicznie na pewne „ogólne wrażenie”, które powstaje w wyniku zlania się w jedno wielu podświadomych i trudnych do zracjonalizowania sygnałów i impulsów.

W końcowych partiach książki pada także — nieomal mimochodem — bardzo ważna sugestia, która — już jako prawdziwie naukowa hipoteza — znalazła się u źródeł teorii André Helbo. Esslin pisze: „byłoby słuszniej mówić o widowisku dramatycznym nie jako o pojedynczym »akcie przekazania pewnego komunikatu«, ale raczej jako o »wydarzeniu [event]«, którego świadkami byli widzowie” (s. 125). Propozycja Esslina stanowi więc dodatkowy argument na poparcie mojego wyrażonego wyżej przekonania, że zapożyczenia z teorii aktów mowy są u Helbo zupełnie zbędne, a opis spektaklu jako aktu zbiorowego wypowiedzenia — niekoniecznie słuszny. Praca Esslina pozwala bowiem stwierdzić, że model widowiska, którego podstawą jest obecność widowni i istnienie teatralnych konwencji, potrafi się sam obronić.

Wydaje się zatem, że rok 1987 był dla nauki o teatrze bardzo szczęśliwy. Wydane zostały wówczas dwie ważne książki, przeznaczone dla różnych kręgów czytelników: jedna dla teoretyków i teatrologów, druga — dla twórców spektakli i zwykłych widzów. Autorom obu tych prac udało się spojrzeć na sztukę widowiskową w sposób odmienny od dotychczasowych, a co najważniejsze — w sposób oddający sprawiedliwość naturze opisywanych zjawisk. O co w dziedzinie rozpraw teoretycznych wcale nie tak łatwo.

Małgorzata Sugiera