

Jerzy Ziomek

Semiotyczne problemy sztuki teatru

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (26), 9-27

1976

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.

Szkice

Jerzy Ziomek

Semiotyczne problemy sztuki teatru

Przed wszystkim aktor

Zacznijmy od deklaracji: w sztuce teatru najważniejszy jest aktor. Zdanie to dlatego jest deklaracją, że wśród wielości współczesnych doktryn teatralnych nie ma zgody co do ważności poszczególnych czynników składowych dzieła teatralnego. Wielka Reforma, której odnowicielską rolę trudno przecenić, zaczęła się od wypowiedzenia *voctum* nieufności wobec aktora i jego pozycji w gwiazdorskim teatrze XIX w. podporządkowanym mieszczańskiej literaturze dramatycznej. Wielka Reforma była zdarzeniem odświeżającym przede wszystkim dlatego, że przywróciła teatrowi godność sztuki suwerennej; Wielka Reforma jednak ustanowiła konflikt między aktorem a inscenizatorem oraz między literaturą dramatyczną a inscenizatorem jako głównym sprawcą dzieła teatralnego. Wyrazem tego konfliktu była Craigowska koncepcja Nadmarionety, a raczej marzenie o Nadmarionecie jako o złamaniu aktorskiego nieposłuszeństwa.

Inaczej
Wielka
Reforma

Znaki w teatrze

O sztuce teatru można powiedzieć, że posługuje się kilku kodami, lub też że posługuje się kodem wielokategoryjnym. Gdyby zliczyć

Problem
w systema-
tyce

te wszystkie kody (czy też subkody), które odnajdujemy w spektaklu teatralnym, okazałyby się, że jest ich co najmniej kilkanaście. Tadeusz Kowzan¹ wymienia ich trzynaście: 1) słowo, 2) intonacja, 3) mimika, 4) gest, 5) ruch sceniczny aktora, 6) charakteryzacja, 7) fryzura, 8) kostium, 9) rekwizyt, 10) dekoracja, 11) oświetlenie, 12) muzyka, 13) efekt dźwiękowy. Niewiele do tego można by dodać — może obok gestyki i mimiki należałoby rozważyć też kinezykę i proksemikę, tak jak to robi Umberto Eco², bo ruch ciała (kinezyka) nie należy ani do gestyki (jest czymś nadrzędnym w stosunku do gestyki), ani do proksemiki, która w przypadku teatru obejmowałaby zarówno sytuacje aktorskie (znacząca odległość aktora od aktora, aktora od publiczności), jak i urządzenie sceny i widowni. Problem i zarazem trudność semiologicznego opisu teatru nie sprowadza się do problemu listy znaków, lecz do ich systematyki i typologii. Bo oto intonacja, mimika, gest są znakami produkowanymi wyłącznie przez aktora — wyłącznie, ponieważ kwestię „inicjatywy” możemy tu zostawić na boku, czyli nie zastanawiać się, czy pomysł gestu wyszedł od autora, reżysera czy aktora.

Charakteryzacja i fryzura (oddzielenie i rozróżnienie chyba zbyt szczegółowe) należą do aktora o tyle, o ile są przez niego „noszone”, ale niezależnie od tego, czy aktor charakteryzuje się i czesze sam, czy robi to wyspecjalizowany fryzjer, czy pomysł pochodzi od samego aktora czy od scenografa, charakteryzację i fryzurę — podobnie jak kostium — należy traktować jako znak plastyczny. Także plastycznym znakiem są: rekwizyt, dekoracja i oświe-

¹ T. Kowzan: *Littérature et spectacles dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiotiques*. Varsovie 1970, s. 151 i n. Skrócona polska wersja pt. *Znak w teatrze*. „Dialog” 1969 nr 3.

² U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. A. Weinsberg. Warszawa 1968, s. 368 i n.

tlenie. Tym się różnią od charakteryzacji, fryzury i kostiumu, że istnieją niezależnie od aktora, chociaż wchodzą z aktorem w kontakt: aktor siada na tronie, trzyma puchar w dłoni, opiera się o kolumnę lub wskazuje bramę pałacu; stoi w świetle albo sam zapala światło. Zauważmy jednak, że co innego znaczy, gdy aktor w sztuce realistycznej sam zapala lampę czy świecę, a więc gdy on *gra* światłem (wówczas światło można by traktować jako swego rodzaju *rekwizyt*), co innego, gdy *widzi* światło: np. stwierdza, że słońce zachodzi (wtedy oświetlenie staje się częścią dekoracji), a co innego wreszcie, gdy światło, np. punktowy reflektor towarzyszy mu, wydobywa z ciemności jego postać, twarz, ręce. Światło w tym przypadku jest elementem scenografii, który znajduje się poza wiedzą i świadomością aktora jako postaci scenicznej. Może zresztą kierować się nie na aktora, lecz na dekorację i rekwizyt, będąc na równi z kształtem, rysunkiem i barwą współkomponentem scenograficznego obrazu.

Grać światłem

Przestrzeń w sztuce teatru

Podobne rozróżnienie trzeba by przeprowadzić w punktach 12 i 13. Dodajmy do nich od razu śpiew, który nie jest po prostu tym samym co słowo — z wielu powodów: zarówno ze względu na technikę emisji głosu, jak i miejsce w przestrzeni scenicznej. Czym innym jest muzyka wokalna lub instrumentalna w wykonaniu aktora-postaci dramatu, czym innym muzyka, która pozostaje wprawdzie częścią zdarzenia dramatycznego, ale jest *odbierana*, a *nie wykonywana* przez aktora — np. muzyka, śpiew, odgłosy dochodzące z wyobrażonej przestrzeni pozasceniczej (lub przysceniczej), niby z ulicy, z sąsiedniego pokoju itp. Owa przestrzeń przysceniczna jest jednakże — tak jak i scena — przedmiotem przedstawionym,

Scena i poza
sceną

choć niewidocznym. Nawiasem mówiąc, przyscenienna przestrzeń przedstawiona istnieje także i wtedy, gdy brak dochodzących z niej efektów akustycznych jakiegokolwiek rodzaju; istnieje i wtedy, gdy o niej nie powiadamia żadne słowo czy gest — przecież każde *entrée* jest wejściem skądś, skądkolwiek. Relacja między sceną a „poza-sceną” zależy od konwencji dramatyczno-teatralnej. W dramacie naturalistycznym drzwi zakrywające ukrytą i niewidoczną przestrzeń mogą sugerować poprzez podobieństwo lub kontrast do widocznej przestrzeni scenicznej na przykład podobne wnętrze lub niepodobny plener. Wiśniowy sad istnieje u Czechowa, nawet jeśli nie zostanie w żaden sposób naocznie pokazany. W *Czekając na Godota* ta „poza-scena” jest także przestrzenią przedstawioną (we właściwym tego słowa rozumieniu), choć właśnie niewyobrażalną. Bitwa, o której w tragedii greckiej opowiada Poseł, należy do świata przedstawionego, choć nie może być pokazana.

Istnieje wreszcie trzecie źródło znaków (światła, muzyki, śpiewu). Wskazanie topografii źródła nie jest tu najistotniejsze — bywa tym źródłem głosnik transmitujący nagranie z taśmy a umieszczony za kulisami, na proscenium, na sali, bywa zespół instrumentalny w kanale orkiestrowym, w kulisie, w loży, na sali itp. Muzyka taka, podobnie jak wspomniane wyżej światło towarzyszące aktorowi-postaci, ale przez niego nie postrzegane, nie jest już przedmiotem przedstawionym. Postać nie powinna jej słyszeć. Nie powinna — oznacza tu określoną konwencję, której złamanie może być znaczące, tak jak na przykład znaczące jest przekroczenie rampy, zniesienie czwartej ściany, zwroty do publiczności w gatunkach teatralnych uznających rampę i czwartą ścianę oraz ignorujących istnienie publiczności.

Podział znaków ze względu na aktora

Te przykłady niech nam posłużą jako podstawa do innej systematyki niż przytoczona wyżej systematyka Kowzana. Nie substancja znaku i jego pozateatralna geneza powinna być kryterium podziału, lecz owego znaku stosunek do aktora. Dlaczego aktora właśnie? W trybie deklaratywnym uznałem aktora za najważniejszy czynnik teatru. Dodam teraz, że aktor wraz z widzem to czynniki konieczne i wystarczające do powstania dzieła teatralnego. Może teatr obejść się bez charakteryzacji, kostiumu, scenografii, oświetlenia i muzyki, nie będzie istniał bez zorganizowanego stosunku aktora do widza.

Czynniki
konieczne

Na razie pominąłem problem aktor — słowo, bo to kwestia zasługująca na osobne rozpatrzenie.

Znaki aktora...

Znaki teatralne dzielą się więc trojako: 1) znaki wytworzone przez aktora — w tym brzmienia i znaczenia językowe, intonacje, gesty, mimika, ruch sceniczny, charakteryzacja, kostium, rekwizyt przez aktora wykorzystany, a także śpiew i muzyka (jeśli aktor sam śpiewa i gra na jakimkolwiek instrumencie, choćby markował i korzystał z ukrytego za kulisami dublera); 2) znaki skierowane do aktora i przez niego percypowane, a więc rekwizyty i dekoracje, a także muzyka, śpiew i światło — bez względu na to czy pochodzą ze sceny, czy przetrzeni pozasceniczej, byle tylko należały do świata przedstawionego.

... i do aktora

Może się jednak zdarzyć, że znak nie zostanie przez postać zauważony, a mimo to będzie należał do tej grupy. Na przykład postać głucha nie dosłyszy słów lub bohater niespostrzegawczy, roztargniony, zajęty czymś innym przeoczy fakt lub przedmiot odgrywający rolę w przebiegu dramatycznym. Znak jednak będzie tak czy owak z punktu widzenia akcji adresowany do aktora-postaci, a to, że nie dotarł,

jest właśnie znaczące. 3) Do osobnej grupy będą należały wszelkie znaki, które aktorowi towarzyszą, ale nie są skierowane do niego. Będą tu należały niektóre elementy scenografii, znaczna część muzyki i oświetlenia, a więc to wszystko, o czym aktor w przyjętej konwencji nie wie. W filmie mówimy w takim wypadku o ilustracji muzycznej — w teatrze ten termin nie jest przyjęty, ale porównanie z filmem dobrze wyjaśnia, o co tu chodzi. W tej grupie znaków scenografia wraz ze światłem stanowi coś w rodzaju plastycznej ilustracji, a muzyka — coś w rodzaju ilustracji muzycznej stanowiącej integralną część dzieła teatralnego i wspierającej zdarzenia przedstawione.

Projekt wykonania

Rozmyślnie pomijamy tu pytanie o autorstwo spektaklu jako dzieła. Czy jest nim dramatopisarz, którego wola powinna być bezwzględnie spełnioną przez teatr? Tak chyba nikt dzisiaj nie sądzi, choć takie przekonanie bywa często imputowane obrońcom praw pisarza dramatycznego. Czy jest autorem dzieła teatralnego reżyser, stosunkowo luźno lub zgoła wcale nie skrępowany zobowiązaniami wobec dramatu? Tak sądzi wielu praktyków broniących autonomii swej sztuki i wielu teoretyków zaliczających dramat do pogranicza literatury. Koncepcja ta, zwana teatralną teorią dramatu³ i przeciwstawiająca się tzw. literackiej teorii dramatu, ma niewątpliwie liczne zasługi w dziedzinie usamodzielnienia teatrologii, ale ma jedną zasadniczą wadę: nie dostrzega, że dramat nie jest jedynym gatunkiem literackim zawierającym projekt wykonania, czyli wpisanego w dzieło wyko-

Wielu autorów dzieła teatralnego

³ S. Skwarczyńska: *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.

nawcą⁴. Wykonawca jest habitualnie obecny tak w Homeryckim eposie i Pindarowskiej odzie, jak w tragediach Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, choć oczywiście jest to inny wykonawca, czy raczej inny projekt wykonawcy. W każdym razie o dramacie nie powiem, że jest pogranicznym przypadkiem dzieła sztuki literackiej, lecz że jest takim rodzajem, w którym sytuacja wykonawcza została szczególnie bogato zaprojektowana.

Wieloautorski charakter dzieła teatralnego jest właściwością przez dzieło literackie przewidzianą. Autor dramatyczny projektuje widowisko, ale nawet najbardziej z praktyką teatralną obeznany autor dramatyczny, najhojniej wyposażający swój utwór w didaskalia, odstępkuje część swych praw potencjalnej realizacji scenicznej. Z drugiej jednak strony autor dramatyczny często obdarza przyszły spektakl pewnym nadmiarem znaczeń, z których spektakl musi zrezygnować czy spośród których musi dokonać wyboru.

Kura czy jajo?

Jeśli mówimy tu o kolejności dramat — spektakl jako o kolejności danej, to nie dlatego, że taka kolejność — najczęstsza zresztą w dotychczasowej praktyce — jest regułą z genetycznego punktu widzenia. Ostatnio w myśli teatrolologicznej pojawiło się pojęcie „pisanania na scenie”⁵ analogiczne do filmowego „pisanania na planie” czy „pisanania kamerą”. W języku doktryny oznacza to postulat daleko posuniętej autonomii sztuki teatral-

Pisanie
na scenie

⁴ Obszerniej piszę o tym w artykule pt. *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, oddanym do druku w książce zbiorowej *Problemy odbioru i odbiorcy*. Pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego (Ossolineum).

⁵ K. Puzyna: *Burzliwa pogoda*. Warszawa 1971, s. 32—38.

nej. Z punktu widzenia genologii koncepcja taka nie podważa bynajmniej obserwowanych tu związków między literaturą a teatrem. Pod jednym wszakże warunkiem: że nie będziemy literatury rozumieć tylko jako *utrwalonego* na papierze *zapisu* słownego. Zapis słowny jest jedynie jedną z możliwych *artykulacji*. Sposób artykułowania nie jest wprawdzie obojętny dla dalszego funkcjonowania, przechowywania i przekształcania dzieła, ale nie jest decydujący dla genologicznej klasyfikacji. Samo pojęcie artykulacji pozwala nam dokonać funkcjonalnego opisu bez potrzeby odpowiadania na pytanie: co jest wcześniejsze — literatura czy teatr, pytanie wręcz o filogenetycznym rozmiarze, pytanie równie beznadziejne jak: „kura była wprawdzie czy jajo?”.

Dziś autor przysyła dramat teatrowi lub teatr szuka dramatu w czasopiśmie i agencjach autorskich. Bywa i na odwrót: literatura staje się pretekstem, surowcem ciętym i komponowanym na nowo. I w jednym, i w drugim wypadku wszystko jest w najlepszym porządku. Byle tylko nikt nie twierdził, że „pisanie na scenie” jest odkryciem dzisiejszych czasów i remedium na niedostatki literatury dramatycznej. „Pisanie na scenie” — jeśli wolno zostać przy tym pojęciu — było powszechną praktyką teatru średniowiecznego (nie mówię już o *com-media dell'arte*, bo to przykład zbyt łatwy). Czy to, co przechowało się jako literacki dokument dramatu misteryjnego, to jego pierwotna postać? Jest rzeczą wysoce prawdopodobną, a nawet pewną, że znane nam misteria to jedynie zapisy — a może lepiej powiedzieć: protokoły — określonego, dojrzałego, kanonicznego tekstu teatralnego. Protokół, który zawiera intencję dalszej widowiskowej realizacji, dalszego wykonania, staje się scenariuszem. Wprawdzie z pojęciem scenariusza przywykliśmy wiązać takie cechy tekstu, jak szczegółowe, zazwyczaj techniczne wskazówki realizacyjne, ale nic nie stoi na przeszkodzie, by scenariuszem nazywać wszelki pro-

jekt realizacji scenicznej. A że słowne zachowania postaci scenicznej są ważną, jeśli nie najważniejszą częścią dzieła teatralnego, także i dramat możemy nazywać scenariuszem. Teza, do której tu zmierzamy, głosi, że stosunek dramatu do spektaklu jest bilateralny i procesualny. Graficznie można by to zapisać tak: ...dramat (scenariusz) — spektakl — dramat — spektakl...

Kropki oznaczają, że nie da się wyznaczyć początku i końca tego procesu, rozumianego jako model nominalny. Empirycznie dane nam są tylko pewne, stosunkowo krótkie odcinki tego procesu. O przykład odcinka „...dramat — spektakl” — nader łatwo. O przykład „spektakl — dramat” trudniej (jeśli pomijając hipotezy z historii teatru), ale ten, który możemy wskazać, jest nader pouczający.

Théâtre du Soleil

Grupa artystów teatru (bo nie tylko o aktorach tu mowa) pod kierownictwem Ariane Mnouchkine, skupiona w zespole Théâtre du Soleil, w poszukiwaniu nowych form pracy nad spektaklem, poprzez doświadczenia z „gotowymi” sztukami, m. in. z *Mieszczanami* Gorkiego i *Kuchnią* Weskera, a więc z dramatami, które zostawiały autorom ogromne możliwości dopełnienia postaci, doszła do przekonania, że należy odwrócić zwykłą kolejność postępowania i stworzyć spektakl w drodze „improvizacji” aktorskich (słowo „improvizacja” nie jest tu najtrafniejszym określeniem). Mozolne i wielomiesięczne próby doprowadziły wreszcie do premiery widowiska *1789, la cité révolutionnaire est de ce monde*, która odbyła się 15 maja 1972 r. Swego rodzaju protokół tego spektaklu, poprzedzony opisem stopniowego dochodzenia do kształtu ostatecznego, ukazał się w tomiku *1789. Texte-programme*. Paris 1971 Stock. Collection Théâtre ouvert, podpisany

Spektakl
improvizacji
aktorskich

nazwiskami Sophie Lemasson i Jean-Claude Penchennat⁶. Czy są oni autorami scenariusza? Wracamy do pytania już przedtem postawionego.

Polski przekład *Roku 1789* redakcja miesięcznika „Dialog” poprzedziła następującą uwagą:

„*Rok 1789* — to zapis samego przedstawienia, dramaturgiczny raczej niż teatralny, bo skupiający się głównie na zapisie dialogu. Wygląda jak zwykły scenariusz, jest to jednakże coś, co w dziedzinie filmu nazywa się post-zapisem: tekst spisany z gotowego przedstawienia, tworzono go na scenie bez oparcia o wcześniej powstały utwór literacki. Oczywiście, taki post-zapis może z kolei stać się scenariuszem dla dalszych inscenizacji, realizujących go tak, jak każdą «zwykłą» sztukę; ale to inna sprawa”.

Słusznie, tylko że ta „inna sprawa” jest podstawowym problemem metodologicznym. Bo ta dalsza inscenizacja mogłaby z kolei odejść od danego scenariusza i zostać w tej nowej, mniej lub więcej zmienionej wersji ponownie poddana post-zapisowi, który następnie posłużyłby... — itd. itd.

Zapis jest, rzecz prosta, „dramaturgiczny raczej”, bo zapis teatralny jest jak na razie tylko marzeniem teatrologów. Dramaturgiczny — znaczy tutaj tyle co językowy, słowny. Co z kolei znaczy słowny? Wbrew pozorom problem wcale nie jest prosty i trywialny. Powiedzieliśmy poprzednio, że dzieło teatralne składa się ze znaków przynależnych do wielu typów systemów semiotycznych, wśród których język naturalny odgrywa najistotniejszą rolę.

Z wyliczenia rozmaitych odmian znaków występujących w teatrze wynikałoby, że w tej dziedzinie sztuki mamy do czynienia ze swoistym współistnieniem rozmaitych systemów, z *correspondance des arts* czy z *Gesamtkunstwerk*. Tymczasem fakt, że znaki te, nim zostaną użyte w teatrze, należą do różnych systemów semiotycznych, można interpre-

Zapis dramaturgiczny, czyli słowny, czyli...

⁶ S. Lemasson i J.-C. Penchennat: *Od reżyserii do twórczości zespołowej*. Przeł. P. Szymanowski. *Rok 1789*. Przeł. M. Bibrowski. „Dialog” 1973 nr 1.

tować tylko tak, że należą do różnych semiotyk denotacyjnych. Te semiotyki denotacyjne tworzą z kolei wspólny plan wyrażania dla semiotyki konotacyjnej teatru⁷. Odnosi się to przede wszystkim do języka naturalnego, który wyznacza stany rzeczy, a zarazem jest owych wyznaczonych stanów rzeczy składnikiem. W semiotyce konotacyjnej teatru wypowiedź w języku naturalnym jest *rekwizytem* oddanym do dyspozycji aktora; słowo jest i wytworem aktora-postaci, i „rzeczą” obserwowaną przez aktora-postać lub na postać skierowaną. Termin „rekwizyt” będzie do przyjęcia pod warunkiem, że nie zwiążemy z nim ujemnego czy lekceważącego zabarwienia znaczeniowego.

Aktor — autor czy dzieło?

Dotychczas mówiliśmy „aktor” lub — gdy zachodziła potrzeba — „aktor-postać”, nie zajmując się rozróżnieniem postaci literackiej (przez dzieło literackie wyznaczonej i intencjonalnej) od aktora rozumianego jako ludzka substancja, człowiek, istota psychofizyczna, osoba i osobowość. Wszystkie znane badaczom trudności z określeniem stopnia systemowości sztuk rosną i wzmagają się, gdy bierzemy na warsztat sztukę aktorską.

„Aktor jest w teatrze — pisał Antonin Artaud — zarazem elementem o najwyższym znaczeniu, skoro od skuteczności jego gry zależy powodzenie widowiska — i elementem biernym, jakby neutralnym, ponieważ odmówiona mu zostaje wszelka jednostkowa inicjatywa”⁸.

Aktor — najważniejszy i bierny

Czy rzeczywiście aktorowi zostaje odebrana jednostkowa inicjatywa? Artaud zapewne chciał zwrócić

⁷ Pojęć semiotyki denotacyjne i konotacyjne używam w znaczeniu ustalonym przez Hjelmsleva (por. L. Hjelmslev: *O základach teorie jazyka*. Překl. Frantiček Čermak. Praha 1972, s. 140 i *passim*).

⁸ A. Artaud: *Teatr i jego sobowtór*. Przeł. J. Błoński. Warszawa 1966.

uwagę na pewną dwoistość czy też dwuznaczność aktora, ale z doktrynalnych i polemicznych przyczyn przesadnie podkreślił ową bierną stronę aktorstwa. Trafniej ten sam problem ujął w wydanych w 1921 r. *Notatkach reżysera* Aleksander Tairow:

„W istocie w każdej innej sztuce (szczególnie plastycznej) artysta jako osobowość twórcza, materiał i samo dzieło sztuki, które jest ukoronowaniem procesu twórczego, są od siebie oddzielone, przy czym instrument i samo dzieło znajdują się na zewnątrz, to jest poza osobowością twórcy i tylko w sztuce aktora i osobowość twórcy, i materiał, i instrument, i samo dzieło sztuki związane są organicznie w jednym i tym samym obiekcie i nie są w stanie oderwać się od siebie”⁹.

Znaki naturalne i sztuczne

T. Kowzan słusznie pisze, że „wszystkie znaki, jakimi posługuje się sztuka teatralna, są znakami sztucznymi”. Ale zarazem niesłusznie dodaje:

„Nie wyklucza to obecności znaków naturalnych w przedstawieniu. Środki i technika teatru zbyt głęboko zakorzenione są w życiu, by można było całkowicie wyeliminować ze sceny znaki naturalne. W dykcji i w mimice aktora nawyki indywidualne sąsiadują z niuansami świadomie wytworzonymi, a gesty zamierzone przeplatają się z odruchami. W takich razach znaki naturalne pomieszane są ze znakami sztucznymi. Lecz komplikacje, jakie napotyka teoretyk, nie kończą się na tym. Drżący głos młodego aktora w roli starca jest znakiem sztucznym. Ale drżący głos osiemdziesięcioletniego artysty jest znakiem naturalnym zarówno w życiu, jak i na scenie, ponieważ nie jest wytworzony sztucznie”¹⁰.

Drżący głos
młodego

Tak rozumując, za znak naturalny należałoby uznać aktorkę grającą rolę kobiecą i dopiero mężczyzna obsadzony w tej roli, albo co najmniej chłopiec (jak

⁹ A. Tairow: *Notatki reżysera*. Przeł. Janina Ludowska. Warszawa 1964.

¹⁰ Kowzan; *op. cit.*, s. 149.

np. niegdyś w teatrze szkolnym) byłyby znakiem sztucznym, czyli w ogóle znakiem właściwym. To, co Kowzan za *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* André Lalande'a nazywa znakami naturalnymi, to najczęściej oznaki, czyli symptomy. Z naszego punktu widzenia jest rzeczą obojętną, w jakim stopniu pewne cechy są aktorowi wrodzone, w jakim nabyte. Aktorka grająca Szen-Te w *Dobrym człowieku z Seczuanu* Brechta jest jednako znakiem sztucznym (resp. posługuje się nimi), bez względu na to czy mówi głosem męskim, czy kobiecym. Pojęcie naturalności wydaje mi się tu i zbyteczne, i mylące. Jeśli na scenie zatrąbi prawdziwe auto, to tym samym (w momencie wejścia w grę sceniczną) przestanie ono wraz z głosem klaksonu być znakiem „naturalnym”. Ten sam dokładnie kwiat jest czymś innym w koszyku straganiarki na ulicy, a czymś innym ustawiony w wazonie na scenie, a jeszcze czymś innym, gdy zostanie aktorowi wręczony po spektaklu. To, że mówimy na razie o przedmiotach — niczego nie zmienia, trochę tylko upraszcza i ułatwia zadanie. Człowiek czy rzecz, rzecz — produkt cywilizacji czy rzecz — produkt natury nie jest, lecz staje się znakiem, gdy wchodzi w tekst.

Tekst teatru

Terminu „tekst” używam za J. M. Łotmanem¹¹ w znaczeniu: zorganizowana jednostka dowolnego faktu kulturowego jako aktu komunikacji, sformułowanego bądź to w kodzie słownym, bądź to w innym kodzie, w kodzie zachowań, gier, obrzędów, mód itd. „Tekst jest utrwalony

Łotmana
teoria tekstu

¹¹ Odwołuję się tu do licznych prac Łotmana, a szczególnie do: J. M. Łotman: *Struktura chudożestwiennogo tieksta*. Moskwa 1970, rozdz. 3: „Ponjatije tieksta”. Cyt. wg przekł.: *O pojęciu tekstu*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 2.

przy pomocy określonych znaków i w tym sensie jest przeciwieństwem struktur pozatekstowych”¹². Tekst więc powstaje przy pomocy reguł generujących, skutkiem wtórnego przekodowania już istniejących tekstów lub w drodze semiotyzacji obiektów nieznakowych.

„Do takich codziennych działań kulturowych będzie należał przykład pewnej części rzeczywistości na ten lub inny język kultury — komentuje S. Żółkiewski — przemiana jego w tekst, to jest w utrwaloną w określony sposób informację, i wniesienie tej informacji w kolektywną pamięć. Przykładem nie-tekstu może być las, przykładem tekstu ogród. Przemiana, dzięki wysiłkowi celowej pracy, fragmentu pejzażu, otaczającej przyrody w ogród sentymentalny czy angielski, będzie utrwaleniem określonej informacji”¹³.

Dodajmy: nie tylko przemiana realnego lasu jako wytworu natury w ogród jako wytwór rąk ludzkich, ale i wszelkie „ujęcie” realnego lasu w odrębny „kadr” będzie tekstem.

Teatr jest miejscem, w którym przeciwstawione zostają dwie przestrzenie wypełnione dwoma ensemblami — ensemblami sceny i ensemblami widowni. Te dwa ensemble z kolei tworzą jedność wyodrębnioną i przeciwstawioną zbiorowi będącemu nie-teatrem.

Suma tekstu sceny i tekstu widowni tworzy tekst teatru. Wzajemne relacje między nimi a także sposoby odgraniczania można by opisywać jako styl teatru (i dramatu rozumianego jako teatru projekt). Oczywiście do tego problemu należy także i architektura teatralna rozumiana jako urządzenie o znaczącej proksemice. Innym teatrem będzie w tym sensie grecki amfiteatr, z jednej strony „wpisany” w *polis*, ale z drugiej utrzymujący dystans między widzem a koturnowym aktorem. Innym — misteryjny teatr średniowieczny o zatartej granicy między

Scena a widownia

¹² Łotman: *Struktura...*, s. 67.

¹³ S. Żółkiewski: *O zasadach klasyfikacji tekstów kultury*. „Studia Semiotyczne” Vol. III 1972, s. 181.

„teatralnym miejscem” a miejskim otoczeniem oraz między sceną a widownią. Najtrudniej w tych kategoriach opisać teatr współczesny, rozpięty między praktyką architektury mieszczańskiego teatru „czwartej ściany” a nieustannymi eksperymentami zmierzającymi do przełamania rampy, do wymieszania obu ensemble’ów. Jakie są perspektywy tych eksperymentów, nie miejsce tu orzekać: tylko w trybie publicystycznego przypuszczenia chciałoby się nawiasem dorzucić uwagę, że teatr dzisiaj ma sens jako konserwatywna i tradycyjna mała agora, jedyne miejsce, w którym w czasie wybuchu *mass-media* zachowana zostaje owa „Leiblichkeit” gestu, owa cielesna więź sceny i publiczności, o której pisze Gillo Dorfles¹⁴ (nb. Dorfles we włoskim tekście używa niemieckiego terminu: „Leiblichkeit”).

Tradycyjna
mała agora

Funkcje rzeczowe i znaczeniowe

Być tekstem to tyle, co znać. Ale kiedy zaczyna się być tekstem, czyli kiedy zaczyna się znaczyć? To już problem bardziej skomplikowany. Nie każda przecież wartość obiektu kulturowego jest wartością znakową. Rację ma Mieczysław Porębski, gdy pisze:

„Wartość funkcyjna (obektu) wskazuje z jednej strony typ obiektu, a z drugiej jego pozycja. Wskazują ją łącznie. Wartość funkcyjna obiektów tego samego typu może się zmieniać w zależności od pozycji syntagmatycznej każdego z nich w jego aktualnym kontekście. Obiekty zajmujące taką samą pozycję mogą różnić się wartością funkcyjną w zależności od typu, jaki reprezentują. Podobnie jak typ i jak pozycja, również i wartość funkcyjna stanowi określoną klasę obiektów — obiektów między sobą funkcyjnie równoważnych”¹⁵.

¹⁴ G. Dorfles: *Człowiek zwielokrotniony*. Przeł. T. Jekiel i I. Wojnar. Warszawa 1973, s. 102.

¹⁵ M. Porębski: *Ikonosfera*. Warszawa 1972, s. 49.

Podział
Porębskiego

Porębski wyróżnia w ten sposób trzy typy systemów i występujących w nich wartości: 1) systemy techniczne, gdzie mamy do czynienia z wartością instrumentalną, którą nazwać można *przydatnością*; 2) systemy społeczne z wartością instytucjonalną, dającą się określić jako *rola*; 3) systemy porozumienia z wartością znaczeniową czy *znaczeniem* ¹⁶.

Rozumiem to w ten sposób, że funkcje instrumentalne i instytucjonalne mogą przekształcać się w funkcje znaczeniowe, ale nie muszą. Samochód służy przede wszystkim do poruszania się, ale w pewnym momencie może zacząć znaczyć. Dom służy do zamieszkania, ale w pewnych warunkach może zacząć znaczyć. Kiedy? Przypuszczam, że *znaczenie przedmiotów* technicznych i społecznych *powstaje z przekroczenia ich funkcji użytkowych*, które przez to stają się w określonym stopniu nieużytkowe. Tron znaczy, krzesło — nie lub: prawie nie. Tron bowiem jest krzesłem zbudowanym z nadmiarem funkcji użytkowych. Eco, przytaczając różne opinie historyków architektury, widzi znaczenie ostrołuku gotyckiego w jego częściowej przynajmniej zbyteczności wobec wymagań statyki ¹⁷.

Przedmioty naturalne

Systemy
natury?

W propozycji Porębskiego jest jednakże pewna luka: brak omówienia obiektów i funkcji naturalnych. Oczywiście trzy odmiany systemów mniej więcej wyczerpują problem, jeśli problem ten sprowadza się do porządkowania tworów kultury i sposobów kulturyzowania natury. Ale pozostaje pytanie: czy możemy mówić o systemach w naturze? Pytanie jest niebezpiecznie filozoficzne albo nawet i teologiczne, a jednak trzeba je

¹⁶ *Ibidem*, s. 50.

¹⁷ Eco: *op. cit.*, s. 292 i n.

postawić. Właściwie nie widzę powodu, aby przeciwstawiać kulturę jako porządek naturze jako chaosowi. Istnieją takie przedmioty, które nie posiadają ani wartości instrumentalnej, ani instytucjonalnej, ani znaczeniowej, a jednak reprezentują pewien porządek funkcji zarówno ze względu na ich typ, jak i pozycję. Przedmioty te (przedmioty naturalne), włączane w systemy techniczne, społeczne i w systemy porozumiewania, są kulturyzowane i semiotyzowane. Jeśli przeoczymy problem semiotyzacji obiektów naturalnych, zgubimy z pola widzenia całe obszary kultury.

Ale co to ma wspólnego z teatrem? Właśnie ma i to z racji miejsca aktora w tekście teatralnym. Jeśli mówimy o stawaniu się znakiem, to musimy pamiętać, z czego i w jaki sposób znak się staje. Przecież aktor przed swoim wejściem na scenę nie jest obiektem tylko o wartości instrumentalnej i instytucjonalnej, lecz także zbiorem właściwości biologicznych (psychofizycznych). Przypominanie takich faktów brzmi niemal trywialnie, a przecież fakty te nastrożają niemało trudności metodologicznych, sygnalizowanych powyżej jako problem dwoistości aktora-twórcy i aktora-wytworu, aktora-nadawcy i aktora-komunikatu.

Z czego znak się staje?

„Vates biformis”

Na pozór problem stosunku człowieka i artysty w jednej osobie jest wspólny wszystkim sztukom. Ale w sztuce aktorskiej chodzi o coś więcej niż o psychologiczny czy socjologiczny fenomen podwójnej natury twórcy, wielkiego i ułomnego zarazem, o coś więcej niż o topos „vates biformis” (Horacy: *Carmina II*, 20).

Komunikatem teatralnym jest czyn aktora. Co się na ów czyn składa, wiemy. Podkreślmy jeszcze raz, że autorstwo poszczególnych elementów owego czynu

Czyn jest komunikatem

jest problemem nader istotnym z punktu widzenia genezy spektaklu (nie mówiąc już o prawie autor-skim), jednakże w trakcie trwania spektaklu aktor dokonuje swoistego *przywłaszczenia* zarówno słowa, jak gestyki i mimiki.

Aktor jest składnikiem widowiska teatralnego. Wedle tezy, do której zmierzam, aktor jako substancja znaku zachowuje część swych właściwości, które przedtem określiliśmy jako cechy naturalne, instrumentalne i społeczne. Aktor tych swoich cech używa postaci dramatu i nie jest to żadna niedo-skonałość czy ułomność jego sztuki. Semiotyzacja funkcji rzeczowych — była o tym mowa przedtem — polega na ich przekroczeniu. Funkcja estetyczna polega na tym, że między planem wyrażania a pla-nem treści następuje nieustanna oscylacja. „Sztuka słowa — pisze Łotman — zaczyna się od prób prze-zwyciężenia podstawowej właściwości słowa jako znaku językowego”¹⁸, od przewyciężenia arbitralności, jaka zachodzi między planem wyrażania a pla-nem treści. Polega to między innymi na odwracalności obu planów: to, co raz jest planem treści, w in-nym wypadku staje się planem wyrażania i na od-wrót¹⁹.

Odwracalność
planów

Zjawisko to obserwujemy nie tylko w sztuce słowa. Co więcej — wydaje mi się, że sztuka teatru do-starcza szczególnie wyrazistego przykładu wielo-stronnego i wielokrotnego przekodowania znaczeń. W sztuce teatru postać sceniczna jako tekst zachowuje — jeśli można wyrazić się nieco metaforycznie — pamięć pochodzenia znaku aktorskiego jako substancji ludzkiej. Aktor używa postaci pewnej części swej osobowości, swego doświadczenia, swej biografii. Granie z dystansem czy granie z prze-

¹⁸ Łotman: *O pojęciu tekstu...*, s. 214.

¹⁹ J. M. Łotman: *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 1, s. 279 i n.

zywaniem — to tylko różne techniki w ramach tego samego zjawiska.

Z drugiej strony na osobowość aktora składa się historia jego poczynań scenicznych. Jeśli na przykład ten sam aktor grał w pewnych odstępach czasu Szwejka i Kapitana z Koepenick, to można sądzić, że taki wybór był uzasadniony podobieństwem postaci. Kiedy jednak inny aktor (biorę rozmyślnie przykłady autentyczne z historii teatru polskiego wieku XX) grał Ryszarda III Szekspira a potem Józefa K. w *Procesie* Kafki, to taki wybór już daje do myślenia. Że aktor taki uniwersalny? Niewątpliwie była to wielka indywidualność aktorska, ale można by bez trudu przytoczyć inne przykłady większej rozpiętości ról, czyli — inaczej mówiąc — szerszego *emploi*. Nie w tym jednak rzecz. Aktor, który włącza w swoją biografię artystyczną różne role, nie tylko dowodzi sprawności warsztatu, lecz także wypowiada się o tych ról pokrewieństwie, odszukuje podobne w niepodobnym.

O osobowości
aktora