

Hanna Marta Karasińska

Przestrzeń w dramacie - przestrzeń teatralna

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (34), 121-139

1977

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.

Hanna Marta Karasińska

Przestrzeń w dramacie — przestrzeń teatralna

Przestrzeń artystyczna funkcjonująca autonomicznie w dziele literackim, a więc nie podlegająca żadnym zabiegom utożsamiania z realnie istniejącą rzeczywistością, stanowi pewien sposób uporządkowania świata przedstawionego. Będąc jedną z kompozycyjnych zasad dzieła, rzadko staje się w epice i liryce centralnym ośrodkiem działań artystycznych, wychodzi na plan pierwszy jedynie w niektórych gatunkach literackich (poemat opisowy) czy w dorobku współczesnej awangardy literackiej (Borges, Robbe-Grillet). Inaczej rzecz ma się z dramatem, dla którego przestrzeń stanowi nadrzędną cechę strukturalną, ogarniającą cały utwór. Dramat bowiem nie tylko kreuje formacje przestrzenne (jak w epice), ogarniające przedstawiane wydarzenia czy określone pejzaże wewnętrzne (jak w liryce), lecz jednocześnie realizuje się najpełniej jako przestrzenny przekaz artystyczny, budowany w trakcie spektaklu. Dramat, utwór przeznaczony do wystawienia w określonym architektoniką teatru obszarze scenicznym, zostaje zdominowany w swej konstrukcji przez zaprojektowany w tekście sposób zabudowy tej przestrzeni.

Działania teatralne, mając zdolność zapełniania trójwymiarowej przestrzeni artystycznej, realizują się poprzez zespół fizycznie istniejących heterogenicznych znaków, składających się na określony kod teatralny. Otóż projekt tych działań zostaje zawarty w słownym tworzywie dramatu, który jest rodza-

W dramacie
inaczej

Przestrzeń
przysceniczna

jem literackim obdarzonym szczególnie rozbudowaną warstwą dyspozycji wykonawczych. Dyspozycje te zawiera przede wszystkim tekst poboczny dramatu (didaskalia). Wskazówki dotyczące scenicznej realizacji działań teatralnych można jednak również odnaleźć w warstwie wypowiedzi postaci, o ile dotyczą one rzeczywistości objętej obszarem scenicznym. Zespół fizykalnych czynników, określonych dyspozycjami wykonawczymi dramatu, konstytuuje nie tylko konkretnie istniejącą przestrzeń sceniczną, ale warunkuje również byt przestrzeni przyscenicznej; podobieństwo przestrzeni scenicznej i przyscenicznej polega więc na ich pozasłownej egzystencji, warunkowanej określoną grupą działań teatralnych. Przestrzeń przysceniczna w trakcie realizacji spektaklu podlega mniejszemu ukonkretnieniu niż przestrzeń sceniczna. Jej konkretyzacja ze strony odbiorcy pozwala na większą dowolność ze względu na wyższy stopień jej niedookreślenia. Pozbawiona typowych parametrów geometrycznych przestrzeń przysceniczna różni się od przestrzeni scenicznej jednak przede wszystkim tym, że w przeciwieństwie do podstawowej formacji przestrzennej w dramacie, nie ma zdolności objęcia swym obszarem dynamicznych form trójwymiarowych, przeznaczonych do bezpośrednio ukazania odbiorcy.

Tabela 1 podaje klasyfikację tworzyw budujących zaprojektowaną w dramacie konstrukcję przestrzeni scenicznej i przyscenicznej. Prześledźmy funkcjonowanie wymienionych w tej tabeli tworzyw w dramacie Tadeusza Peipera *Skoro go nie ma*:

1. Przestrzeń sceniczna

Dekoracja
i światło

Przedstawiona w obszarze scenicznym dekoracja buduje wnętrze pokoju. Obejmujące je światło występuje w omawianym dramacie w swej podstawowej funkcji przestrzeniotwórczej określonej przez Adolpha Appię — aktywizuje nieruchomy układ scenografii, uwypuklając jej trójwymiarowość, tworząc

Tabela I

	Przestrzeń sceniczna	Przestrzeń przyscenienna	
Tworzywo plastyczne	Działania scenograficzne poza obrębem kompetencji aktorskich	<p>Staticzna dekoracja — układ przedmiotów (wyłączenie płaskiego tła scenicznego)</p> <p>Dynamiczne światło</p>	<p>Dekoracja — elementy sugerujące istnienie przestrzeni przyległej (drzwi, okna, płaskie tło sceniczne)</p> <p>Światło — wlewając się z zewnątrz do obszaru scenicznego, sugeruje istnienie przestrzeni przyległej</p>
	Działania teatralne aktorów przejawiające się poprzez szeroko pojmowany ruch	<p>Dynamika działań aktorskich: — wyznaczanie rozpiętości, kierunków i rytmu przestrzeni scenicznego, hierarchizacja jej elementów</p> <p>— ciało aktora jako element układu scenograficznego</p>	<p>Działania postaci „z” przestrzeni scenicznego „ku” przestrzeni przyległej</p> <p>Działania postaci „z” przestrzeni przyległej „ku” przestrzeni scenicznego</p>
Tworzywo akustyczne	<p>Efekt akustyczny</p> <p>Dźwięk abstrakcyjny</p> <p>Muzyka</p>	<p>Rytm → → ruch → → → przestrzeń</p> <p>Dźwięk wyznacza rozpiętość i trwanie przestrzeni (tzw. słuchowość przestrzeni)</p>	<p>„Kulisy dźwiękowe” — budowanie przestrzeni przyległej i charakteryzowanie jej elementów (poprzez ułożenie dźwięków)</p> <p>Kreowanie rozciągłości przestrzeni przyległej (stopniowanie nasilenia dobiegających spoza obszaru scenicznego dźwięków)</p>

Aktywne ciało
ludzkie

wrażenie głębi, akcentując lub nadając barwy zamkniętym w obszarze scenicznym przedmiotom. (Może jednak w praktyce teatralnej zaistnieć specyficzna sytuacja wykorzystania światła jako elementu autonomicznego, w pełni samodzielnie kreującego określone przedstawienia przestrzenne).

Dekoracja i światło to jakości plastyczne uznane przez Appię za podstawowe tworzywo nieożywionego obrazu scenicznego. W jego tło wprowadzone zostaje aktywne ciało ludzkie. Powstający na skutek dynamiki działań aktorskich ruch, zamykający się w obrębie przestrzeni scenicznej i rozwijający się w czasie, likwiduje statyczność objętych obszarem scenicznym form, kształtuje trwanie przestrzeni i jej zmienność. Ekspozowanie rozpiętości i trwania przestrzeni scenicznej zostało w *Skoro go nie ma* przedstawione w najprostszej formie — dzięki wprowadzeniu w statyczny układ dekoracji monotonnego ruchu bohaterki, przemierzającej kilkakrotnie scenę w rytm muzyki. Muzyka także więc spełnia w dramacie istotną funkcję przestrzeniotwórczą — głównie poprzez zdolność przekazywania niesionego przez siebie rytmu działającemu w obrębie sceny człowiekowi.

Dźwięk ma jednak zdolność kształtowania przestrzeni scenicznej również wówczas, gdy rozlegając się w określonym jej fragmencie, akcentuje jej obecność i trwanie. Takie wykorzystanie tworzywa akustycznego znalazło zastosowanie w scenie rozpoczynającej *Skoro go nie ma*, gdzie trwanie przestrzeni scenicznej, pozbawionej obecności człowieka, zostało wyakcentowane rozlegającą się z patefonu piosenką.

2. Przestrzeń przysceniczna

Skoro go nie ma jest dramatem operującym kilkoma planami przestrzeni przyscenicznej — składają się na nie: objęta rewolucją ulica, przyległy pokój, korytarz i fragment klatki schodowej. Ich obecność budowana

jest, podobnie jak w przypadku przestrzeni scenicznej, poprzez zastosowanie tworzywa plastycznego i akustycznego. Istnienie przestrzeni przyległych zostało zasugerowane: elementami układu scenograficznego (drzwi, okna), operacjami świetlnymi (wlewające się z zewnątrz do pokoju światło ulicznej latarni), działaniami aktorskimi skierowanymi „ku” przestrzeni przyscenicznej (strzępięcie przez okno popiołu z cygara) i „od” przestrzeni przyscenicznej (wchodzenie z terenu przyległego w obszar sceniczny); rozlegający się spoza sceny dzwonek stwarza w wyobraźni widza obraz drzwi wejściowych, dobiegająca zza kulis *Międzynarodówka* kreuje obecność ulicy a narastanie i słabnięcie śpiewu buduje jej przestrzenną rozciągłość.

Obecność
ulicy

Czynniki powołujące do istnienia przestrzeń przysceniczną funkcjonują (oprócz malowanego tła scenicznego, którego dotyczy to w mniejszym zakresie) na zasadzie działań metonimicznych. Występujące w roli synekdochy *pars pro toto*, dobiegające spoza sceny efekty świetlne i akustyczne stanowią cząstkowy fragment nie objętej całościową percepcją odbiorcy przestrzeni przyscenicznej. Charakter metonimiczny mają nie tylko działania kierowane z przestrzeni przyscenicznej ku przestrzeni scenicznej, ale także zachowania aktorskie, występujące w obrębie obszaru sceny i zorientowane na przestrzeń przyległą. Gesty ludzkie funkcjonują wówczas na zasadzie przyległości wobec wydarzeń rozgrywających się w obszarze przyscenicznym.

Działające w obrębie przestrzeni I rzędu postacie budują swymi wypowiedziami przedstawienia przestrzenne II rzędu, egzystujące już wyłącznie w słownym tworzywie dramatu. Dotyczą one: 1) rzeczywistości powstających w wyniku subiektywnych doznań bohaterów: bądź w oparciu o ich zniekształcający sposób postrzegania świata realnego, bądź wręcz dzięki stwarzaniu przez nich wewnętrznych, wymagowanych światów (przestrzeń liryczna); 2) albo

Kreacje
przestrzeni

obejmują realia zewnętrzne wobec postaci, nie ukazane na scenie, wprowadzone poprzez zastosowanie opisu epickiego (przestrzeń epicka).

Organizacja przestrzenna w dramacie wiąże się z kreacją przestrzeni scenicznej i przyscenicznej (powstających w oparciu o działania teatralne, tj. przedmioty i zjawiska o charakterze znaków teatralnych) oraz kreacją przestrzeni lirycznej i epickiej, określonych znaczeniem wypowiedzianego przez postacie słowa.

Semantyczny aspekt istnienia przestrzeni scenicznej

Wiąże się on nie tylko z zespołem informacji dotyczących miejsca, czasu akcji i środowiska (których dostarczyć może również opis epicki), ale wynika głównie ze specyficznie funkcjonującego kodu teatralnego, realizującego się właśnie w przestrzeni scenicznej, pozwalającego komunikować nowe treści, które nie zawierają się w słowie. Przestrzeń sceniczna w swej funkcji komunikacyjnej oznacza ten wycinek przestrzeni realnej, który zostaje wypełniony znakami o charakterze teatralnym, powstałymi w wyniku przekładu dramatu na język sceniczny. Przekład ten dokonuje się na skutek zastąpienia uporządkowanego linearnie ciągu znaków, realizującego się w czasie, systemem znaków transmitowanych zarówno w czasie, jak i w przestrzeni.

Swoista „przestrzenność” komunikatu scenicznego, w przeciwieństwie do literatury przestrzegającej zasady sukcesywnego następowania pojedynczych słów, umożliwia jednoczesność wystąpienia kilku pojedynczych znaków wielotworzywowych.

Jedną z klasyfikacji znaków teatralnych dokonuje

ich rozdziału na znaki trwałe i przepływowe¹. Znaki przepływowe, ze względu na swą krótkotrwałość, wiążą się w pewne całości znaczeniowe na skutek połączenia ze znakami trwałymi, a więc tymi, których emisja towarzyszy całemu spektaklowi bądź znacznej jego części. Wśród znaków przepływowych, nietrwałych, wymienić można: słowa, gesty, muzykę; znaki stabilne to: kostium, elementy scenografii, przestrzeń sceniczna. Różnorodnywowe pojedyncze znaki przepływowe budują znaki złożone z odpowiednimi znakami trwałymi, tworząc ostatecznie układ o maksymalnym stopniu złożenia, powstający w oparciu o przestrzeń sceniczną. Jest ona znakiem nadrzędnym, ogarniającym wszystkie znaki proste i złożone emitowane w jej obszarze. Nadrzędność przestrzeni scenicznej — znaku w hierarchii znaków teatralnych decyduje o jej naczelnej roli semantycznej w kształtowaniu warstwy znaczeniowej komunikatu teatralnego. Innymi słowy: przestrzeń sceniczna jako najbardziej złożony znak teatralny, zbudowany z podporządkowanych mu stabilnych i przepływowych znaków, upodrzednia, modyfikuje i stawia w określonych relacjach znaczenia elementarnych jednostek semantycznych, tworzących uporządkowaną strukturę znaczeń. Przestrzeń sceniczną można tedy uznać za podstawowy dla przekazu teatralnego znak złożony, będący jednostką tworzącą tekst sceniczny. Przestrzeń sceniczna występować może jako znak prymarny i znak złożony. W swej roli znaku prymarnego istnieje jako znak imitujący fragment określonej jednoznacznie przestrzeni rzeczywistej (tj. pozateatralnej), funkcjonując jedynie jako znak sztuczny rzeczywistości pozaartystycznej w jej jednym tylko aspekcie. Jako znak złożony przestrzeń sceniczna występuje w sytuacji mnożenia znaczeń, uzyskiwanego drogą nakładania elementu znaczone-

Znaki trwałe
i przepływowe

Podstawowy
znak złożony

¹ Por. S. Skwarczyńska: *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970 Instytut Wydawniczy PAX.

go znaku niższego stopnia na element znaczący znaku wyższego stopnia².

Zjawisko mnożenia znaczeń przestrzeni scenicznej — znaku zastosowane bywa często w przypadku konwencji „teatru w teatrze”. Wykorzystane zostało ono jako zasadniczy chwyt konstrukcyjny w *Jasełkach moderne* Ireneusza Iredeńskiego. Konstrukcję przestrzeni scenicznej zbudowano tutaj niemal na zasadzie szkatułkowości. Podstawowa dla dramatu jest rzeczywistość obozu koncentracyjnego. Na bazie tego przedstawienia przestrzennego zbudowana zostaje — przez działający wśród więźniów teatr — jasełkowa szopka. Rozgrywające się tu nowotestamentowe wydarzenia, poprzez swe okrucieństwo, nawiązują jednak w wyraźny sposób do rzeczywistości wojennej.

Obóz	—→	Betlejem	—→	Rzeczywistość
koncentracyjny		znak II stopnia		okupacyjna
znak I stopnia				znak III stopnia

Jedna
przestrzeń,
trzy plany

Jedna, niezmienna dla całego dramatu, projekcja przestrzeni scenicznej odsyła równocześnie do trzech różnych planów semantycznych. Jedna konstrukcja przestrzeni scenicznej w aspekcie fizykalnym warunkuje istnienie jej trzech konstrukcji semantycznych. Ich współistnienie sugeruje ciągłe przechodzenie od jednego planu znaczeń do drugiego.

Spektakl jako tekst

Przekład utworu dramatycznego z języka literatury na kod teatralny, realizujący się w obrębie przestrzeni scenicznej, decyduje o zmianie sposobu funkcjonowania tekstu, przekształcającego się z tekstu literackiego w heterogeniczny tekst sceniczny. Heterogeniczność realizującego się tekstu scenicznego wynika z niejednolitości znaków, jakimi

² Por. T. Kowzan: *Znak w teatrze*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Wybór i oprac. J. Degler. Wrocław 1974. Redakcja Wydawnictw Uniwersytetu Wrocławskiego.

operuje kod teatralny. Konstytuują one teksty proste, istniejące zgodnie z regułami wyrażania, odgraniczania i strukturalizowania (sprecyzowanymi przez Jurija Łotmana) typowymi dla tekstów literackich, plastycznych i muzycznych. Stanowią one jednocześnie elementy składowe całości nadrzędnej, jaką jest tekst sceniczny, budowany w oparciu o przestrzeń sceniczną. Przestrzeń ta staje się czynnikiem decydującym o kształcie tekstu scenicznego, wyznaczając dla niego inne niż w przypadku literatury cechy wyrażania, odgraniczania i strukturalności.

Tekst sceniczny, jak się już rzekło, traktować możemy jako sumę tekstów prostych, realizujących się w kodach literackich, plastycznych, muzycznych. Przyjmując jednak za podstawowy dla tekstu scenicznego wielotworzywowy kod teatralny, określimy tekst (zgodnie z definicją Łotmana) jako uporządkowane następstwo znaków teatralnych. W każdym kolejnym momencie realizowania tekstu będziemy mieli do czynienia z istnieniem określonego obrazu scenicznego (pełniącego rolę swoistego „kadru scenicznego”, tworzonego w oparciu o przestrzeń sceniczną), z jednej strony rozumianego jako wizualny i akustyczny efekt tworzony w pewnym momencie przedstawienia, dzięki użyciu określonego zespołu znaków teatralnych, z drugiej traktowanego jako złożony znak teatralny. Tekst sceniczny zaprojektowany do wykonania w materiale dramatu potraktujemy więc jako sumę tworzonych w trakcie spektaklu obrazów sceniczych, zaprogramowanych w utworze dramatycznym (podział tekstu scenicznego na obrazy przypomina zasadę budowy tekstu filmowego, składającego się z tworzących go kadrów). Wyznaczenie ram tekstu scenicznego wiąże się z problemem wyodrębnienia przestrzeni sceniczej, a więc tego fragmentu przestrzeni realnej, który zostaje wypełniony znakami o charakterze teatralnym. Sprawa jest prosta w sytuacji, gdy całość działań artystycznych odbywa się tradycyjnie w obszarze pudła sceny, odgraniczonego

Ramy tekstu
scenicznego

Tabela 2

<i>Cecha tekstu</i>	<i>Tekst literacki</i>	<i>Tekst sceniczny</i>
Wyrażanie	<p>1) tekst utrwalony przy pomocy jednorodnych znaków literackich</p> <p>2) linearne uporządkowanie znaków</p> <p>3) rozwija się w czasie</p>	<p>1) tekst utrwalony przy pomocy heterogenicznych znaków teatralnych</p> <p>2) „polowe” uporządkowanie prostych znaków teatralnych; linearne uporządkowanie obrazów scenicznych — znaków złożonych</p> <p>3) rozwija się w czasie i przestrzeni</p>
Odgraniczanie	Początek i koniec tekstu	<p>Granice tekstów prostych;</p> <p>1) subkod literacki początek — koniec</p> <p>2) subkod akustyczny początek — koniec</p> <p>3) subkod plastyczny granice wyznaczające „kadr sceniczny”</p> <p>Granice złożonego tekstu scenicznego wyznaczone równolegle:</p> <p>1) granicami przestrzeni scenicznej</p> <p>2) początkiem i końcem emisji znaków teatralnych</p>
Strukturalność	Budowanie struktury z elementów języka werbalnego, relacje strukturalne między częstkami jednotworzywowymi	Budowanie struktury z elementów heterogenicznych, relacje strukturalne między częstkami jednotworzywowymi (np. między elementami plastycznymi) i między częstkami różnotworzywowymi (np. między elementami plastycznymi i muzycznymi, literackimi i muzycznymi)

od przestrzeni nieartystycznej przy pomocy rampy i kulis. Każde kolejne podniesienie i opuszczenie kurtyny staje się sygnałem rozpoczęcia i zakończenia działań artystycznych, komunikując tym samym istnienie początku i końca całości bądź części tekstu scenicznego. Tekst sceniczny i powstający równolegle w stosunku do niego (a nie uzależniony wprost od dramatu) tekst zachowań widzów, realizujący się w specyficznym nacechowanej semantycznie przestrzeni budynku teatru, tworzy określony tekst teatralny, będący sumą działań o charakterze znakowym, realizowanych zarówno w przestrzeni artystycznej, jak i realnej. Problem wyodrębnienia granic tekstu scenicznego komplikuje się jednak w przypadku analizy utworów dramatycznych, zakładających przełamywanie barier między przestrzenią artystyczną a nieartystyczną i prowadzących w skrajnych przypadkach do mieszania się z sobą działań o charakterze znakowym z działaniami przypadkowymi (reakcje widzów wciągniętych do akcji), nabierającymi specyficznego naddania semantycznego. W sytuacji krańcowej tekst sceniczny może pokrywać się z tekstem teatralnym (tego typu zabiegi charakterystyczne są dla współczesnej awangardy teatralnej).

Eliminowanie granic między scenicznym tekstem a nie-tekstem odbywać się może w dwóch płaszczyznach. W jednej z nich następować będzie łamanie granicy oddzielającej przestrzeń artystyczną od nieartystycznej, w drugiej pojawia się problem rozmywania wyraźnego początku i końca działań artystycznych (dwojaki rodzaj zakłóceń delimitowania tekstu wynika z zaznaczonej w tabeli 2 równoległej obecności granic wyznaczonych przestrzennym i czasowym charakterem tekstu scenicznego). Zacieranie granicy między przestrzenią artystyczną a nieartystyczną następuje wówczas, gdy w spektaklu zaczyna grać widownia. Zgromadzeni na sali widzowie są

Płynne
granice

nie tylko odbiorcami komunikatu, ale także współtworzącymi go znakami. Obarczanie widzów dwojaką rolą: odbiorcy komunikatu i tworzywa artystycznego, pojawia się jako częsty zabieg inscenizacyjny w teatrze awangardowym.

Inny rodzaj zakłóceń w delimitowaniu tekstu scenicznego występuje na gruncie wyznaczania jego początku i końca (tj. wyodrębnienia pierwszego i ostatniego znaku teatralnego, emitowanego w trakcie spektaklu). W tradycyjnej dramaturgii sygnałem początku lub końca staje się podniesienie lub opuszczenie kurtyny. W dramacie współczesnym znajdziemy jednak często sytuację, w której precyzyjne wytyczenie momentu rozpoczęcia projekcji znaków teatralnych jest niemożliwe.

Problem określenia granic tekstu scenicznego wiąże się także z wyodrębnianiem wchodzących w jego skład subtekstów. Pomijam tutaj funkcjonowanie subtekstów jako części tekstu scenicznego, rozróżnianych ze względu na rodzaj kodów (literacki, plastyczny, muzyczny) czy ich hierarchiczne uporządkowanie według poziomów (w odniesieniu do literatury np. poziom fonologiczny, gramatyczny). Ograniczam w tej chwili zasięg pojęcia subtekstu do określonych fragmentów całości komunikatu, wyraźnie z niego wyodrębnionych i obdarzonych swoistą autonomią funkcjonowania. Najprostszą formą wyznaczania tak rozumianych subtekstów jest wydzielanie pewnych odcinków tekstu scenicznego, funkcjonujących w roli aktów i składających się na nie scen. Pewien stopień skomplikowania delimitacji wewnętrznej następuje przy wyodrębnianiu subtekstów określających wydarzenia rozgrywające się w różnych warstwach przestrzennych i czasowych. W takich wypadkach stosuje się delimitację zwielokrotnioną, poprzez zastosowanie specjalnego sygnału. (Obecność podwójnej delimitacji, przejawiającej się dzięki istnieniu ramy wyznaczającej granice tekstu wewnętrznego w ramie określającej *limes* tekstu ze-

Wyznaczanie
subtekstów

wnętrznego, jest charakterystyczna dla konwencji „teatru w teatrze”).

Estetyczny aspekt istnienia przestrzeni scenicznej

Z semantyczną funkcją przestrzeni scenicznej wiąże się bezpośrednio problem jej nacechowania estetycznego. Utwór dramatyczny, realizowany dzięki użyciu języków kilku różnych dziedzin sztuki, zyskuje szerszą wartość estetyczną niż utwory epickie czy liryczne. Wartość ta powstaje bowiem nie tylko dzięki poetyckiej funkcji przekazów werbalnych, ale realizuje się także w oparciu o działania plastyczne i muzyczne objęte obszarem przestrzeni scenicznej. Estetyczne nacechowanie przestrzeni scenicznej warunkowane jest funkcją autoteleliczną komunikatu teatralnego, odznaczającego się nadmiarem organizacji, wynikającym ze spięć między prostymi znakami teatralnymi, reprezentującymi różne rodzaje sztuk. Łatwo zauważyć, że analogicznie do zasad komplikowania znaczeń w utworach poetyckich, zawartość estetyczna przekazu teatralnego zwiększa się w przypadku wieloznaczności przestrzeni scenicznej — znaku. W przypadku metaforycznej, arealistycznej zabudowy przestrzeni scenicznej zostaje zaakcentowana jej autonomia, jej odmienność w stosunku do istniejących pozaartystycznie kreacji przestrzennych. Stąd też dramat poetycki, operujący wieloznacznymi kreacjami przestrzennymi, sięgający do umowności i metaforyczności, odznaczać się będzie na ogół (gdyż nie jest to niewzruszoną regułą) większym bogactwem estetycznym niż dramat realistyczny. Odejście od naturalistycznej dekoracji, jednoznacznie określającej charakter przedstawionej przestrzeni, i zastąpienie jej niejednoznacznym zorganizowaniem form przestrzennych (sprowadzającym się

Metaforyczna
zabudowa

niejednokrotnie do zastosowania plastycznych układów ciał ludzkich zorganizowanych w pustej przestrzeni) akcentuje artystyczny charakter działań teatralnych i podważa ich imitacjonizm wobec rzeczywistości zewnętrznej. Im zaprezentowana w obrębie sceny kreacja przestrzenna bardziej odbiega od realistycznego naśladownictwa, od akcentowania relacji między sobą a imitowanym przez siebie fragmentem realnie istniejącego świata, tym mocniej akcentuje system swych relacji wewnętrznych, określonych stosunkami między konstytuującymi ją elementami, decydując tym samym o uwypukleniu walorów artystycznych przekazu teatralnego i jego zwiększonym nacechowaniu estetycznym.

Zaprezentowany wyżej sposób rozumienia wartości estetycznej jest jedną z wielu istniejących na jej temat koncepcji. Zasadniczy walor takiego myślenia stanowi próba ustalenia pewnych obiektywnych wyznaczników wartości estetycznych dzieła sztuki, wymykających się, tradycyjnie w tym miejscu rozważanej, psychologii twórczości i odbioru. Myślenie to wyrasta na gruncie strukturalistycznej koncepcji dzieła i wiąże rozważania o estetycznym wymiarze sztuki z jej zawartością semantyczną. Zorientowana semiologicznie estetyka Jana Mukařovský'ego akcentuje m. in. walory niejednoznacznych rozwiązań scenograficznych (a więc komplikacji semantycznej przestrzeni scenicznej — znaku), aktywizujących wyobraźnię odbiorców i pomnażających sumę wyniesionych przez nich doznań estetycznych.

Estetyka
i semantyka

Przestrzenie II rzędu w dramacie

Kreacje przestrzeni I rzędu stają się bazą dla budowanych w oparciu o nie przestrzeni II rzędu. Zgodnie z ustaleniem składają się na nie: przestrzeń liryczna i epicka. Obie realizują

się poprzez wypowiedzi działających w obszarze scenicznym osób. Różnice między nimi zasadzają się na odmiennym typie relacji między postacią a przestrzenią.

Przestrzeń liryczna

Przestrzeń liryczna istnieje w stosunku podrzędności do budującej ją swą wypowiedzią postaci (przestrzeń jako funkcja postaci). Z jednej strony realizowana jest ona jako projekcja wewnętrznego pejzażu bohatera. Określając emocjonalny stan podmiotu, wystąpi w dramacie zawierającym fragmenty o wyraźnym nacechowaniu lirycznym. Najbardziej poddany tak rozumianej liryzacji okaże się dramat poetycki. Szczególnie wielu przykładów zastosowania lirycznych kreacji przestrzennych dostarcza dramaturgia romantyzmu, która (podobnie jak poezja tego okresu) rozumie często przestrzeń nie jako otaczającą podmiot rzeczywistość zewnętrzną, lecz utożsamia ją ze światem duszy podmiotu.

Szersze traktowanie pojęcia przestrzeni lirycznej, wykraczające poza ujednoznacznianie jej z zespołem przeżyć jednostki, pozwoli ją sprowadzić do jakości wynikającej z kompetencji językowych postaci (obu zasad istnienia przestrzeni lirycznej nie można jednak ujmować całkowicie rozłącznie). Tak rozumiana przestrzeń liryczna realizuje się na gruncie naddania poetyckiego języka osób dramatu. Opierające się na ruchu pojęć abstrakcyjnych, obrazy liryczne nie poddają się prawom imitowania rzeczywistości przez jej wizualizację, lecz zmierzają ku tworzeniu kreacji przestrzennych, odbieranych zarówno w ich warstwie oglądowej, jak i w strefie operacji intelektualnych.

Ruch pojęć

Przestrzeń epicka

Utwory dramatyczne (podobnie jak i epickie) zostają wyposażone w konstrukcje

przestrzenne, które ogarniając swym zasięgiem prezentowane wydarzenia, umożliwiają ich rozwój, a co za tym idzie — warunkują istnienie określonego łańcucha wypadków. Łańcuch ten, tworzony przez sumę wszystkich wydarzeń rozgrywających się w utworze w ich uporządkowaniu chronologicznym, funkcjonuje — zarówno w epice, jak i w dramacie — w roli fabuły prezentowanej odbiorcy. Rosyjscy formalści traktują fabułę jako materiał przedliteracki stanowiący obiekt działalności *stricte* artystycznej (podlegającej kategoriom wartości estetycznych), jaką jest wypowiedź. Wypowiedź ukazująca wydarzenia występujące w prezentowanej fabule zakłóca często zasadę porządkujących je następstw czasowych. Ten nowy układ wypadków, wyłamujący się spod rygorów porządku chronologicznego, tworzy określony dla utworu sjużet. Warto dla niniejszych rozważań przypomnieć charakterystyczne dla retoryki starożytnej pojęcia: *inventio*, *dispositio* i *elocutio*, występujące jako trzy kolejne fazy tworzenia wypowiedzi werbalnej. Budowanie fabuły, tożsame z obraniem zespołu wydarzeń zaprojektowanych do przedstawienia odbiorcy, będzie więc realizowane w fazie *inventio* — w pierwszym etapie kreowania dzieła literackiego, polegającym na znalezieniu rzeczy, zjawisk i myśli, które stać się mają przedmiotem wypowiedzi. Konstruowanie sjużetu, jako czynność w typowym znaczeniu artystyczna, przebiegać będzie w dwóch dalszych fazach: *dispositio* i *elocutio*, wiążących się już z porządkowaniem wyznaczonych przez *inventio* wydarzeń i myśli oraz z nadaniem wypowiedzi określonego kształtu artystycznego. Budowanie bezosobowej narracji dramatycznej, analogicznej do epickiego sjużetu (na bazie określonej fabuły), wiąże się w dramacie ze specyficzną funkcją występujących w nim kreacji przestrzennych. Część wydarzeń fabularnych zostaje przeznaczona do bezpośredniej prezentacji w ramach przestrzeni pierwszorzędowych, część z nich zostaje zakomunikowo-

Przekład
z formalizmu
na retorykę

wana odbiorcy drogą opisów epickich. Taki sposób przedstawiania wypadków wynika z konieczności zamknięcia kreowanego w utworze dramatycznym świata w ramach prezentującej je przestrzeni scenicznej. Wyznaczone tym warunkiem utrudnienia decydują o selektywnym sposobie przekazu wydarzeń, pozwalając pewne fakty usunięte przedstawić jedynie poprzez warstwę wypowiedzi postaci. Na użytek tych wydarzeń w materiale utworu powołane do życia zostają kreacje przestrzenne typowe dla epiki. Wprowadzenie do dramatu opisu epickiego umożliwia swobodne przetasowywanie wydarzeń rozgrywających się w różnorodnych miejscach, z jednoczesnym zachwianiem ich uporządkowania chronologicznego, niezbędnego w przypadku prezentacji faktów w granicach wyznaczonych sceną. Mówiąc o przestrzeni epickiej w utworze dramatycznym (przestrzeni, jak się już rzekło, drugorzędowej, realizującej się na gruncie danej bezpośrednio rzeczywistości scenicznej), myślimy o odwołaniach przestrzennych pojawiających się w wypowiedziach działających w przestrzeni scenicznej osób. Chodzi tu o powoływanie się na formacje przestrzenne o, nazwijmy to umownie, bycie obiektywnym, a więc nie podlegające kreacyjnym możliwościom postaci, przestrzenie istniejące w stosunku nadrzędnym wobec bohaterów, będących niejako funkcją tych przestrzeni (w przypadku odwrotnym mieliśmy do czynienia z przestrzenią liryczną). Suma wydarzeń rozgrywających się w przestrzeniach pierwszorzędowych (sceniczna i przysceniczna) oraz w przestrzeni epickiej (drugorzędowa) konstruuje warstwę fabularną utworu, podlegającą porządkowi chronologicznemu. Rozbicie zdarzeń na sceniczne i relacjonowane oraz umieszczanie ich w obrębie różnych formacji przestrzennych decyduje już o nadaniu określonej konstrukcji narracji dramatycznej, realizującej w porządku następstw czasowych (zgodnych z następstwami warstwy fabularnej) tylko te wypadki, któ-

Przestrzenie
i bohaterowie

rych bieg rozgrywa się w obrębie sceny (odstępstwa od tej reguły występują rzadko).

Warto na marginesie zwrócić uwagę, że analogie między kreacjami przestrzennymi w epice i dramacie istnieją nie tylko na poziomie formacji przestrzennych II rzędu, budowanych przy pomocy opisu epickiego na bazie konkretnej zabudowy terenu scenicznego, ale sięgają również kreacji I rzędu — przestrzeni scenicznej i przyscenicznej. Przyjmując za Łotmanem³ definicję przestrzeni scenicznej pojmowanej jako określony ściśle, nieprzekraczalnymi granicami fragment przestrzenny świata przedstawionego, „poglądany” przez widza-czytelnika, doszukamy się pewnych form przestrzeni scenicznej i przyscenicznej w utworach epickich (np. częsta w prozie współczesnej klatka pokoju wraz z uwięzionym w nim bohaterem). Zastosowanie w epice form przestrzennych typowych dla dramatu powoduje niejednokrotnie naruszenie granic między tymi rodzajami, decydując o szczególnej dramatyzacji utworu epickiego.

Świat
podglądany

Bibliografia

1. Appia, A.: *Dzieło sztuki żywej*. Warszawa 1974 Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
2. Augerer, P.: *Muzyka sceniczna jako element kształtujący przestrzeń*. „Dialog” 1966 nr 5.
3. Kowzan, T.: *Znak w teatrze*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Wybór i oprac. J. Degler. Wrocław 1974 Redakcja Wydawnictw Uniwersytetu Wrocławskiego.
4. Łotman, J.: *O pojęciu tekstu*. „Pamiętnik Literacki” 1972 nr 2.

³ Por. J. Łotman: *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975 PIW.

5. Lotman, J.: *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975 PIW.
6. Makota, J.: *Budowa wystawionego na scenie dzieła teatralnego*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze...*
7. Minc, Z.: *Struktura przestrzeni artystycznej w liryce A. Błoka*. W: *Semiotyka kultury...*
8. Mukařovský, J.: *W sprawie dzisiejszego stanu teorii teatru*. „Nurt” 1969 nr 10. ~
9. Skwarczyńska, S.: *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970 Instytut Wydawniczy PAX.