



**Rec.: Anne Ubersfeld, Czytanie teatru I.  
Przeł. Joanna Żurowska. Warszawa 2002.**

Krystyna Ruta-Rutkowska

zazwyczaj tego rodzaju publikacjom. Nie trzeba już chyba dodatkowo argumentować, że jej wartość jako źródła do dziejów polskiego strukturalizmu jest wysoce problematyczna. Jeśli zaś miałyby zdawać sprawę ze stanu albo przemian całej naszej teorii literatury w wybranym okresie (na to wskazuje podtytuł), należałoby się zastanowić, czy wątek semiologiczny jest dostatecznie reprezentatywny (chyba jednak nie jest, co Trávníček zdaje się potwierdzać nie umieszczając w antologii rozpraw Stefana Žółkiewskiego). Książka ta może natomiast posłużyć jako niezłe, aczkolwiek niekompletne, kompendium informacyjne, a to dzięki dość obszernym notom biobibliograficznym pióra dr. Libora Martinka z Opawy, uwzględniającym publikacje polskich autorów w przekładzie na czeski i słowacki. Okazuje się, że spośród badaczy przedstawionych w antologii takie publikacje mają tylko ci, których uwzględnił w swoim zbiorze Popovič (na prawach wyjątku znalazł się Czaplejewicz). Nie przekładano wcześniej Dąbmskiej, Kalagi, Kuźmy, Nycza, Panasa i Rosner. Szkoda jednak, iż czeski czytelnik nie dowie się, jak w oryginale brzmią nazwiska autorów, a zwłaszcza autorek, którym konsekwentnie – i bodaj czy nie hiperpoprawnie – przydano czeskie końcówki fleksyjne (nie tylko Rosnerová, ale i Okopień-Sławińska, choć Sławiński).

Zastrzeżenia budzi też przekład. Większość tłumaczeń to dzieło Petra Vidláka, młodego i chyba mało doświadczonego polonisty z Ostrawy (artykuł Dąbmskiej przełożył sam Trávníček, *Trojité hra interpretace* Sławińskiego zaś jest przedrukiem tekstu opublikowanego pierwotnie w czeskim tłumaczeniu Marii Havránkovéj). Vidlák zbyt często nie jest pewny swych translatorskich decyzji, przejawy takich wahań widoczne są niemal na każdej stronie. Podawane w nawiasie polskie odpowiedniki raczej dezorientują czytającego, niż pomagają mu w zrozumieniu. Nie wiem, czemu miałyby służyć przywoływanie przekładalnych na język czeski wyrazów polskich, jak choćby „bełkot” (s. 94) czy „natchnienie” (s. 92). Wątpliwości i trudności tłumacza dotyczą także istotniejszych miejsc tekstów, takich jak nie mające odpowiednika w czeszczyźnie terminy (czy należy do nich „punkt widzenia”? – s. 30, 82, 167 i in.) bądź autorskie neologizmy (np. przytoczony przez Okopień-Sławińską „gospodarz poematu” Kazimierza Wyki, przełożony nieściśle jako „panovník díla”, dosł. ‘władca dzieła’, s. 98). Trudno powiedzieć, czy Vidlák grzeszy słabą znajomością polskiego słownictwa specjalistycznego, czy też tylko nadmierną skrupulatnością – w każdym razie niepokoją go rdzennie polskie wersje takich terminów, jak „syntaksa” („składnia”, s. 156), „recepja” („odbiór”, s. 96 i in.), „subiekt” („podmiot”, s. 84). W tych i podobnych przypadkach („konkretyzacja” – „odczytanie”, s. 115, „reprodukcja” – „odtworzenie”, s. 253, *etc.*) tłumacz zawsze – i najczęściej zupełnie niepotrzebnie – zaznacza użycie czeskich odpowiedników o łacińskich czy greckich rdzeniach. Identyczne mankamenty wykazuje przekład Trávníčka, konsultowany – jak podaje autor – u brneńskich polonistów, a mimo to sprawiający wrażenie nieostatecznej, roboczej wersji. Jeśli antologia *Od poetiky k diskursu* miałyby kiedyś zostać wznowiona, należałoby rozważyć skorygowanie tych oraz innych niedociągnięć i błędów. Chciałabym wierzyć w taką drugą szansę.

Małgorzata Kowalewska

Anne Ubersfeld, CZYTANIE TEATRU I. Przełożyła Joanna Żurowska. (Indeksy opracowała Joanna Żurowska). Warszawa 2002. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 244. Seria „Nowoczesna Myśl Teatralna”. Redaktor naukowy: Dobrochna Ratajczakowa.

*Czytanie teatru I* Anne Ubersfeld to pierwsza część jej słynnej trylogii, w której uczono proponuje nowoczesne spojrzenie na problematykę dramatu i teatru<sup>1</sup>. Odwołania do tej

<sup>1</sup> Pozostałe części to: *Lire le théâtre II. L'École du spectateur* oraz *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*.

monumentalnej pracy znajdziemy niemal u wszystkich teatrologów, także polskich. Dobrze więc, że przynajmniej pierwsza jej część – dzięki przekładowi – została wreszcie udostępniona szerszym kręgom odbiorców. Trzeba sobie jednak uświadomić, że oryginał francuski *Lire le théâtre I* ukazał się już w 1977 r. i chociaż praca ta była uzupełniana z wydania na wydanie, aż po r. 1996, kiedy to Édition du Seuil wznowiła wszystkie części cyklu<sup>2</sup>, trudno nie zauważyć, że dominuje w niej atmosfera poszukiwań metodologicznych lat siedemdziesiątych. A te przecież okres największej świetności mają już za sobą. Z drugiej strony, nie wolno zapominać o sytuacji badań nad dramatem, jaką mieliśmy w Polsce – wszak jeszcze do niedawna prace jemu poświęcone były wielką rzadkością<sup>3</sup>, a o nowszych ujęciach problematyki, szczególnie tych całościowych i teoretycznych, polski czytelnik mógł jedynie marzyć. Niestety, podobnie rzeczy się mają z przekładami dzieł zachodnich uczonych, nawet tych najbardziej reprezentacyjnych i znanych prac<sup>4</sup>. Książka Ubersfeld zainaugurowała jednak serię „Nowoczesna Myśl Teatralna” i zapewne można się spodziewać, że będą się tu pojawiać coraz to nowe tłumaczenia prac klasyków teatrologii, w tym – dwóch pozostałych tomów dzieła francuskiej badaczki.

Przekład *Czytania teatru I* to w jakiejś mierze przyspieszony kurs wiedzy o teorii i praktyce badań nad dramatem i teatrem – przynajmniej tych, które rozwijały się na Zachodzie<sup>5</sup>. Ubersfeld w swojej propozycji metodologicznej integruje najważniejsze kierunki współczesnej humanistyki: strukturalizm, semiotykę, językoznawstwo oraz psychoanalizę. Zamiarem badaczki jest – jak podkreśla autor wstępu, Mirosław Loba – stworzenie gramatyki spektaklu w oparciu o analizę kodów znajdujących się w tekście i w jego inscenizacji. Postawa to cenna metodologicznie, skoro daje możliwość ogarnięcia zarówno tekstu, jak i przedstawienia, chociaż oczywiste są też jej ograniczenia – dla teatrologa może być przydatna jedynie w badaniu teatru dramatycznego.

Autor wstępu podkreśla również wartość poznawczą wielu wątków rozważań Ubersfeld, zwłaszcza analizy modelu aktancyjnego, przestrzeni i czasu oraz dyskursu teatralnego. Nie zamierzam tego kwestionować, niemniej należy podkreślić, że badanie modeli aktancyjnych, jakkolwiek bardzo przydatne w przypadku tekstów klasycznych, nie sprawdzi się w dociekaniach nad wszystkimi innymi tekstami, zwłaszcza XX-wiecznymi. Nie umniejsza to zresztą wartości poznawczej i dydaktycznej teorii Ubersfeld: *Czytania teatru I* jest przeglądem i sprawdzaniem tych stanowisk metodologicznych ubiegłego wieku, które okazały się doniosłe dla badań nad dramatem i teatrem. Autorka wykorzystuje bowiem wszelkie dostępne inspiracje teoretyczne umożliwiające uchwycenie istotnych aspektów tekstu i spektaklu. Wielość tych aspektów została oddana przez układ rozdziałów:

<sup>2</sup> Na tym wznowieniu opiera się polski przekład. Zob. wstęp M. L o b a.

<sup>3</sup> Od kilku lat tematyka dramatu stała się atrakcyjna. Świadczą o tym liczne prace autorskie bądź zbiorowe jemu poświęcone. Ostatnio (2001) np. ukazały się w gdańskim wydawnictwie „Słowo / obraz terytoria” dwa tomy pod redakcją J. C i e c h o w i c z a i Z. M a j c h r o w s k i e g o, ze wstępem i posłowiem D. R a t a j c z a k o w e j, prezentujące niejako historię dramatu polskiego w interpretacjach, a zatytułowane *Dramat polski. Interpretacje* (cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, cz. 2: *Po roku 1918*), ponadto zaś książka G. M a t u s z e k, mająca charakter monografii nurtu, *Naturalistyczne dramaty* (Kraków 2001); publikowane są monografie poszczególnych dramaturgii, wreszcie powstają serie wydawnicze specjalnie z myślą o pracach poświęconych problemom dramatologicznym (np. seria „Interpretacje Dramatu”, wydawana przez Księgarnię Akademicką w Krakowie, pod red. W. B a l u c h a, M. S u g i e r y, J. Z a j ą c).

<sup>4</sup> W serii „Nowoczesna Myśl Teatralna” wyszła książka Ch. B a l m e ' a *Wprowadzenie do nauki o teatrze* (przeł., uzup. W. D u d z i k, M. L e y k o. Warszawa 2002); co szczególnie cenne, tłumaczenie to ukazało się rok po wydaniu oryginału. Ciągłe brak natomiast tłumaczenia klasycznej pracy o charakterze propedeutycznym: M. P f i s t e r a *Das Drama. Theorie und Analyse* (München 1994).

<sup>5</sup> W nieco innym sensie spełnia taką funkcję również wspomniana książka Balme'a, która ma charakter podręcznika teatrologii.

rozdział pierwszy koncentruje się na relacjach między tekstem a przedstawieniem, drugi demonstruje zastosowanie modelu aktancyjnego w teatrze, trzeci poświęcony jest postaci, czwarty rozpatruje teatralną przestrzeń, piąty – teatralny czas, szósty rozważa zjawisko dyskursu teatralnego i wreszcie siódmy mówi o pragmatyce dialogu teatralnego.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej najbardziej interesującym wątkom rozprawy Ubersfeld. Wspominałam już o ważności refleksji poświęconej związkom dramatu z przedstawieniem. Szczegółne znaczenie ma ona dla polskiego czytelnika, wciąż potykającego się o mocno uproszczone i, niestety, najbardziej u nas utrwalone stanowisko Stefani Skwarczyńskiej<sup>6</sup>, dla której tekst dramatu to zaledwie partytura, domagająca się realizacji scenicznej, by zaistnieć we „właściwej” postaci. Także inne propozycje – autorstwa Ireny Sławińskiej, poszukującej w dramacie projektu wykonawczego<sup>7</sup>, czy Dobrochny Ratajczakowej, ujmującej dramat jako „sługę dwóch panów”<sup>8</sup>, są zbyt ogólnikowe, niewystarczające. Żadna z polskich badaczek nie rozważa problemu w sposób tak metodyczny, dociekliwy i, co również istotne, możliwy do przełożenia na praktykę dydaktyczną – jak Anne Ubersfeld.

Zacznę od tego, że autorka *Czytania teatru I* podkreśla konieczność rozróżniania dramatu i przedstawienia jako bytów osobnych, posiadających własną specyfikę. Dramat składa się z dialogu i didaskaliów, w które wpisany jest „głos autora”, wyznaczający sytuację komunikacyjną tekstu jako tworu autonomicznego. Jednocześnie tekst dramatu zawiera pewne „matryce przedstawialności”, co nie zmienia zresztą faktu, że jako taki pozostaje pełen luk, „miejsz pustych”. Dopiero „tekst inscenizacji” – konkretyzując utwór<sup>9</sup> – staje się pomostem do przedstawienia. Wraz z tekstem dramatu konstytuuje część językową „tworu teatralnego” (tj. spektaklu), w którym kod językowy łączy się z kodami niejęzykowymi (wizualnym, muzycznym, proksemicznym itd.).

Takie ujęcie, semiotyczne z ducha, pozwala spojrzeć z nowej perspektywy na wiele zagadnień. Tak więc błędem Skwarczyńskiej okazuje się pomijanie tego, co Ubersfeld nazywa „tekstem inscenizacji”. Podobny błąd kryje się w przekonaniu, że istnieje jakiś jeden poprawny, prawidłowy stosunek spektaklu do dramatu. Otóż z perspektywy zakreślonej przez Ubersfeld relacja między tekstem a przedstawieniem ujawnia po prostu swoją zmienność historyczną: np. w ujęciu klasycznym przedstawienie to transpozycja tekstu zakładająca ich równoważność semantyczną, w awangardowym zaś (tj. odrzucającym tekst *in extenso*) teatr to obrzęd, dla którego tekst stanowi najmniej ważny element.

Dużo uwagi autorka poświęca też komunikacji teatralnej. Jej specyfikę wyznaczają dwa zjawiska: obecność zbiorowego odbiorcy oraz prawo negacji teatralnej. Fakt, iż odbiorca w teatrze jest zbiorowy, modyfikuje transmisję komunikatu, gdyż „dociera [on] do nas rozszczępiony (przez sąsiadów), odbity, powtórzony i odesłany w bardzo skomplikowanym systemie wymiany” (s. 34), a więc – zapośredniczony przez reakcje innych odbiorców. Prawo negacji teatralnej wiąże się natomiast z paradoksalnością świata kreowanego w przedstawieniu: w miejscu scenicznym znajduje się „k o n k r e t n a r z e c z y w i s t o ś ć, przedmioty i postaci, których konkretne istnienie nie ulega żadnej wątpliwości”, ale jednocześnie ich realność zostaje zanegowana: „Wszystko, co widać na scenie [...], odznacza się nierzeczywistością” (s. 35). Negacja ta nierozzerwalnie łączy się z teatralizacją, tzn. ze świadomością odrębności i swoistości obserwowanego świata – ma on status fantazmatu, freudowskiego marzenia sennego. Ten wątek rozważań dotyka problemu bardzo istotnego, przy tym właściwie nie pojawiającego się w piśmiennictwie polskim: specyfiki *mimesis* w dramacie i teatrze.

<sup>6</sup> S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.

<sup>7</sup> Najbardziej systematyczny wykład tej koncepcji znajdziemy w pracy I. Sławińskiej *Odczytywanie dramatu* (Warszawa 1988).

<sup>8</sup> D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6.

<sup>9</sup> Rozwinięcia tego wątku czytelnik może szukać w drugim tomie trylogii *Lire le théâtre*.

Prezentacja modelu aktancyjnego jako narzędzia analizy dramatu (zawarta w drugim rozdziale) wydaje się cenna głównie ze względów dydaktyczno-poznawczych czy może szerzej: praktycznych. Jak podkreśla autorka, modele takie mogą mieć również dużą wartość dla ludzi teatru. Rozważania Ubersfeld kontynuują francuską tradycję semiologiczną, której podstawy zostały stworzone przez koncepcje Étienne'a Souriau i Algirdasa Greimasa<sup>10</sup>. Koncepcje te umożliwiają traktowanie postaci jako elementu systemu działań, czyli akcji. W takim ujęciu bohater jest składnikiem struktury głębokiej „opowiadania teatralnego” (w rozumieniu narratologicznym), wyznaczanej przez złożone stosunki między aktancyjnymi parami: nadawca–odbiorca, podmiot–przedmiot, pomocnik–przeciwnik. Co ważne, „aktant może być abstrakcją (*polis*, Eros, Bóg, Wolność), postacią zbiorową (antyczny chór, armia), czy nawet grupą postaci [...]” (s. 50).

W książce znajdziemy liczne przykłady takich, skonstruowanych na podstawie konkretnych utworów (np. *Fedry* Racine'a), modeli. Przykładom towarzyszy refleksja o ich przydatności do oglądu relacji między postaciami oraz do opisu „ładunku ideologicznego” dramatu. Ubersfeld podkreśla, że w każdym dramacie mamy do czynienia z wielością modeli. Współtworzą one teatralność tekstu dramatycznego, która pozostaje w nim jednak potencjalna i względna (jedyna bowiem konkretna teatralność to przedstawienie). Modele aktancyjne okazują się więc bardzo przydatnym narzędziem, jednakże – jak przyznaje autorka – ich poszukiwanie staje się ryzykowne w dramacie współczesnym. Prawdę mówiąc, ujęłabym to jeszcze ostrzej: modeli aktancyjnych da się poszukiwać jedynie w dramacie tradycyjnym, zawierającym akcję, a więc metoda ta nie znajdzie zastosowania w odniesieniu do arcydzieł średniowiecza, baroku, romantyzmu ani do jakże różnorodnych eksperymentów XX-wiecznych. Czytając Ubersfeld przekonujemy się zatem, jak spadek semiotyczny, który swego czasu budził tak wielkie nadzieje, ukazuje nie tylko swoją przydatność, ale również (może nawet: jeszcze bardziej?) swoje ograniczenia.

Kolejny, trzeci rozdział książki zajmuje się postaciami. I znów trzeba powiedzieć, że jego główną (i niebagatelną) wartością jest przegląd ubiegłowiecznych metodologii oraz ich zastosowań w odniesieniu do postaci dramatycznej właśnie. Istotne to tym bardziej, że w tej dziedzinie najdłużej bodaj pokutuje skłonność do postawy mieszczańskiej (tak ją nazywa Ubersfeld, zapewne wywodząc ją z mieszczańskiej wizji dramatu), tj. do traktowania bohatera jako osobowości, jako tworu antropomimetycznego<sup>11</sup>. Prowadzi to do wielu nieporozumień, których ilustracją niech będą dociekania o przeżyciach czy o przedtekstowej przeszłości bohatera dramatu. Tymczasem dopiero ujęcie postaci jako tekstu pozwala odnaleźć adekwatny sposób jej opisu. Np. badania dyskursu bohatera, za którego pomocą „mieszczańska” analiza „chce poznać fikcyjny przedmiot, jakim jest p s y c h i k a postaci” (s. 100), co było zamierzeniem absurdalnym. Dyskurs możemy analizować jedynie jako ciąg znaków, a odpowiednich narzędzi dostarczają językoznawstwo oraz semiotyka. Jego szczególną cechą okazuje się dwupodmiotowość, wynikająca z faktu, że mówią w nim jednocześnie postać i autor – to „prawo podwójnego podmiotu”. Konsekwencją jego działania jest niemożność ukonstytuowania się postaci jako prawdziwego podmiotu własnych słów; w „czystej formie” nie istnieje ani dyskurs, ani język bohatera.

Badaczka przypomina też, że postać zawsze bywa dopełniona i dookreślona na scenie, zgodnie zresztą z konwencją teatralną epoki. Dlatego to właśnie bohater wydaje się najbardziej wyrazistym łącznikiem między tekstem a przedstawieniem, a także istotnym środkiem w procesie komunikacji między autorem a widzem. To dookreślanie sceniczne postaci współtworzy swoistość jej funkcjonowania (i zarazem – sposobu istnienia). Postać jawi się za

<sup>10</sup> Zob. É. Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*. Paris 1950. – A. J. Greimas: *Sémantique structurale*. Paris 1966; *Du sens*. Paris 1970.

<sup>11</sup> Określenie H. Markiewicza (*Postać literacka i jej badanie*. W zb.: *Autor, podmiot literacki, bohater*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wrocław 1983).

każdym razem wzbogacona o własną historię, o znaczenia, jakie jej nadawano, „w otoczeniu wszystkich istniejących wyobrażeń na jej temat” (s. 88). A zatem – konstatuje badaczka – w istocie składa się na nią tekst (postać zapisana w dramacie) oraz metatekst (wszelkie interpretacje). Ta specyficzna ontologia postaci dramatycznej, która bardziej niż wszystkie inne postaci literackie wsparta jest wielością interpretacji i teatralizacji, to zapewne jedna z najważniejszych jej cech. Cecha ta chyba tłumaczy również zjawisko kulturowej trwałości postaci takich, jak Hamlet czy Fedra, oraz ich szczególnej „archetypiczności”.

Rozdziały czwarty i piąty poświęcone są analizie przestrzeni i czasu. Skoncentrują się na kilku wątkach rozważań, które albo wyjątkowo klarownie przybliżają problematykę już znaną, albo mogą inspirować do dalszych przemyśleń.

Ciekawa jest choćby próba uchwycenia najbardziej podstawowej właściwości przestrzeni i czasu. Taką cechą okazuje się ich podwójność, wynikająca z „natury” teatralności i mająca konsekwencje ideologiczne. Tak np. odmienne rozwiązania relacji między czasem przedstawienia a czasem przedstawianym wiążą się z odmiennymi doktrynami scenicznymi (a zatem także z odmiennymi wizjami świata). Przedstawienie klasyczne – dajmy na to – chce być ponadczasową ceremonią i temu właśnie służy tzw. jedność czasu, czyli technika maksymalnego zbliżenia czasu przedstawienia i akcji. Konsekwencją ideologiczną owej doktryny jest ujęcie historii jako zjawiska nieruchomego i skończonego, a nie jako procesu. Te właściwości czasu odbiorca percypuje za sprawą narzuconego mu „arystotelesowskiego »odrętwienia« (w brechtowskim znaczeniu słowa)” (s. 148). Inaczej rzecz wygląda w dramaturgii czas rozciągającej – czyli wprowadzającej dystans między czasem przedstawianym a historycznym, co zmusza widza do konstruowania związków czasowych między zdarzeniami. Takie ukształtowanie czasu neguje koncepcję widowiska jako ponadczasowej ceremonii, linearną i racjonalną koncepcję historii, a także wizję tekstu jako jednolitej całości. Zatem podstawowy problem z czasem w teatrze to jego usytuowanie w stosunku do teraźniejszości widza i *hic et nunc* przedstawienia.

Jeśli zaś chodzi o przestrzeń dramatyczną, to bardzo istotna okazuje się wpisana w nią dychotomia scena–sala. Ubersfeld mówi o trzech sposobach konstruowania przestrzeni teatralnych. Pierwszy z nich polega na uczynieniu z widza punktu wyjścia i oparciu się na geometrycznej koncepcji przestrzeni, zawierającej różnorodne obszary. Drugi sposób za punkt wyjścia każe obrać rzeczywistość i zbudować scenę zamkniętą, homogeniczną i mimetyczną (jak w teatrze naturalistycznym). Trzeci natomiast zakłada, że punktem wyjścia stanie się aktor (więc postać) – za pomocą jego ruchu, gestu zostanie skonstruowana umowna przestrzeń sceniczna (jak u Grotowskiego) (s. 137). Nie można nie zauważyć, że każda z tych wizji przestrzeni teatralnej powoduje wielorakie konsekwencje – dla znaczeń świata przedstawionego, dla jego wymowy ideologicznej.

Przy analizie kategorii czasu i przestrzeni uczona zwraca uwagę na ich bardzo ważną właściwość: stanowią one *mimesis* czegoś, a jednocześnie są elementami konkretnej rzeczywistości autonomicznej (tekstu i wpisanej weń sceny). Podobnie rzeczy się mają z funkcjonowaniem przedmiotu teatralnego (tj. rekwizytu, któremu autorka poświęca bardzo ciekawy podrozdział). Owa szczególna podwójność, dotycząca całości świata przedstawionego, wynika z funkcjonowania znaku scenicznego: otóż posiada on referent tekstu (powiedzmy: Złoty Róg jako symboliczny, wieloznaczny przedmiot istniejący w tekście *Wesela*) oraz referent skonstruowany w teatrze (tenże Złoty Róg jako rekwizyt teatralny w poszczególnych inscenizacjach dramatu). Temat owej złożonej referencji stanowić może, moim zdaniem, ciekawy punkt wyjścia do rozważań o skomplikowanej mimetyczności dramatyczno-teatralnej, która jakże często bywała traktowana w sposób uproszczony i wręcz prymitywny (jakby horyzont wyznaczała tu estetyka naturalistyczna).

W rozdziale szóstym autorka zajmuje się problematyką, która u nas dotychczas nie doczekała się opracowania: problematyką dyskursu teatralnego. Ubersfeld odwołuje się do rozważań Benveniste’a oraz do teorii aktów mowy, by stwierdzić, że specyfikę tego

dyskursu stanowi jego dwupodmiotowość: „w obrębie tekstu teatralnego mamy do czynienia z dwiema odrębnymi warstwami tekstowymi (dwoma podzespołami zespołu tekstowego), jedna, w której bezpośrednim podmiotem wypowiedzi jest autor i która obejmuje całość didaskaliów [...], podczas gdy w drugiej zawarte są wszystkie dialogi (w tym również »monologi«), a p o ś r e d n i m podmiotem wypowiedzi jest postać” (s. 179)<sup>12</sup>.

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku bytu scenicznego, gdzie warunki wypowiedzi wyobrażone (tzn. zawarte w tekście, konkretnie: w didaskaliach) nakładają się te określone przez scenę<sup>13</sup>. Dopiero wówczas (w przedstawieniu) mamy do czynienia z tym, co badaczka definiuje jako dyskurs teatralny. Jest to bowiem „zbiór znaków językowych wytworzonych przez dzieło teatralne”, który, po pierwsze, stanowi komunikat o podwójnym nadawcy (nadawcą jest i autor, i aktor) i podwójnym odbiorcy (odbiorcą jest inny aktor oraz widz), po drugie – stanowi zarazem zbiór znaków kierujący zespołem semiotycznym (przestrzeń, ruchy aktorów, przedmioty)<sup>14</sup>. Obydwoma rodzajami znaków kierują dialogi i didaskalia (s. 177). Sądzę, że całkowicie w zgodzie z tym spojrzeniem byłoby wydobycie jednego z aspektów tak postrzeganego dyskursu teatralnego<sup>15</sup> np. po to, by ukazać komplikacje nadawczo-odbiorcze wpisane w dramat.

Wiele uwagi poświęca Ubersfeld również analizie podstawowego założenia, na którym wspiera się dyskurs teatralny: to fundamentalna presupozycja, brzmiąca po prostu „jesteśmy w teatrze”. Jej konsekwencje są jednak bardzo poważne: przede wszystkim cała rzeczywistość przedstawiona zostaje wzięta w cudzysłów umowności. Presupozycja ta pozwala też dookreślić ważne cechy dyskursu teatralnego. Jeśli włączyć perspektywę aktów mowy, słowa dramatu ujawniają swoją moc illokucyjną: didaskalia okazują się rozkaznikami (skierowanymi do scenicznych realizatorów), wypowiedzi zaś postaci zawsze „ukrywają” podstawowy komunikat „słuchaj mnie”<sup>16</sup>. Z tego względu – powiada Ubersfeld – dyskurs autora (będąc rozkaznikiem) realizuje się dopiero jako teatralizacja (s. 186). Co istotne, jego „treść [...] ma sens tylko w określonej przestrzeni (obszar gry, scena) i w określonym czasie (czasie przedstawienia)” (s. 184). Referencyjność dyskursu teatralnego dotyczy zatem wyłącznie sceny.

Jeśli zaś chodzi o wypowiedzi postaci, to – rzecz jasna – współtworzą one całość dyskursu teatralnego. Analizując je trzeba brać pod uwagę nie tylko przenikanie się w dyskursie postaci głosu jej samej i autora, ale i to, że dyskurs ów utkany jest z wielości dyskursów już istniejących, choćby jako kody społeczne (dlatego, zdaniem autorki, przydatna tu może być Bachtinowska koncepcja dialogiczności). Właśnie (jednoczesne) istnienie w heterogenicznym dyskursie postaci wielości dyskursów cytowanych pozwala na śledzenie formacji dyskursywnych, które – jak wiadomo – mają silne zabarwienie ideologiczne. W tej perspektywie nawet tzw. konflikt wewnętrzny postaci (który szczególnie skłaniać może do poszukiwania jej „psychiki”) da się przekonująco opisać jako kolizja dyskursów. Różne zaś formy dialogu (tj. wymiany replik)<sup>17</sup> okazują się rozwinięciem od-

<sup>12</sup> Autorka ciekawie rozwija ów wątek w trzecim tomie swojego dzieła, poświęconym dialogowi dramatycznemu.

<sup>13</sup> Temat zwielokrotnionego nadawcy i odbiorcy podejmuje również T. K o w z a n (*Znak i teatr*. Warszawa 1998), choć spojrzenie jego różni się od stanowiska Ubersfeld.

<sup>14</sup> Podobnie rzecz widzi P. P a v i s (*Dictionnaire du théâtre*. Paris 1987. Wyd. polskie: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac., uzup. S. Ś w i o n t e k. Słowo wstępne A. U b e r s f e l d. Wrocław 1998).

<sup>15</sup> Uprawnia do tego przywoływany już tom trzeci, dotyczący dialogu w dramacie.

<sup>16</sup> W tym kontekście bardzo ważna okazuje się też ich funkcja fatyczna, co Ubersfeld kilkakrotnie podkreśla.

<sup>17</sup> O różnych formach dialogu Ubersfeld pisze obszernie w trzecim tomie. Zob. K. R u t a - R u t k o w s k a, rec.: A. U b e r s f e l d, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 4.

miennych pozycji dyskursywnych właściwych lokutorom, które są ze sobą zestawione lub przeciwstawione sobie (s. 206).

W ostatnim, siódmym rozdziale książki, Ubersfeld draży temat pragmatyki dialogu teatralnego. Istotną cechą wypowiedzi scenicznej jest jej performatywność, czyli to, że czegoś ona dokonuje (zmienia relacje w obrębie scenicznej rzeczywistości, przede wszystkim – stosunki między postaciami) i akt ów wchodzi w skład jej sensu. Ale specyfika dialogu teatralnego nie ogranicza się do jego performatywności. Jeszcze ważniejsze jest to, że posługując się regułami gry językowej, dialog ów również je demonstruje i ostentacyjnie pokazuje ich mechanizmy. Takie potraktowanie dyskursu dramatycznego – wsparte teorią Austina – daje autorce możliwość nowego (pragmatycznego) podejścia do wypowiedzi postaci<sup>18</sup>. Pozwala również określić granice i „naturę” mimetyczności teatralnej: „Illokucyjność w teatrze jest więc paradoksalna; dyskurs teatralny naśladuje akty słowne o takiej samej wartości jak wszędzie, lecz ta wartość przysługuje im wyłącznie w przestrzeni scenicznej: cały dyskurs teatralny nosi piętno presupozycji „ja gram”, której logiczną konsekwencją jest to, że nie funkcjonuje on poza ramą [...] sceniczną” (s. 222).

Do tematu „natury” teatru wraca autorka w podsumowaniu, gdzie przywołuje archetypiczną wręcz metaforę teatru jako lustra świata, które „przybliża, powiększa, synkopuje. [...] jest miejscem spotkania kategorii nawzajem się wykluczających [...]” (s. 227). Dlatego za podstawową figurę, rządzącą w teatrze i elementami świata przedstawionego, i przeżyciem odbiorcy, uznaje oksymoron: „Teatr jest figurą rzeczywistego doświadczenia, jego wybuchowych sprzeczności, które scena ukazuje jako oksymoron” (s. 228).

Moc oddziaływania teatru na widza wynika z ofiarowania mu zredukowanego modelu doświadczenia świata, który staje się narzędziem poznania, „egzorcyzmem i ćwiczeniem”. Ale na tym nie koniec: teatr zawiesza nie tylko prawa logiki, poznania czy funkcjonowania społecznego; zawiesza również normalnie obowiązujące prawa etyczne, toteż „Teatr jest [także] miejscem skandalu: zbrodniarz, który dopuścił się matkobójstwa, jest niewinnym winowajcą rozgrzeszonym przez bogów. Teatr odsłania nierozwiązywalną sprzeczność, przeszkodę, wobec której logika i obowiązująca moralność są bezradne; w teatrze fantazmat, marzenie senne rozwiązują wszystko...” (s. 227).

W owym podsumowaniu książki, o znaczącym tytule *Preludium do spektaklu*, autorka podkreśla przydatność analizy semiologicznej, która, po pierwsze, kieruje naszą uwagę na znaki, a więc na „materialność tekstu i wszystkich możliwych jego znaczeń” (s. 226), po drugie zaś pozwala sporządzić inwentarz „rozlicznych możliwości tekstu”. Oczywiście, sporządzenie takiego inwentarza to ogromna pomoc przy analizie utworów dramatycznych.

Książka Anne Ubersfeld, jak podkreślałam na początku tego omówienia, niewątpliwie wypełnia dotkliwą lukę w naszej wiedzy o dramacie i teatrze. Ale jej wartość polega również na rzeczy innej: moim zdaniem to praca bardzo inspirująca. Przy prezentacji kolejnych rozdziałów książki starałam się wskazać te, których problematyka wydaje mi się godna podjęcia (to głównie problematyka dyskursu oraz specyfiki *mimesis* w dramacie). Zapewne inny czytelnik, np. zainteresowany bardziej teatrem niż dramatem, inne wątki uznałby za najciekawsze. Ale to świadczy tylko o tym, że *Czytanie teatru I* nadal zasługuje na bardzo uważną lekturę.

Krystyna Ruta-Rutkowska

<sup>18</sup> Chociaż teorię aktów mowy wykorzystywał u nas S. Świóntek (*Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*). Łódź 1990).