

Pamiętnik Literacki 2010, 3, s. 187-195



**Dialog w dramacie. Red. W. Baluch, L.
Czartoryska-Górska, M. Żółkoś. Kraków
2004**

Krystyna Ruta-Rutkowska

DIALOG W DRAMACIE. Pod redakcją Wojciecha Balucha, Lidii Czartoryskiej-Górskiej, Moniki Żółkoś. Kraków 2004. Księgarnia Akademicka, ss. 374. „Dramat Współczesny. Interpretacje”. Redakcja: Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając. [T.] 6.

Dialog w dramacie to kolejna pozycja z wydawanej przez „Księgarnię Akademicką” serii naukowej poświęconej polskiej i obcej dramaturgii współczesnej. Jest to tom zbioro-

wy, efekt konferencji skoncentrowanej na problematyce dialogu dramatycznego¹, która – trzeba przyznać – niewielu opracowań w Polsce się doczekała. Jedyna praca monograficzna z tego zakresu to skrypt akademicki Andrzeja Stoffa *Formy wypowiedzi dramatycznej*²; ponadto istnieją: obszerna rozprawa *Dialog – dramat – metateatr* autorstwa Sławomira Świontka³ oraz powszechnie znane artykuły Romana Ingardena, Stefanii Skwarczyńskiej i Edwarda Csató, przedrukowywane w antologiach redagowanych przez Janusza Deglera⁴. Polski czytelnik nie ma również łatwego dostępu do opracowań publikowanych na Zachodzie. Trudno np. powiedzieć, kiedy ukaże się przekład trzeciej części monograficznej pracy znanej badaczki francuskiej, Anne Ubersfeld⁵.

Omawiana książka w jakiejś mierze próbuje tę lukę zapełnić, a także na nowo sformułować problematykę badawczą. Zapewne dlatego – nie rezygnując z rozważań o dialogu dramatycznym w perspektywie tradycyjnej (zgodnie z którą dialog to różnorodnie ukształtowane wymiany replik) – proponuje też nowe perspektywy. Monika Żółkoś, współredaktorka tomu, otwiera wstęp do niego uwagą: „istotą rodzaju dramatycznego jest polifonia, dialogiczność, wewnętrzna niejednorodność” (s. 9). Zapowiada ona wielotorowe podejście do problemu, wsparte refleksją nad zjawiskiem dialogu ujmowanego wielorako – w znaczeniach pojawiających się w koncepcjach humanistów XX wieku.

Dialog w dramacie rzeczywiście zawiera teksty różnorodne, mieszczące się zarówno w zakresie poszukiwań historycznoliterackich, teoretycznoliterackich, jak i teatrologicznych. Wśród artykułów o nachyleniu historycznoliterackim znajdujemy bardzo interesujące analizy dzieł klasyków polskich i obcych – Kisielewskiego, Geneta, Becketta, Weissa, a także próby przybliżenia nowszych dramatów: Jelinek, Dorsta, brytyjskich brutalistów. Znacznie mniej jest tu szkiców teoretycznoliterackich, jednak ten aspekt wyłania się z tekstów niejako wtórnie i dowodzi świadomości teoretycznej ich autorów. Teatrologiczne ambicje prezentują tylko dwa artykuły (prawdę mówiąc, szkoda, że tak mało), dotyczące powiązań przedstawienia teatralnego z innymi sztukami.

Książka zawiera kilka prac podejmujących ważną problematykę, przedstawiających ciekawe pomysły interpretacyjne; prac naprawdę inspirujących. Uderzające, że w większości dotyczą one dramatów znanych, nierzadko klasycznych lub niemal klasycznych.

Tak potraktowałabym artykuł Agnieszki Skolasińskiej *Co można i czego nie można wypowiedzieć w dialogu miłosnym w „Parawanach” Jeana Geneta*. Opierając się na rozważaniach Mukařovskiego, głównie o podwójnym adresacie dialogu dramatycznego, oraz na koncepcji „autorytetu dyskursu utworu” Lindy Hutcheon, badaczka ukazuje skomplikowane sposoby tworzenia się znaczeń i kształtowania się sytuacji komunikacyjnej w *Parawanach*. Otóż wskutek konfliktu między wewnętrznym dyskursem dramatu a kontekstem kulturowym przezeń przywoływanym znaczeniowoczą dynamika tekstu ulega przemieszczeniu, „komunikat staje się pytaniem o sposób komunikowania się” (s. 193) adresowanym do widza – odbiorcy zewnętrznego.

Skolasińska pokazuje interesujące ją zjawiska metodą *pars pro toto*: koncentruje się na fragmencie dramatu, konkretnie na dialogu Saida i Leili. Pojawiające się tu wielokierunkowe odniesienia literackie i kulturowe są w dramacie natychmiast podważane, zaprze-

¹ Konferencja zorganizowana została przez Pracownię Dramatu Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Zakład Dramatu, Teatru i Filmu Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Gdańskiego.

² A. Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej*. Toruń 1985.

³ S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999.

⁴ J. Degler, *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wrocław 1988; wyd. 2, zmien. i uzup.: t. 1–2 (2003).

⁵ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris 1996. Obszerną recenzję pierwszej części: *Czytanie teatru I*, w przekładzie J. Żurowskiej (Warszawa 2002), ogłosiłam w „Pamiętniku Literackim” (2004, z. 2).

czane, co powoduje destabilizację znaczeń, a w konsekwencji efekt ich narastania czy – jak to określał Deleuze – rozplenięcia się. Analizowany przez autorkę artykułu obraz przywołuje topos splotu miłości i rewolucji, zawiera też sytuacyjną aluzję do antycznej opowieści o Priamie i Tyzbe – kochankach rozdzielonych murem. Zarazem postaci kochanków to para „zrzędlivych, kłócących się prostaków”, a ich konstrukcja odsyła jednocześnie do nadmiernie wielu wzorców (wyrzutków, przestępców, kochanków, odważnych buntowników – wylicza Skolasińska, s. 200). Ta „próbka tekstu” pozwala badaczce sformułować wnioski szersze, dotyczące specyfiki *Parawanów*: ironiczna metoda tworzenia znaczeń niesie zbyt wiele wzajemnie wykluczających się możliwości odczytania, aby była zdolna nadać sytuacji zrozumiałą kulturową *vraisemblance*.

Wydaje się, że jest to bardzo trafnie dobrany klucz do analizy dramatów XX-wiecznych, zwłaszcza tych uznawanych za postmodernistyczne, których dyskurs (język, dialog, konstrukcja) angażuje intertekstualne gry, zderza konteksty, wikła i rozmywa znaczenia. Warto podkreślić, że dzięki skupieniu się na wybranym fragmencie dramatu analiza Skolasińskiej nabiera cech konkretności i wnikliwości.

Próba nowego spojrzenia na klasyczny tekst oraz koncentracja na jego wybranym fragmencie przynosi też ciekawe rezultaty w artykule otwierającym omawianą książkę, zatytułowanym *Zapis na wstędze nieświadomości. O dramacie Jana Augusta Kisielewskiego „W sieci”*, autorstwa Doroty Sajewskiej. Sajewska odrzuca zadomowiony w krytyce model eksponowania konfliktu artysty z filistrem⁶, by zająć się analizą kobiecej tożsamości bohaterki (bo przecież – jak powiada – „Sieć, w której płacze się Julia, utkana jest [...] z innych nici niż sieć Jerzego”, s. 17). Służyć temu ma analiza języka dramatu, przy czym badaczka bierze pod uwagę nie tylko dialog (jako tzw. tekst właściwy, wymianę replik między osobami dramatu), ale i tekst poboczny.

Punkt wyjścia wydaje się podwójnie trafny. Po pierwsze dlatego, że przecież czytanie *W sieci* w perspektywie konfliktu artysty z filistrem to lektura dokonywana z wnętrza światopoglądu epoki, a powtarzana wielokrotnie – staje się w końcu jałowa. Po drugie dlatego, że – jak już dawno zauważono – w dramacie młodopolskim didaskalia zyskują bardzo wysoką rangę i bez wątpienia wpływają na kształt tekstu dramatycznego *en bloc*.

Gest rezygnacji z tradycyjnego rozpatrywania dialogów w opozycji do didaskaliów łączy się z próbą spojrzenia na dramat z perspektywy jego intymizacji, charakterystycznej dla europejskiej dramaturgii przełomu XIX i XX wieku, dzięki której dokonują się przemiany w konstrukcji postaci (np. subiektywizacja i psychologizacja relacji między nimi) oraz w konstrukcji tekstu: didaskalia uzupełniają, a często zastępują dialog, ponadto wzrasta rola intonacji, wyodrębniania pewnych słów, itd.

W toku rozważań autorka bacznie przygląda się bardzo specyficznej, pełnej napięcia scenie rozgrywającej się między Julką a Jerzym (to scena przełomowa dla formowania się tożsamości Julki). Otóż kwestie bohaterów przeplatane są obszernymi, „pisanymi kursywą wstawkami, w swym graficznym kształcie przypominającymi didaskalia. [...] Pełnią one taką samą funkcję jak monolog wewnętrzny w powieści, informujący czytelnika o przeżyciach bohatera [...], gdyż w ujętym w mowę pozornie zależną fragmencie powieści narracja prowadzona jest z punktu widzenia Julki” (s. 28–29).

To nie tylko uzupełnienie wcześniej zaprezentowanej charakterystyki intymizacji dramatu, ale i próba przyjrzenia się zmianom funkcji didaskaliów i wynikającym z nich przekształceniom w całym tekście dramatycznym. Próba bardzo cenna, gdyż, co prawda, od dawna wiadomo, że dramat młodopolski takich zmian dokonuje, m.in. czerpiąc techniki kształtowania didaskaliów z ówczesnej powieści⁷, ale ciągle brakuje rzetelnych analiz tego

⁶ Zob. R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych*. Warszawa 1965. – P. Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*. Opole 1973.

⁷ Zob. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.

zjawiska. Dotychczas większe zainteresowanie wzbudziło ono jedynie u badaczy dramaturgii Tadeusza Różewicza, chyba jednak nie trzeba nikogo przekonywać o konieczności zyskania szerszego kontekstu w tej dziedzinie, tak poetologicznego, jak historycznoliterackiego.

Kolejny artykuł, na który chciałabym zwrócić uwagę, to rozważania Daniela Pietrka na temat dramatu Petera Weissa *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytulku w Charenton pod kierownictwem Pana de Sade*⁸. Badacz koncentruje się na zjawisku sprzężenia w dramacie debaty filozoficznej, epickości i chwytu teatru w teatrze, by pokazać „dialog jako syntezę teatralności i dyskursu filozoficznego” (s. 319). Podkreśla, że ich połączenie pozwala na jednoczesną aktywizację „dyskursu ciała” (inspirowanego myślą Antonina Artauda) i dyskursu ideologicznego (z ducha Bertolda Brechta); środków iluzjonistycznych, oddziałujących na podświadomość i zmysły odbiorcy, oraz antyiluzjonistycznych, pobudzających racjonalizm; dramatyzmu i epickości. Konstrukcja teatru w teatrze zaś „umożliwia syntezę sprzecznych ze sobą dramaturgii” (s. 328), zjednoczenie przeciwieństw.

Pietrek nie ogranicza się do stwierdzeń ogólnych, na przykładzie dwóch scen pokazuje, jak wszystkie te elementy łączą się w tekście. Oto Markiz de Sade szczegółowo opisuje stracenie Damiensa (po nieudanym zamachu na Ludwika XV). Jego rzeczowa, ale bardzo plastyczna relacja z tortur zadawanych skazanemu oraz jej wydźwięk ideologiczny korespondują z zachowaniem widowni wewnętrznej. Także krytyczna wizja rewolucji jako błędnego koła, prezentowana przez de Sade’a, znajduje odzwierciedlenie w działaniu (bieganiu w koło) pacjentów i sanitariuszy. Ukazanie korelacji między debatą filozoficzną a zachowaniem postaci, między chwytem teatru w teatrze a dyskusją ideową, umożliwia rzetelne spojrzenie na dramat, który nazbyt często był interpretowany jednostronnie⁹.

Na uwagę zasługuje również analiza utworu Elfriede Jelinek *Choroba albo współczesne kobiety*¹⁰, zaprezentowana przez Aleksandrę Błońską. Dużo miejsca w jej rozważaniach zajmują kwestie języka i dialogu, jako że język właśnie jest (przywołajmy terminologię formalistów) dominantą w dramacie Jelinek. A nawet – jak dowodzi Błońska – zastępuje on akcję. Ostentacyjnie montowany z klisz, stereotypów i nawiązań literackich, wykorzystujący metodę kolażu, zderzający znane sentencje i cytaty („fragmenty dyskursów literackich i filozoficznych”) z trywialnymi lub wręcz „obscenicznymi hasłami ze świata pop-kultury” (s. 253), staje się najbardziej „namacalny”, wyczuwalny w materii tekstu.

Konsekwencje takiego ukształtowania języka – jak pokazuje badaczka – dotyczą w równej mierze konstrukcji bohaterów, jak i dialogu dramatycznego. Postacie to „maszyny do mówienia” (s. 254), „okazujące się jedynie nośnikami mowy” (s. 252), odłączonej (odizolowanej) od nadawcy, pozbawionej intencji i celu wypowiedzi; mowy rozpasanej, istniejącej niejako dla siebie samej. Dialog staje się niespójny, a repliki tracą podstawową funkcję – wpływania na rozmówcę, na zmianę jego postawy i na ogólny stan rzeczy.

Moim zdaniem, artykuł Błońskiej, bardzo sprawnie napisany i wnikliwie traktujący podjętą na konferencji problematykę, otwiera też możliwość wielokierunkowej kontynuacji – a dotychczas niewiele ukazało się polskich studiów na temat dramatów Jelinek. W dużej mierze tłumaczy on również charakterystyczne cechy tej dramaturgii, która budzi

⁸ Pełny tytuł artykułu brzmi: *Dialog jako synteza teatralności i dyskursu filozoficznego w dziele Petera Weissa „Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytulku w Charenton pod kierownictwem Pana de Sade”*.

⁹ O interpretacjach dramatu Weissa obszernie pisze w swoim artykule sam D. Pietrek. Jedną z ciekawszych interpretacji tego dramatu prezentuje M. Schelling w monografii *Métathéâtre et intertexte. (Aspects du théâtre dans le théâtre)* (Paris 1982).

¹⁰ Artykuł nosi tytuł: *Z Elfriede Jelinek po drugiej stronie lustra, czyli o czym rozmawiają wampirzyce*.

tyłe kontrowersji przecież nie tylko z powodu feministycznych (czy szerzej: politycznych) przekonań autorki.

Wart uwagi wydaje się także artykuł o nachyleniu teatrologicznym, autorstwa Moniki Żółkoś: „*Dom oniryczny*” w *autoportretach i ostatnich spektaklach Tadeusza Kantora*. Zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule – badaczka analizuje malarskie i sceniczne dzieła artysty, koncentrując się na fenomenie „gry z obrazem”, która służy celebracji (i inscenizacji) pamięci artysty, angażującej odbiorcę jako uczestnika i współtwórcę znaczeń.

W rozważaniach tych silnie wyeksponowane są aspekty intertekstualny i komparatystyczny. Pojawia się tu np. wątek wprowadzania postaci z dzieł malarskich (jak *Infantka* Diega Velázquezego czy napoleoński żołdak Francisca Goi), funkcjonujących na zasadzie *ready-mades* i traktowanych na równi z przedmiotami codziennego użytku („przedmiotami biednymi”). Ich współobecność wytwarza dynamiczne relacje dialogowe (zapewne w rozumieniu Bachtina, choć brak do niego odsyłacza), tym bardziej że postacie otrzymują specyficzne piętna „Teatru Śmierci”, jak *Infantka*, obdarzona spódnicą ze starej torby, ze sterzącymi drutami zamiast krynoliny (to – mówi Żółkoś – znaki śmierci). Postać ta obecna bywa zarówno w spektaklach Kantora, jak i na jego płótnach, stanowi jeden z leitmotivów jego dzieł.

Te i podobne obserwacje służą równoległemu rozwijaniu wątków pojawiania się i funkcji obrazów w twórczości Kantora oraz jej autobiograficznego charakteru. Autorka zestawia przestrzeń widniejącą na autoportretach malowanych przez Kantora pod koniec życia z tą z jego spektakli. To przestrzeń intymna, wypełniona tworam wyobraźni artysty, postaciami z przedstawięń; to „Biedny Pokój Wyobraźni” – pracownia, a zarazem dom dzieciństwa. Przydatna okazuje się tu kategoria „domu onirycznego” Gastona Bachelarda, znaku obcowania z fantazmatyczną przestrzenią dzieciństwa. W obydwu dziedzinach twórczości Kantora widać podobne nakładanie się przestrzeni, surrealistyczne z ducha, oraz podobnie pomyślaną rolę artysty. Ta ostatnia, zwłaszcza jej szczególna dynamika, przejawia się w dążeniu do przekroczenia granicy między fikcją artystyczną a realnością, gotowego przedmiotu i „surowca”, materiału, między obrazami życia a scenami śmierci, między sobą jako demiurkiem przedstawienia a otoczeniem, współtworzącymi semantykę spektakli Kantora.

Jest też w *Dialogu w dramacie*, niestety, wiele tekstów, które zapowiadają się ciekawie, ale w miarę czytania pozostawiają niedosyt albo nawet rozczarowują. Dzieje się tak z różnych powodów; najczęstszym wydają się nieprzemyślane wybory metodologiczne i teoretyczne, a czasem wręcz... brak takich wyborów.

Tak się dzieje w artykule Michała Lachmana, zatytułowanym *Co mówi dialog, czyli o kłopotach komunikacyjnych w najnowszym dramacie brytyjskim*. Pojawiają się w nim dwa istotne wątki: kształtu komunikacji w utworach „nowych brutalistów” oraz ich specyfiki na tle przemian języka w dramaturgii XX wieku (jak pisze autor: w dramaturgii modernizmu – oczywiście w rozumieniu anglosaskim).

Podejmując pierwszy wątek, autor powołuje się na koncepcję Andrew Kennedy’ego, zgodnie z którą dialog dramatyczny to spotkanie postaci w języku, w jakim ma miejsce wymiana mowy (jej stylów) oraz wartości reprezentowanych przez uczestników dialogu (s. 98). Otóż uderza niewystarczalność czy wręcz nieoperatywność przyjętej perspektywy. W konsekwencji pojawia się w tekście za dużo ogólników i ocen, za mało warsztatowych obserwacji. Nieufność budzą też wnioski wysnute z takiej analizy, np. ten dotyczący finału *Zbombardowanych* Sary Kane. Czy naprawdę można mówić o „niezaburzonym dialogu” i „pełnej komunikacji” (s. 109) między bohaterami w zakończeniu sztuki? Czy nie trafniej byłoby powiedzieć, że widać tu wygasanie sadomasochistycznej gry między nimi, spowodowane... umiowaniem jednego z nich (Iana)?

Wysoce wątpliwa wydaje się również konkluzja dotycząca ogółu „młodych dramatopisarzy” tego nurtu, która brzmi: „stworzenie wspólnotowych więzi jest możliwe, nie wią-

że się bowiem z niezgodą na język w ogóle, lecz tylko na konkretne jego formy ukazane jako wrogie i groźne” (s. 110). Czytając dramaty Kane czy Ravenhilla (tj. wymienionych tu z nazwiska autorów) można raczej sądzić, że język tu w ogóle nie służy komunikacji: ani komunikacji między bohaterami, ani – powiedzmy to tak – komunikowaniu własnego stanu wewnętrznego. I wcale nie chodzi o znalezienie odpowiedniej formy wypowiedzi; wszystkie są równie oddalone od człowieka (egzystencjalnie osamotnionego, odizolowanego od innych), nieadekwatne do sposobu odczuwania przezeń własnej sytuacji w świecie. Sam Lachman zresztą w innym miejscu stwierdza, że ogólna tendencja języka dramatów brutalistów to utrata jego komunikacyjnej funkcji...

Jeśli chodzi o drugi wątek rozważań, autor artykułu koncentruje się na fakcie, że język „sam w sobie” staje się tematem i problemem w dramaturgii modernistycznej. Lachman przypomina, jak to wygląda u Strindberga i Pirandella, którzy eksperymenty formalne łączą z refleksją teoretyczną, następnie obserwuje dramaturgię powojenną, zwłaszcza teatr absurdu, gdzie, jak powtarza za Kennedym, mamy do czynienia ze swoistym „teatrem języka”: „Język w powojennym angielskim i europejskim dramacie stoi w centrum akcji, której istotną część zajmuje właśnie inscenizowanie jego relacji z postacią mówiącą oraz wpływu na kształt toczących się wydarzeń przy jego użyciu dialogów” (s. 117).

Ów zarys ma służyć sformułowaniu wniosków na temat dramatów lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Ale wnioski to dość ogólne, a przy tym niezbyt spójne: autor konstatuje, iż język tej dramaturgii traci funkcje komunikacyjne, za sprawą przemocy i szoku rozbija wpisane weń automatyzmy, przede wszystkim zaś (taka jest konkluzja artykułu) sytuuje się w opozycji do języka teatru absurdu, gdyż wyrasta z rzeczywistości znacznie prostszej niż powojenna – globalizacji i wspólnego rynku, telewizji, pornografii itp. (s. 124).

Ogromny niedosyt pozostawia również tekst Małgorzaty Jarmułowicz pt. *Dialog z telewizorem*, w którym autorka zapowiada analizę fenomenu i funkcji telewizora w tekstach dramatycznych. Przygląda się kilku sztukom, gdzie występuje telewizor (m.in. Marka Koterskiego, *Kartoteka rozrzuconej* Tadeusza Różewicza, *Witamy w roku 2002* Władysława Zawistowskiego) i wskazuje różnorodne sposoby jego funkcjonowania. Najbardziej inspirująca wydaje się refleksja o pojawieniu się za sprawą telewizora dodatkowej widowni (czasem milczącej, czasem jako śmiech *sit-come*'u), której obecność funduje zmodyfikowany wariant teatru w teatrze. Ciekawa jest też uwaga o uruchamianiu metafory *theatrum mundi* wskutek pojawiania się telewizyjnej rzeczywistości. Niestety, nie zostaje ona rozwinięta. Artykuł Jarmułowicz, pełen takich właśnie skojarzeń i sugestii – nie podejmuje ich jednak; domaga się wręcz wnikliwszych analiz i włączenia precyzyjniejszych narzędzi.

Również obiecująco zapowiada się praca Cezarego Bronowskiego *Nowy wariant dialogu we włoskim dramacie lat trzydziestych XX wieku, czyli motyw telefonu i rozmowy telefonicznej w komedii Aldona De Benedettiego „Szkarłatne róże”*. Badacz zauważa, że w analizowanej przez niego komedii „główną oś dialogu między nadawcą a odbiorcą stanowi rozmowa przez telefon” (s. 271), podkreśla, iż przedmiot ten powoduje „zmianę całej struktury językowej tekstu dramatycznego” (s. 272)¹¹. Dalej, idąc tropem językoznawczej pracy Krystyny Pisarkowej¹², szczegółowo przedstawia typowe dla rozmowy telefonicznej formuły językowe, sygnały podtrzymujące kontakt itd., popierając swoje rozważania obszernymi cytatami i analizą tekstu. Tyle że niewiele z tego wynika. Stwierdzenia typu „Telefon [...] jest [...] nieodzownym towarzyszem we wszystkich ważnych momentach akcji” (s. 279) czy wyróżnienie rodzajów dialogu, jakoby charakterystycznych dla rozmowy telefonicznej, jak „dialog słuchany”, „dialog podsłuchiwany”, „dialog kontrowersyjny” i „pseudodialog”, nie poszerza – prawdę mówiąc – wiedzy na temat wariantów dialo-

¹¹ Bronowski odwołuje się przy tym do książki A. U b e r s f e l d *Lire le théâtre I* (Paris 1996). Nie rozumiem, dlaczego nie korzysta z polskiego przekładu Żurowskiej.

¹² K. P i s a r k o w a, *Składnia rozmowy telefonicznej*. Wrocław 1975.

gu w dramacie. Jest tak nie tylko dlatego, że np. dialog słuchany w żaden sposób nie jest scharakteryzowany, ale też dlatego, że wszystkie wyliczone przez Bronowskiego odmiany zostały już odkryte w dramatach bardzo klasycznych, tradycyjnych, gdzie nie ma telefonu, i dawno opisane. Toteż tekst ten właściwie uważam za nieudany, rozczarowujący, choć podjęty w nim temat na pewno jest wart kontynuacji.

Jeśli chodzi o aspekt teoretyczny książki, to uwagę najbardziej zwraca – niestety – straszliwe zamieszanie terminologiczne. Często nie wiadomo, co autor(ka) artykułu rozumie pod pojęciem dialogu; niejednokrotnie można odnieść wrażenie, że miesza i myli różne, nierzadko bardzo odległe koncepcje. W wielu artykułach pojawia się też termin „dyskurs” w nieoczekiwanych kontekstach – bądź używany zamiennie z terminem „dialog” (co nie ma żadnego uzasadnienia w przyjętych w literaturoznawstwie czy w teatrologii teoriach dyskursu), bądź stosowany zupełnie nieodpowiedzialnie... Wielokrotnie np. przywoływany jest Michaił Bachtin, ale – powiedziałabym – jako hasło, a nawet wytrych, służący uzasadnianiu nieuzasadnionych koncepcji dialogu dramatycznego.

Najbardziej uderzające jest to w kilku tekstach, które określiłabym jako szczególnie irytujące. Np. w artykule Anety Mancewicz *Rozgrywki i „gry towarzyskie”*: *dialog w pierwszym akcie „Kto się boi Wirginii Woolf?” Edwarda Franklina Albee’ego*. W trakcie analizy dialogu autorka korzysta głównie z Jakobsonowskiego schematu komunikatu¹³ oraz z *Zarysu poetyki* – podręcznika Adama Kulawika, Ewy Miodońskiej-Brookes i Mariana Tatary; w przypisach jeszcze przywołuje a to Ingardena, a to Csató, ale za każdym razem uderza beztraska, z jaką traktuje sztandarowe – jak by nie było – teksty w dziedzinie, którą się zajmuje. Odsyła również do *Księgi gier i zabaw* w przekładzie Marii Kachel (R.A.F. Scriba) (!). W rezultacie „produkuje” analizę dialogów z pierwszego aktu dramatu, która nie wnosi niczego ani do wiedzy o dialogu dramatycznym, ani do wiedzy o znanej sztuce Albee’ego i pozostawia czytelnika w stanie dezorientacji metodologicznej, w przekonaniu, że tekst ten to chaos i bełkot.

Poza podobnymi grzechami autorzy artykułów popełniają inne, równie podstawowe, czy jeśli pozostać w sferze przywołanego języka – główne...

Anna Wąsik np. w kilkustronicowym tekście *Konieczność mówienia – dialog w „Orientacji nocą” Kristiny Lugn* przygląda się konstrukcji dialogu w dramacie szwedzkiej pisarki. Zamierza pokazać jego specyfikę, polegającą na utrzymywaniu odbiorcy (widza, czytelnika) w stanie „permanentnego niedoinformowania”. Sztuka bowiem wprowadza go *in medias res*, pozostawiając jego wyobraźni charakterystykę rozmawiających bohaterów; niczego nie dopowiada do końca ani nie wyjaśnia.

Zastanawiający jest dla mnie już cel napisania artykułu: to prawda, że dialog w tym dramacie właśnie tak wygląda, ale w końcu to nic nowego pod słońcem, taki rodzaj dialogu zna dramat europejski od dawna (wymieńmy kilku autorów, bez szczególnej selekcji i refleksji: Strindberg, Czechow, Nowaczyński, tzw. brutaliści – i ci z Zachodu, i nasi „pornopokoleniowcy”, a także XX-wieczni klasycy, jak Różewicz, Głowacki, Koterski...). To prawda, że dialog taki stwarza inną sytuację odbiorczą niż dialog nasycony informacjami przeznaczonymi dla słuchacza/widza, ale należałoby chociaż spróbować postawić pytania, na czym ta odmiennność dokładnie polega i jakie konsekwencje przynosi. Mogłabym mnożyć zresztą wątpliwości, wniosek jest jeden: nie wiadomo, po co Anna Wąsik napisała to, co napisała, i o czym chciała przekonać czy choćby poinformować czytelnika.

Podobne wrażenie pozostawia artykuł Katarzyny Michalak *Dialog – medium językowe dramatu w twórczości Tankreda Dorsta*. Autorka zapowiada, że jej celem jest „ukazanie problematyki dialogu z różnych perspektyw i podanie reprezentatywnych przykła-

¹³ Irytujące, że w przypisie badaczka nie podaje adresu polskiego przekładu artykułu R. Jakobsona, który przecież od wielu lat figuruje w spisach lektur dla studentów polonistyki. Chodzi, oczywiście, o słynną pracę *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Pierwotny polski: „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.

dów” (s. 228). I faktycznie wymienia wzorce dramaturgii Dorsta (pantomimę, komedię *dell'arte*, teatr marionetkowy), po czym kilka akapitów dalej formułuje tezy (?) w rodzaju: „Dialog [...] utrwała podmiotowy punkt widzenia każdego z mówiących, [...] odzwierciedla komunikację między przedstawionymi postaciami” (s. 229). W trakcie rozważań zaś koncentruje się na języku postaci, dowodząc, że jeden z nich jest dostosowany do rzeczywistości i spontaniczny, drugi zaś – nie...

No cóż, rozważania te porażają trywialnością. Jeśli pojawiają się w nich jakieś ciekawsze uwagi (jak ta o przejęciu przez postać funkcji komentatora, zob. s. 239), to nie są rozwijane; brak także śladu najprostszych, nasuwających się wręcz nieodparcie, skojarzeń historycznych, jak chociażby z dramaturgią Bertolda Brechta. Dziwi też, że badaczka, pisząca o dwóch sztukach Dorsta, powołująca się na literaturę niemieckojęzyczną, nie wspomina o polskich przekładach dramatów Dorsta, jakby one nie istniały. Nie wspomina również o poświęconym mu rozdziale książki Małgorzaty Sugiera¹⁴. Słowem: zachowuje się w tekście tak, jakby dramaty Dorsta zostały przez nią po raz pierwszy w Polsce prezentowane.

A wnioski rozważań Michalak? Równie odkrywcze: o dialogach pełnych niedopowiedzeń, co – jej zdaniem – jest efektem przeniesienia filmowego sposobu pisania do dialogu dramatycznego. Na Boga! Czyżby nie było wiadome autorce, że mistrzem takiego dialogu był niejaki Antoni Czechow, który z filmem nic wspólnego nie miał?!...

Bardzo wiele wątpliwości, by nie rzec: irytacji, budzą też strategie metodologiczne przyjęte w innych tekstach. Niedobre wrażenie pozostaje np. po przeczytaniu artykułu Kamili Złakowskiej *Dialog i sytuacja dialogowa w „Ostatniej taśmie” Samuela Becketta*, w którym autorka bardzo niezręcznie usiłuje łączyć koncepcje Bachtina i Paula Ricoeura oraz teorię aktów mowy. Mechanicznie i bezrefleksyjnie posługuje się ważnymi kategoriami: od czasu do czasu zamiast terminu „dialog” (jakkolwiek by go rozumieć!) używa terminu „dyskurs” (np. w sformułowaniach typu „wejście monologującej postaci w dyskurs z samą sobą”, s. 149), a polifonia, zdaniem badaczki, w gruncie rzeczy służy... monofonii (skoro według niej „postać Krappa” jest w *Ostatniej taśmie* „gospodarzem i organizatorem wielogłosowości”, s. 151)!

Na początku wspominałam o wadze wątku teoretycznego wyłaniającego się z omawianej książki. Wszelkie uogólnienia byłyby z pewnością niesprawiedliwe, ale nie wygląda on tu najlepiej. Zamiast spodziewanej różnorodności metodologicznej nazbyt często pojawia się metodologiczna beztroska, nieumotywowane łączenie wszystkiego ze wszystkim, sięganie do źródeł przypadkowych. Prawdę mówiąc, próby wykorzystania koncepcji dialogu humanistyki XX wieku wprowadzają tu więcej zamieszania niż inspirujących refleksji...

W swoim omówieniu *Dialogu w dramacie* uwzględniłam tylko te artykuły, które szczególnie zatrzymały moją uwagę albo w sensie pozytywnym, albo – niestety – negatywnym. Jeśli miałabym sformułować jakąś końcową ocenę, to powiedziałabym, że książka jest bardzo nierówna, co zresztą pokazują wcześniejsze rozważania. Obok artykułów niezwykle ciekawych znajdują się w niej takie, z których nic nie wynika, albo nawet takie, w których najbardziej rzucają się w oczy różnorakie niedopatrzania, zbyt pospiesznie formułowane wnioski czy zgoła błędy.

Nie jest to, co prawda, sytuacja wyjątkowa w przypadku książek pokonferencyjnych, ale zawsze trochę przykra. Zwłaszcza że zawarta w niej problematyka wymaga bez wątpienia nowych poszukiwań, inspirujących propozycji badawczych i po prostu rzetelnych opracowań.

Krystyna Ruta-Rutkowska
(Uniwersytet Warszawski –
University of Warsaw)

¹⁴ M. Sugiera, *Tankred Dorst: sceniczne eksplozje skostniałych światów*. W: *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*. Kraków 1999.

Abstract

The text holds a discussion about a collection of conference papers on dialogue in drama. It shows the diversity of the book's themes and also concentrates on the accuracy (or erroneousness) of presented methodologies, as well as highlights the importance of the volume as it resumes the problem paramount to drama research, however difficult and not taken up for a long time.